

LITURGIA DEL RÍO Y DEL PÁJARO



JUAN DEL JUNCO

CONCEPTUAL ANDALUSIA

CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA

CATÁLOGO

Textos: Juan del Junco, Alberto Martín.
Coordinación: Elena González Alcántara.
Diseño y maquetación: Juan del Junco.
Corrección de textos: Raquel López Rodríguez.
Impresión y encuadernación: La Trébere.
Digitalización: 2COMA2 Servicios de foto y video.
Imágenes: Juan del Junco.

Proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía.

www.caac.es/ www.c3a.es

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía quieren agradecer su colaboración a todas las personas e instituciones que han hecho posible este catálogo y exposición: F2 Galería, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, Delegación Territorial en Córdoba de la Dirección General de Medio Natural, Biodiversidad y Espacios Protegidos de la Consejería de Agricultura, Ganadería, Pesca y Desarrollo Sostenible de la Junta de Andalucía. Raúl Carreño, José Manuel Chacón, Carlos Miranda, Isabel Hurley, Laura Artigas, Cinta Romero, Javier Salcedo, Marta Corsini, Tete Álvarez, Jesús Reina, Alejandra Pera, Angel Alén.

Edita:

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

© de los textos: sus autores.

© de las imágenes: Juan del Junco.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

ISBN: 978-84-09-26448-3

DEPÓSITO LEGAL: SE 2257-2020



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

LITURGIA DEL RÍO Y DEL PÁJARO



JUAN DEL JUNCO

CONCEPTUAL ANDALUSIA

Exposición: del 1 de octubre de 2020 al 17 de enero de 2021
Centro de Creación Contemporánea de Andalucía C3A



EL RASTRO DEL ORNITÓLOGO. PRÁCTICAS DE DESTERRITORIALIZACIÓN EN LA OBRA DE JUAN DEL JUNCO

Alberto Martín

Proponer el concepto de “desterritorialización” como argumento central para el análisis de la obra de Junco del Junco, y de manera más concreta, sobre el ciclo de trabajo denominado *Conceptual Andalusia*, surge del encuentro con un libro, y dentro de él, el hallazgo de un cruce metodológico y conceptual, que no es sino un auténtico cruce de territorios. Es uno de esos encuentros que ayuda a la cristalización de una hipótesis interpretativa, larvada y persistente en el tiempo, pero que está a la espera de un camino para desarrollarse o de algunas herramientas conceptuales para poder expresarse adecuadamente. El libro es *Habiter en oiseau* de Vinciane Despret (1), un acercamiento a los pájaros desde la filosofía a través del punto de vista múltiple de los estudios ornitológicos, que en su interior articula una doble reflexión sobre la territorialización, sobre el hacer territorio de o desde los animales, que en su caso es tanto como hacerlo desde la escritura y el pensamiento. En sus páginas, aparece integrada una reflexión sobre el capítulo once de la obra *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, titulado “Del ritornelo”, de donde la autora extrae para su aplicación el concepto de territorialización y desterritorialización planteado y desarrollado por ellos. Hay una larga frase en cursiva, y por tanto resaltada y destacada tipográficamente dentro de ese capítulo de *Mil mesetas*,

(1) Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

que la autora extrae a su vez en forma de cita entrecomillada: “En efecto, *las cualidades expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles que van a ‘expresar’ la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos, y con el medio exterior de las circunstancias*. Pues bien, expresar no es depender, hay una autonomía de la expresión” (2). Es en esta frase, insertada en un libro de filosofía sobre los pájaros desde el filtro de la ornitología, donde creo ver el camino para una hipótesis sobre el trabajo de Juan del Junco y para seguir, a su vez, la apreciación de Despret, de que *Mil mesetas* es una máquina de crear conceptos, de hacer pensar. No hablar de territorio sino de actos de territorialización o de un devenir territorial, resaltando la íntima conexión entre territorialización y desterritorialización, en cuanto proceso de deshacer un territorio para reterritorializarse de otro modo y con nuevos acuerdos, es el eje central aquí. Que el territorio, así entendido, es el lugar donde todo deviene ritmo, paisaje melódico, motivos y contrapuntos, materia de expresión, sirve a nuestra autora, Vinciane Despret, para reterritorializar la masa de información ornitológica que se encuentra en su investigación y crear, a su vez, un territorio donde, como titula su libro, *habiter en oiseau*. Un ejercicio, el que realiza, de relectura y desplazamiento, desde lo funcional a lo expresivo, de todos aquellos actos, conductas y funciones (canto, vuelo, color, plumaje, marcajes, ...) que desarrollan los pájaros en su devenir territorial. ¿Es posible ver un múltiple ejercicio de territorialización y desterritorialización en la práctica de Juan del Junco? ¿Cuáles son esos materiales expresivos y relaciones móviles entre el medio interior de los impulsos y el medio exterior de las circunstancias? ¿Es posible analizar con ayuda de estos conceptos sus desplazamientos desde el libro a la pared, desde lo conceptual a lo emocional, desde lo objetivo a lo subjetivo, desde la ciencia al arte, desde una disciplina a otra, desde lo aurático a lo reproducible? ¿Es, finalmente, una forma de reterritorializarse su propio *habiter en oiseau*, su modo

(2) Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, op. cit., p. 110. La cita de Deleuze y Guattari está tomada de la edición en castellano Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 323.

y afán de ser pájaro, tal y como parece plantear su último capítulo de *Conceptual Andalusia, Liturgia del río y del pájaro*?

Leyendo buena parte de la literatura crítica sobre la obra de Juan del Junco, parecería que *Conceptual Andalusia* establece un corte radical en su trayectoria, manteniendo con el cuerpo de obra anterior una difusa conexión. Creo que la puesta en valor de los aspectos que señalan la transición de su obra hacia este nuevo ciclo, iniciado hace unos cinco años, o al menos, ahondar brevemente en su génesis, es algo que puede contribuir a su análisis. En el texto que escribí con motivo de su exposición *El naturalista y lo habitado* (3), ponía de relieve ciertos puntos que interesan en este sentido. La convivencia y consecuente confluencia de diferentes campos en su obra, en una suerte de impulso interdisciplinar, que con el tiempo evoluciona y desemboca, ahora, en una asumida transdisciplinariedad. La figura del naturalista que en su seno acoge ya la del ornitólogo, y la presencia de procesos de observación y conocimiento. El carácter matriz que ya tenían entonces, y siguen teniendo ahora, la memoria y los recuerdos dentro de su trabajo, y donde aparece apuntada y apuntalada desde muy pronto la presencia del padre y su relación con la Sociedad Española de Ornitología, las salidas al campo o su despacho lleno de libros y colecciones. Un uso de la memoria que transita, en su trayectoria, desde lo subjetivo y, en ocasiones, lo onírico, hacia lo marcadamente autobiográfico. La presencia de operaciones de descontextualización y reencuadramiento de herramientas y símbolos procedentes de diferentes campos, que incluían el empezar a usar, en esos años, una fotografía neutra, de reminiscencias científicas, en tensión con la autonomía de la obra artística, o también la presencia inicial de sistemas de clasificación y jerarquización, así como del trabajo de campo y la recopilación. La tendencia a leer algunos objetos como reliquias, junto al uso de procedimientos retóricos y de reapropiación de determinadas estrategias visuales, sobre todo de cara a la formalización de los trabajos, son otros de los rasgos característicos que

(3) Alberto Martín, "Las alegorías del naturalista o el coleccionista de sueños", en *Juan del Junco. El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*, Sevilla, Cajasol, 2008, pp. 5-11.

se vienen comentando. Apuntar, por último, la existencia de una capa de significados, de subtextos, que pueden aparecer más o menos explicitados.

Tomar en consideración estos aspectos y ver los procedimientos de reterritorialización a que los ha sometido en el proceso de concepción y desarrollo de *Conceptual Andalusia* es el objetivo último de estas líneas. Existe un germen aún más concreto para este ciclo de obra. Después de *El naturalista y lo habitado*, aborda una serie de trabajos que agrupa bajo las denominaciones genéricas de *El sueño del ornitólogo*, *Pinturas y otras obsesiones clasificatorias* y *Paisajes* (4).

Son visibles directamente las diferentes actualizaciones y territorializaciones a partir de todo ello. Lo que antes actuaba como una simple dinámica de desplazamientos entre campos y puntos de vista (ciencia - arte, objetividad - subjetividad, memoria - método), se va a ir convirtiendo en decididos procesos de desterritorialización y territorialización. Un primer paso en ese proceso es la concreción selectiva que realiza sobre su metodología previa, sometiendo a un nuevo desplazamiento algunos de sus significados. El acto mismo de la denominación que da a estos nuevos bloques es determinante, convirtiéndose en verdaderos “gestos” que señalan e indican, abriendo un mecanismo, el de señalar y significar a través de un gesto, que a partir de ahora incorpora y utiliza de manera generalizada. Aparece la figura retórica del ornitólogo dando forma a su discurso, construyendo una nueva identidad para el artista. Se acentúa y focaliza la atención sobre los métodos de clasificación y las tipologías, aplicando para ello un registro fotográfico que ya es específico y coherente con el enunciado, y se abren dinámicas de recopilación sistemática de determinados elementos que presenta y formaliza de un modo diferente. La línea, el mosaico, y sobre todo la cuadrícula se priorizan como formato visual de presentación del trabajo. Especialmente esta última, que va perdiendo la jerarquización que todavía contenía en sus inicios, para pasar a ser, como las otras formulaciones, un modo regular, homogéneo y desjerarquizado de organización de los materiales, que facilita y viabiliza los diferentes

(4) Estos trabajos y otros que se citan anteriores a *Conceptual Andalusia* aparecen recopilados en el libro *Juan del Junco*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011.

procesos de recopilación que acomete, pero que conlleva al mismo tiempo un alto grado de determinación por parte del artista en pro de un agenciamiento de los posibles espacios de visibilidad de su trabajo (5). Aspecto este especialmente relevante que encontrará continuidad en la utilización central del libro, a lo largo de *Conceptual Andalusia*, como objeto, como concepto y como espacio de visibilidad. Se tematiza, en definitiva, en torno a la ornitología, el contenido de la práctica totalidad de los trabajos, indistintamente de su encuadramiento en uno u otro género o tipología, incorporando progresivamente tanto la observación de pájaros y su registro, como la lectura del paisaje desde este referente, algo que finalmente le dirige más hacia una lectura del territorio desde la ornitología, que hacia la práctica del paisaje desde los códigos de la representación visual.

Existe una noción que aún puede aportar claridad a ese desplazamiento definitivo hacia *Conceptual Andalusia* y que engloba en buena medida mucho de lo apuntado. Es la dualidad terminológica: preterritorial versus territorial. Apunta de nuevo Vinciane Despret algo que puede servirnos para ilustrar lo que venimos viendo, y es la división de la ornitología entre una etapa preterritorial, antes del desarrollo de una teoría que integra el comportamiento territorial de las aves en términos de funciones, y una etapa territorial que surge con el avance de esos nuevos postulados teóricos. Al señalar esa división, recuerda que hasta esa época muchos ornitólogos y *amateurs* estudiaban los pájaros principalmente matándolos o tomando sus huevos para constituir colecciones o elaborar categorías (6). Es más que significativo que los trabajos que Juan del Junco realiza con el trasfondo de la ornitología en la etapa analizada de 2008 a 2010 (*El sueño del ornitólogo, Epílogo ornitológico,...*) tengan como motivo principal ejemplares muertos y huevos. Se pueden añadir un par de series en torno a los nidos en esos mismos años, donde las aves no pasan de ser un elemento referencial. Apenas un par de trabajos

(5) Laurence Corbel, "Suites, séries et séquences. Les inventaires photographiques de Sol LeWitt", en *Protocole & photographie contemporaine*, (Danièle Méaux, dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 106.

(6) Vinciane Despret, *Habiter en oiseau, op. cit.*, pp. 20-21.

de esos años (*Gaviotas suecas* y *Milypico*), aún poco reflexionados, muestran pájaros vivos y en movimiento, lo que Despret llamaría “vidas de pájaros”. No es difícil hacer una legítima traslación, y ver de qué modo, entre 2008 y 2010 la “ornitología” de Juan del Junco es nítidamente “preterritorial”, y de qué modo *Conceptual Andalusia* inaugura y da entrada a un periodo o un enfoque territorial, donde las “vidas de pájaro” se hacen presentes. El cambio es más que sustancial en sus implicaciones, pues no se trata sólo de un territorio físico, es también un territorio conceptual, un territorio artístico o fotográfico, un territorio de escritura y, por último, un territorio emocional asociado a esa narración escrita que a partir de este momento acompaña y puntúa la dimensión visual de su trabajo.

Desterritorializarse, para territorializarse desde nuevos acuerdos y perspectivas. Andalucía, en el título, como territorio o marco de referencia, redimensionado más allá de su realidad física o geográfica por el término (conceptual) que lo acompaña y de facto lo desterritorializa. El arte conceptual, casi como propio concepto del trabajo artístico, desplegado en una suerte de eclecticismo citacional que atraviesa autores, prácticas o referentes, tanto a la hora de la concepción como de su enunciado formal. Un territorio emocional, ligado a la memoria, a ciertos recuerdos e incluso al propio ejercicio de la ornitología como pasión, y una escritura, testimonial, autobiográfica, donde se encuentran a su vez dos territorios, el del yo y el de la ornitología. Juan del Junco, tras algún tiempo desarrollando los proyectos que forman este ciclo, afirma que practica una suerte de ornitología emocional, y podría decirse que, si lo hace, es después de haber pasado por un tamiz, o casi mejor decir, tras haberse mirado en un espejo, el del conceptual. Algo que sin duda legitima, a su vez, hablar de una ornitología conceptual que entra en tensión recíproca con aquella.

El afortunado título global de este conjunto de trabajos se debe a un recuerdo y a una cita. Dos componentes claves en su concepción y desarrollo. El recuerdo concreto, dentro de esa apelación genérica a la memoria, son dos libros que extrae de la biblioteca de su padre, sendos volúmenes del fotógrafo aficionado y naturalista Charles A. Vaucher, libros fotográficos propios de los años 60, dirigidos a la

divulgación y al placer visual, antes que al conocimiento, aunque en determinados contextos y situaciones puedan cubrir también algo de ello. Sus títulos son: *Oiseaux en vol* (1962) y *Wild Andalusia* (1967). El segundo de ellos, modificado, da lugar a *Conceptual Andalusia*. El anterior, transformado a su vez en *Européens en vol*, sirvió de título para el que fue el primer trabajo de este ciclo. Ahí aparece, desde un primer momento, el uso de la cita, el gesto y acto consciente de citar, que, junto al libro, el libro de artista y el libro como referente físico y material, constituye la auténtica clave de bóveda de *Conceptual Andalusia*.

Una de las singularidades más marcadas de este amplio proyecto es el uso combinado e interrelacionado de estos dos elementos, la cita y el libro de artista. Veamos parte de ese complejo juego. Se citan libros ligados a la infancia del artista, para elaborar a su vez libros de artista sobre la base de aquellos, haciendo referencia, a través de una nueva cita, a otro libro de artista, un icono, que de hecho vehicula la reterritorialización de todo lo anterior, en el territorio del arte conceptual. Doble cita, doble recuerdo, doble *souvenir*, y doble proceso de reterritorialización.

Juan del Junco lo expresa así en las notas que acompañan la quinta entrega del proyecto, *Invierno, mar y fango*:

“Dos. Dicho libro [*Wild Andalusia*], junto a otro del mismo autor, *OISEAUX EN VOL*, estaban en mi casa cuando era niño, y recuerdo haberlos ojeado, con fascinación, cientos de veces. *OISEAUX EN VOL* fue editado en 1963.

Tres. En 1963, Ed Ruscha crea *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*. Siento la misma fascinación por dicha obra que por los libros antes citados. Este dato es de vital importancia, pues de la suma de ambas fascinaciones nace el bloque *CONCEPTUAL ANDALUSIA*, cuyo quinto capítulo es *INVIERNO, MAR Y FANGO*.”

La naturaleza del libro ilustrado de Charles A. Vaucher, *Oiseaux en vol*, es muy clara. Ya se ha señalado antes. Es uno de los cinco

primeros volúmenes de la colección *Merveilles de la vie animale*, de la editorial Librairie Marguerat, que es descrito así de cara a su promoción en prensa el mismo año de su edición en 1962:

“Bêtes vivants, en tout cas, arrêtées pour une fraction de seconde - fixées pour toujours - dans leur moment de plus grande beauté, leur milieu le plus revelateur, leur signification la plus dense et la plus pleine.” [La Gazette de Lauzanne (diciembre 1962)]

Se puede constatar lo alejados que están, conceptual y materialmente, los dos tipos de libros que “cita”, Ruscha y Vaucher, tanto en cuanto al régimen de la imagen fotográfica que ponen en juego, como en cuanto a la concepción del libro, y esto no solo en su condición de objeto material, sino incluso en lo relativo a su régimen económico.

La confluencia de esos dos libros por parte del artista se debe a un forzado acto de serendipia, la coincidencia en el año de edición, 1963. Sin duda, en el ejemplar de *Oiseaux en vol* proveniente de la infancia de Juan del Junco, debe aparecer como fecha de edición ese año, aunque el año original o de primera edición sea 1962. Este acto fortuito, azaroso, manifiesta con radical fuerza la condición de fetiche que de alguna manera alcanzan las dos obras citadas, por encima de cualquier contingencia. Un acto de fetichismo que se convierte en matriz y motor del proyecto. El libro de Ruscha funciona a modo de indicio, señalando y dirigiendo hacia un territorio determinado desde el que leer su trabajo, y al mismo tiempo, estructura buena parte de las decisiones de formalización y exhibición de la obra. Los libros de Vaucher, por su parte, orientan buena parte del proyecto hacia otro territorio bien definido, el del libro de artista. Se puede partir de la definición más sencilla de libro de artista que he encontrado: “forma de expresión que utiliza el libro como soporte de un trabajo artístico” (7). Sin duda, esa condición se cumple en

(7) Leszek Brogowski, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016. Este volumen ha sido de gran ayuda para las reflexiones que siguen en torno al libro de artista.

su caso. El referente del libro se va a convertir, dentro de *Conceptual Andalusia* en el soporte, en cierto modo predeterminado, de la obra, incluso si ese libro no existe como tal físicamente. De hecho, las formulaciones en torno al concepto y la estética del libro de artista que utiliza y desarrolla son múltiples. Desde la apropiación literal, o la réplica si se prefiere, de la identidad de un libro preexistente (caso de *Oiseaux en vol* para *Européens en vol* y de *Wild Andalusia* para *Invierno, mar y fango*), un ejercicio denominado por el propio artista, quizá de un modo demasiado modesto, como *remake*, hasta la configuración de un trabajo en forma de hipotético libro (en *Expolio* y *Buscando oropéndolas obsesivamente*), pasando por la elaboración y fabricación, en este caso sí, del libro físico y material (*Never-Ending Handbook*). Un elemento muy destacable de esta estrategia múltiple en torno al libro, es que combina y fusiona de un modo original dos mundos que en origen tendían a presentarse como alternativos: el espacio del libro y el espacio de la galería y museo. Presentar como formato expositivo y soporte de las imágenes las hipotéticas páginas de un libro (maquetadas, con marcas de corte y plegado, etc), sí es finalmente, un elemento que acerca su práctica a la de Ruscha. Pero no desde la literalidad de la cita a los libros de este autor, como se ha querido ver en buena parte de la literatura crítica, que tira sin más del hilo de la serendipia, sino, y esto es importante, desde el concepto y estatuto de la imagen reproducida. Un ejercicio crítico de mucho más peso que abordar el libro desde su propio despliegue físico y volumétrico, como ha llevado a cabo en alguna de sus últimas formalizaciones, saturando y anegando así, de algún modo, la cita de la que se parte.

Es en ese ejercicio donde ahonda de manera más específica en las implicaciones del libro de artista, al tiempo que ese mismo medio le permite encajar y desplegar otras estrategias. Ese es el caso de la relación entre imagen y texto, que encuentra aquí, en el contexto del libro, un territorio definido de aplicación, muy diferente del que tendría, por ejemplo, la simple incorporación de texto a la imagen fotográfica. Es el mismo caso de las clasificaciones y apartados, ese rastro de la ornitología que articula el contenido de su trabajo, que encuentra en el despliegue y ordenación de un libro un carácter

y una significación matizada. Se puede señalar también la densidad que aporta el diálogo y confluencia entre el contenido visual del libro, las fotografías, y la obra, la totalidad, constituida y configurada en forma de libro, una vía que de manera definitiva e ineludible tiende a modificar necesariamente la comprensión de la propuesta por parte del espectador, a desplazar el sentido y la experiencia de las imágenes.

Dos últimos elementos en torno al libro. Dentro de la operación de apropiación que realiza en torno a libros preexistentes, hay dos modelos muy diferentes cada uno de los cuales dialoga con su respectivo contexto. Primero aparecen los dos volúmenes de Vaucher, ya mencionados, que nunca llegan a existir como ejemplares físicos, libros ilustrados dirigidos al gran público, sobre los que Juan del Junco realiza un acto de apropiación y sustitución a través de los elementos que forman parte de la identidad del libro: autor, título, pie de imprenta, tipografía, puesta en página, maquetación. Es en el contenido, las fotografías mismas, donde Juan del Junco instaaura, por así decirlo, un régimen intermedio de apropiación, un cruce de géneros fotográficos, que de algún modo está en la base, en el origen, de la práctica fotográfica y el estilo que va a construir y estabilizar después para el desarrollo de *Conceptual Andalusia*. Manteniendo la temática ornitológica, su trabajo fotográfico, al mismo tiempo que rememora y hasta cierto punto imita el de Vaucher, se desvía de él incorporando mecanismos de desplazamiento y distanciamiento, bien mediante la incorporación de texto (números) en las imágenes, bien mediante la incorporación de fotografías ajenas y disonantes respecto al discurso del libro original, y que van desde lo social (como por ejemplo en *Européens en vol*) a lo emocional. El uso de la fotografía en blanco y negro, la textura visual y el grano de las imágenes, el punto de vista oscilante, distante - cercano, entre un afuera (el cielo y el vuelo de los pájaros) y un adentro (la vegetación y el animal posado), y sobre todo una lectura del territorio que progresivamente transita desde lo experiencial y fenomenológico hacia lo emocional y lo poético. Mantiene así, para sus imágenes, las cualidades de un doble registro que va de lo objetivo a lo subjetivo, de lo clasificatorio a lo sensorial, de la observación a la involucración. La evolución

de *Conceptual Andalusia* muestra, así, una evidente progresión a lo largo de los diferentes proyectos hacia una territorialización de su práctica fotográfica, hacia la inmersión y permeabilidad con un espacio común que de algún modo empieza a compartir con las aves.

Pero esta derivación de su trabajo hacia lo emocional, a modo de escritura visual autobiográfica, se ve contenida, reenmarcada de nuevo, desterritorializada una vez más, mediante un segundo tipo de publicación de la que se va a apropiar. Se trata de la revista *ARDEOLA*, Órgano de la Sociedad Española de Órnitología, bajo cuyo estricto modelo y señas de identidad, va a confeccionar dos libros: *Never-Ending Handbook* y el volumen para el que se escribe este texto. La estructura del libro le permite reencuadrar las imágenes en cierta secuencia clasificatoria, que cada vez va apareciendo más diluida, pero, sobre todo, el ámbito referencial ornitológico le permite seguir manteniendo ese marco conceptual que sostiene y define el proyecto. En cierto modo, es una línea o un contexto de contención para esa escritura libre que asoma en sus textos y que en ocasiones invade su práctica fotográfica.

Más allá del libro de artista, se podrían repasar ahora los diferentes referentes o citas extraídas del repertorio del arte conceptual que Juan del Junco activa en su trabajo, pero el espacio limitado de este texto no lo permite. De entre todo ello, dada la limitación, es interesante centrarse, aunque sea brevemente, en el archivo. Antes, sin embargo, conviene mencionar a modo de ejemplo algunas de esas referencias, que entran en juego tanto en el momento de la propia práctica fotográfica, como en el momento de la formalización e inscripción del trabajo en un espacio expositivo. Se podría ahora volver a traer a colación la cita de Deleuze y Guattari: “las cualidades expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles que van a ‘expresar’ la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos, y con el medio exterior de las circunstancias”. Se podría trazar un paralelismo con el uso que hace Juan del Junco de las citas (conceptuales) a modo de materias expresivas, y el modo en que se movilizan para generar nuevas conexiones e inserciones que tienen tanto que ver con el medio interior de los impulsos (su escritura autobiográfica, lo emocional,

los recuerdos, la inmersión en el territorio) como con el medio exterior de las circunstancias (el espacio de la galería o el museo, la lectura crítica y la recepción del trabajo en el campo artístico). En qué medida, el repertorio puesto en juego por Juan del Junco responde a uno u otro ámbito, o sirven para equilibrar dos dinámicas que pueden colisionar con facilidad, es solo una hipótesis que queda en el aire. Lo que sí aparece con claridad es la manera en que se despliegan los referentes que encuentran reminiscencias en el conceptual, y que se conjugan expresivamente para el desarrollo y formalización del trabajo: la elaboración de listas y la aplicación de clasificaciones, las iniciativas para elaborar recopilaciones de materiales más o menos inalcanzables, el recurso a la práctica de archivo, la aplicación de protocolos, la caminata como dinámica de exploración y creación del territorio, el recurso a modos archivísticos de representación y especialmente la vitrina, el uso de la cuadrícula y de la línea como formatos que nivelan y amortiguan las jerarquías y los procesos de estetización, y por supuesto, el libro, editado o sobre la pared, como modo alternativo para el arte: libro deshojado, libro en preimpresión, libro impreso, e incluso libro desplegado (*Buscando oropéndolas desesperadamente*), en una cita, ahora sí, directa y literal, a Ed Ruscha. Como se ha señalado antes, el impulso y la contención parecen dos elementos que están en permanente tensión, cada vez más acusada, dentro de *Conceptual Andalusia*.

Vayamos ahora, aunque sea brevemente, al archivo. Ernst van Alphen señala que “las prácticas artísticas contemporáneas basadas en el archivo tienden a elegir entre dos medios, formas o géneros artísticos distintos para investigar los principios y efectos del archivo. El primero de ellos es la instalación, el segundo es el libro de artista”. Indica también la íntima relación mutua entre medio archivístico y medio fotográfico (8). En Juan del Junco y su *Conceptual Andalusia* aparece todo ello: el libro de artista, como concepto y formato, la instalación y la utilización de la fotografía como medio de construcción del archivo. Y aparecen también elementos que remiten

(8) Ernst van Alphen, *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 20-21.

literalmente a la práctica de archivo en cuanto a su estructuración y exhibición: las listas, las clasificaciones, las vitrinas, etc. El desarrollo de sus propuestas desde la noción y la estrategia del archivo, es por otra parte, coherente con el objeto o la temática de su trabajo, la ornitología, y con el diálogo que establece entre disciplinas, tanto a nivel formal como de contenidos.

Pero lo que interesa ahora, sobre todo, es ahondar en la naturaleza de su práctica de archivo. En su caso, no hay un objetivo directo de crítica, desestabilización o transformación del archivo, de sus límites, sus reglas o su régimen de visibilidad. El archivo es para él un principio de organización, una herramienta, también una estrategia artística, pero principalmente es algo que, de nuevo, remite a ese recuerdo matriz, la práctica de la ornitología por su padre y el aprendizaje temprano por su parte de una dinámica de trabajo de campo, observación y conocimiento del mundo de las aves. Ese encuadramiento personal define en origen y caracteriza el uso que hace del archivo, de un modo que hace que sea tan importante el resultado final, como el medio o el proceso de observación y registro, es decir, su modo de producción. Antes de seguir el razonamiento, se puede volver un momento al mismo autor citado anteriormente, y a la distinción que establece, dentro del archivo, entre colección y almacenamiento. El principio de organización y la condición clasificatoria necesarios para hablar de colección y no almacenamiento se cumple en su caso. Pero precisamente, esta diferenciación nos interesa. No parece que su objetivo, en *Conceptual Andalusia* sea conseguir o construir un archivo bien definido, una colección ortodoxa según determinados principios de organización y clasificación. Continuamente, ese marco se desborda, se difumina o se amplía más allá de categorías estrictamente ornitológicas. De nuevo, el impulso y la contención, aparecen en tensión creativa dentro de este proyecto, la misma que sostiene su escritura, libre y emocional, con relación a la formalización de su obra, o su arte con respecto a la ornitología.

Retomemos el argumento anterior, relativo a que parece más importante el modo de producción o de obtención, que el resultado mismo, es decir que la suma de registros o su totalidad final. Susan

Stewart, en su magnífico ensayo *El ansia*, aborda este asunto al tratar del *souvenir* y de la colección. Ya habíamos visto el modo en que la memoria ocupaba una posición primigenia en todo el proyecto: dos libros y el recuerdo del padre, asociado a la ornitología. Escribe Stewart: “En el *souvenir* el objeto se torna mágico; en la colección lo que se torna mágico es el modo de producción [...] El *souvenir* nos transporta mágicamente a la escena de origen, pero la colección se transporta mágicamente y en serie a la escena de la adquisición, su verdadero destino. Y esta escena de adquisición se repite una y otra vez en el ordenamiento serial de los objetos en el espacio de exhibición” (9). En esta línea argumental, la autora explicita que el *souvenir* desplaza la atención hacia el pasado, mantiene el lazo con el origen, envuelve el presente en el pasado, mientras que, en la colección, el pasado se pone al servicio del presente, su función no es restituir el contexto de origen sino crear un nuevo contexto, basado en una relación metafórica - más que contigua - con el mundo de la vida diaria (10). No es difícil encontrar un paralelismo en Juan del Junco, en el modo en que en su trabajo se ubica el recuerdo (*souvenir*) como referencia matriz situada en el pasado, en su actualización a través del ejercicio fotográfico de recolección de imágenes (colección) y cómo su escritura autobiográfica y testimonial, envuelve, a modo de relato de vida, la elaboración de sus colecciones fotográficas. Pero lo sorprendente y singular, en el caso de Juan del Junco y de *Conceptual Andalusia*, es el modo en que ambos conceptos, podríamos decir que ambas realidades, aparecen a un mismo tiempo y se fusionan. Es esa combinación, de *souvenir* y colección, con todas sus implicaciones, que van de lo emocional a lo racional, del pasado al presente, lo que dota de potencia y complejidad a este proyecto, y en parte explica su evolución y desarrollo. También ese doble concepto, ayuda a entender el papel que juegan los diferentes elementos que configuran el proyecto, los recuerdos y las prácticas fotográficas, los modelos de los que se apropia y los territorios nuevos que explora y configura.

(9) Susan Stewart, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013, pp. 239-240.

(10) Susan Stewart, *El ansia*, op. cit., pp. 222-223.

Serge Tisseron es un autor que ha interesado a Juan del Junco, y probablemente siga interesándole. Concretamente su libro *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente* (11), un ensayo que incorpora una lectura crítica del conocido ensayo de Roland Barthes al que hace referencia el título. Sin lugar a dudas, la razón de ese interés radica en el argumento central del volumen, la continuidad inmediata de la fotografía con la vida psíquica. Mucho de lo que se ha dicho antes a propósito del *souvenir* y la colección encontraría en ese enfoque un territorio para su desarrollo. Pero lo importante ahora, es la inflexión que propone Tisseron, planteando no explorar tanto las imágenes, como su práctica. Esto de algún modo es lo que se ha intentado hacer a lo largo de este texto. Ahondar en ello, supondría hacer un trabajo similar en torno a la escritura de Juan del Junco, una narrativa que acompaña sus proyectos, donde al mismo tiempo que explicita condiciones, intenciones, necesidades, recuerdos, vivencias o sensaciones ligadas a sus trabajos, desarrolla una auténtica narración autobiográfica, en la que no es difícil encontrar esa continuidad de la que habla Tisseron, pero sobre todo, un discurso, un relato que se construye en paralelo, en analogía y comunión, entre el mundo de las aves y el del artista. Sobran los ejemplos a lo largo de esos textos del artista, pero bastan como muestra sus siguientes palabras (12):

“La suma de emociones (asuntos que me atañen) y paisaje (asuntos que me fascinan) da como resultado una suerte de geografía personal que puede utilizarse como memoria y como terapia. [...] Ahora lo que interesa es una deriva en el paisaje. Observar aves, fotografiar tanto el paisaje, como las aves, como lo que encuentro en el camino, y realizar metáforas y comentarios sobre asuntos que me fascinan o que me atañen”.

(11) Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

(12) Buena parte de los textos de Juan del Junco a que se hace referencia o que se citan pueden encontrarse en el sitio web del artista.

“Yo adoro el paisaje y adoro introducirme dentro. Una vez allí, me siento parte de él y además tengo la sensación de que formo parte de un ritual [...] El ritual consiste en acabar solitario y pensar que no soy yo, que soy paisaje [...] solitario a medias, pues en los carrizales me rodeaban cientos de aves. Ellas y yo éramos paisaje”.

Después de estos textos, cobra pleno sentido lo afirmado anteriormente, de la mano de Susan Stewart, acerca del papel que juegan respectivamente, el *souvenir* y la colección, y el modo en que la práctica, el recorrido iniciático de obtención de las fotografías, es el camino para la creación de un nuevo contexto, un nuevo territorio. Como metáfora, digamos que quizá sea similar a ese que anhela encontrar Juan del Junco, cuando explicita que su ilusión sería encontrar, en relación a la ornitología, un nuevo territorio. Por eso mismo, por ese anhelo de territorializarse con las aves, de perderse y encontrarse en el paisaje que comparte con ellas, me dice en una conversación, que no le interesa de lo fotográfico el “esto ha sido” de Barthes, sino el “yo estoy aquí”.

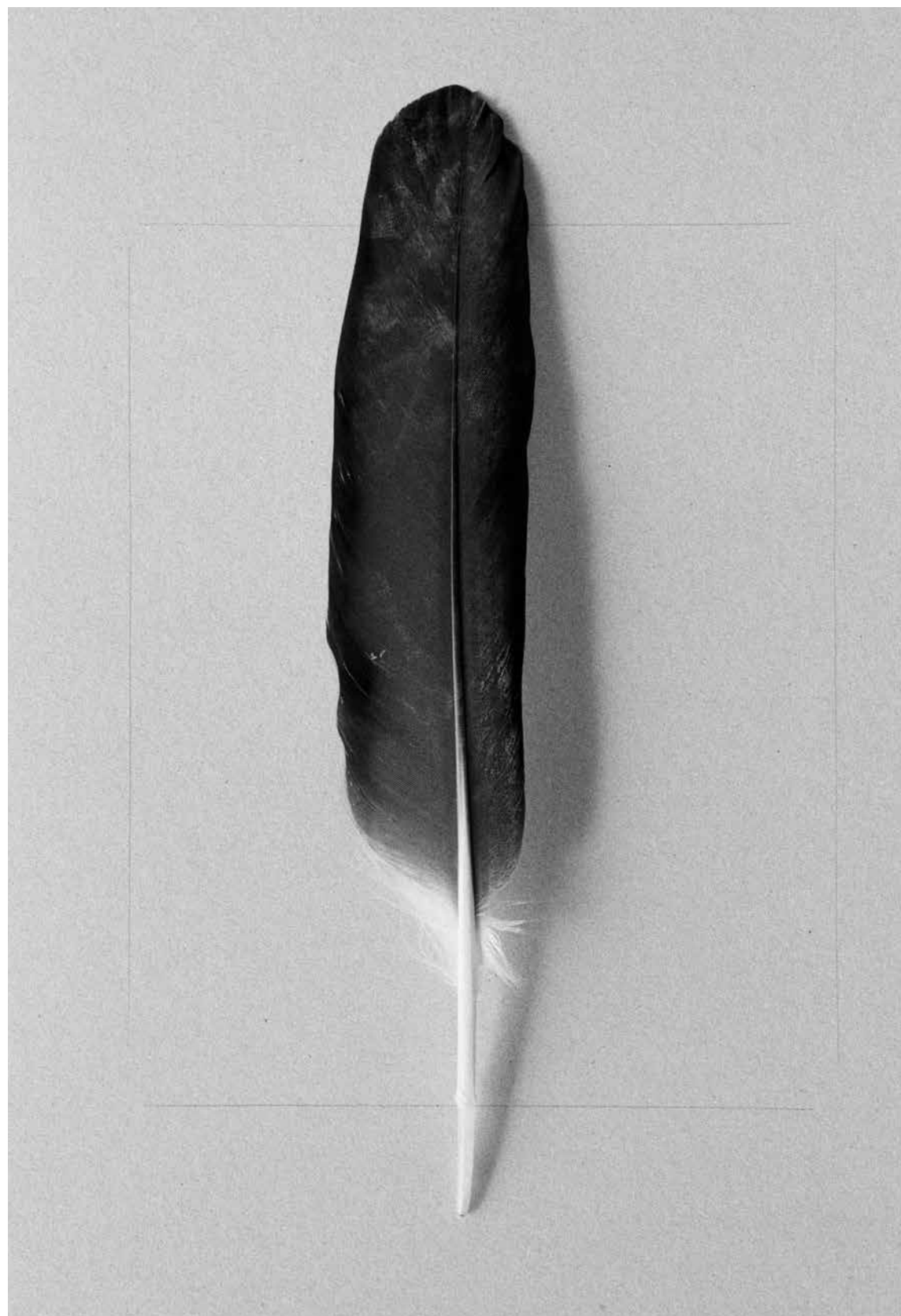
La última entrega de *Conceptual Andalusia, Liturgia del río y del pájaro*, es la expresión rotunda de ese “yo estoy aquí”. El proyecto donde por fin, se siente más pájaro, donde quizá ha culminado la desterritorialización, y todo se ha convertido, ya, en materia expresiva según se adentra en el carrizal al borde del río, como las aves. Construyendo el territorio entre el medio interior de los impulsos y el medio exterior de las circunstancias. El proyecto donde la formalización, se aleja del conceptual, y se acerca a la emoción, quizá al entusiasmo y la poesía, y donde apenas queda una vitrina como testimonio de la vinculación última que mantiene con el archivo. Pero el libro donde aparece este texto reformaliza de nuevo la propuesta, coherente con la totalidad del proyecto. Un libro de artista, fiel al gesto apropiacionista, pero en el que la propia reunión de imágenes, bajo el principio de la ordenación y la clasificación, deja asomar también el impulso y el principio de almacenamiento, y una parte de la religión que profesa entre las aves y el territorio.

La poesía, lo poético, es el gran elemento eludido en todo momento. El conceptual es un efectivo dique de contención, que no obstante en ocasiones se ve desbordado. Inevitablemente. Quizá sean las propias aves las que no se dejan atrapar, y sea su propio impulso poético y visual, ineludible, el que se escapa.

Ya lo sintió y lo dejó escrito William Carlos Williams al comienzo de su poema “El gorrión”, dedicado a su padre (13):

“El gorrión
que se posa en mi ventana
más que una verdad natural
es una verdad poética”.

(13) William Carlos Williams, *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen, 2017, p. 263.



EN EL PRINCIPIO ERA EL RÍO

Juan del Junco

En el principio era el río, y en el río eran las espadañas, carrizos y juncos; también los álamos, tarajes y olmos. Más adelante, entre la vegetación frondosa y acompañados del continuo sonido del agua que corre, fueron los pájaros.

El que camina -o el que vuela- aproximándose a las riberas del río descubrirá el olor profundo de la corteza del chopo, y bajando el talud de la orilla encontrará el carrizal que surge del cauce y que vibra con el viento. Nada allí importa entonces sino dar con un lugar donde sentarse -posarse- y observar con tranquilidad todo lo que alrededor sucede: desde una libélula en una rama alta de un taraje hasta el vuelo bajo del martinete que se aleja a ras de agua emitiendo un lastimero graznido.

Entonces, es allí donde uno -también el pájaro- descubre la casa, a la sazón una rama, una caña o miles de ellas formando un templo. Un templo donde adentrarse para sentirse a resguardo. Y es allí, también, donde uno -que se cree un solitario- se ve por fin acompañado, ya que al templo acuden religiosamente los habitantes riparios. Algunos de ellos son grandes y aletean desde la lejanía al atardecer, y otros -pequeños y esquivos- están siempre entre la foresta. De entre ellos, solo uno posee diez plumas en su cola, y conocer ese dato es también estar en un templo.

































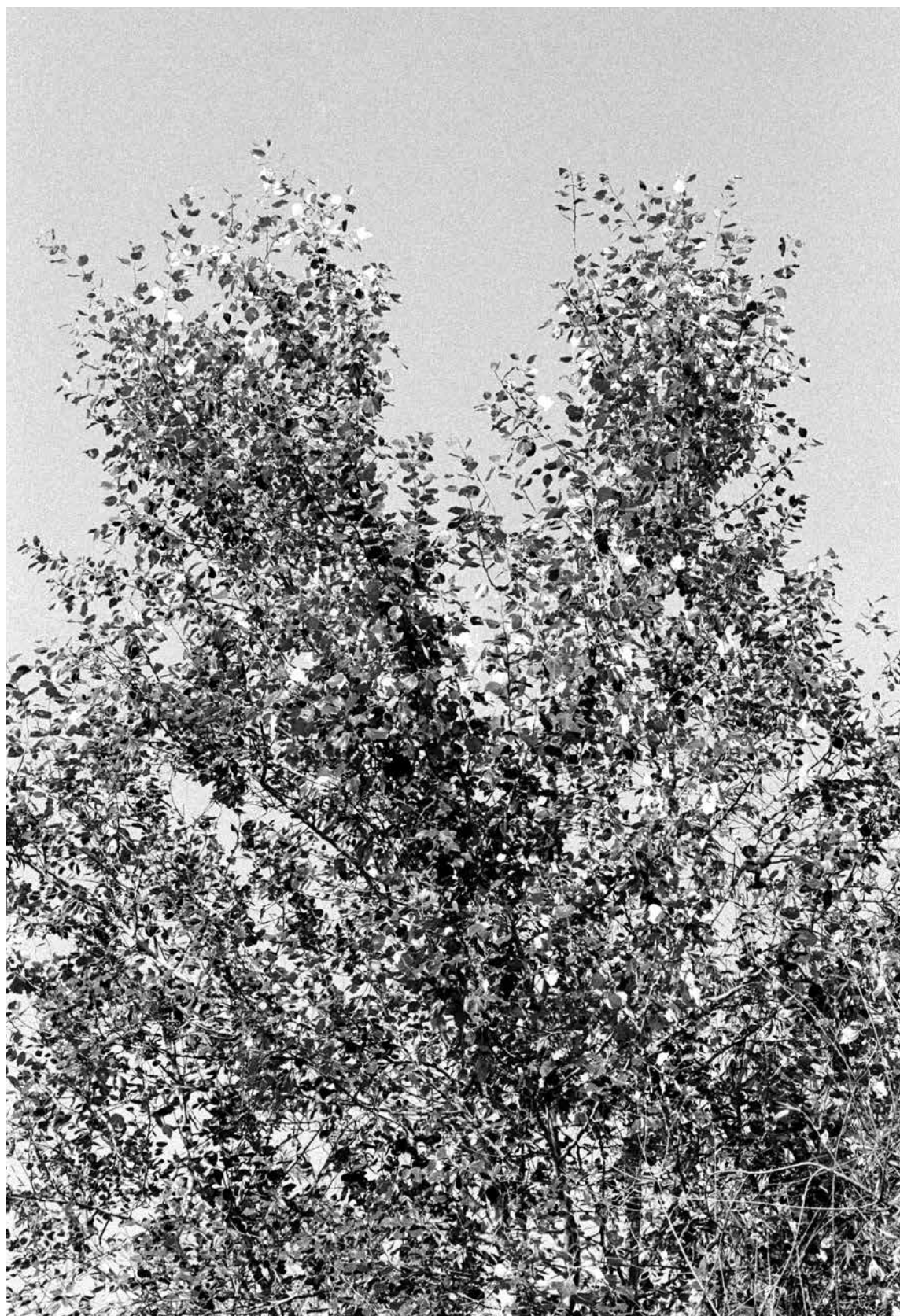




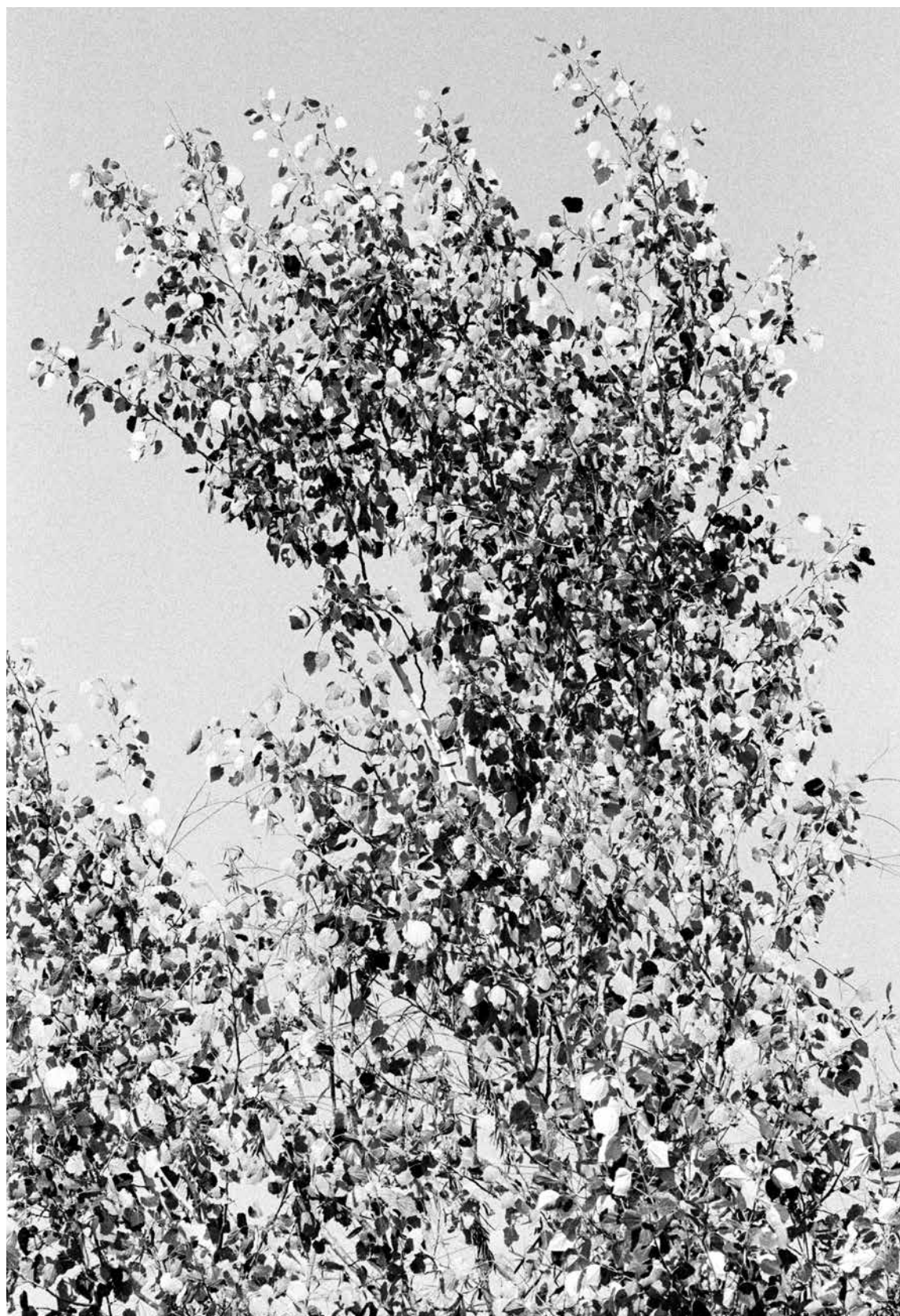


































































































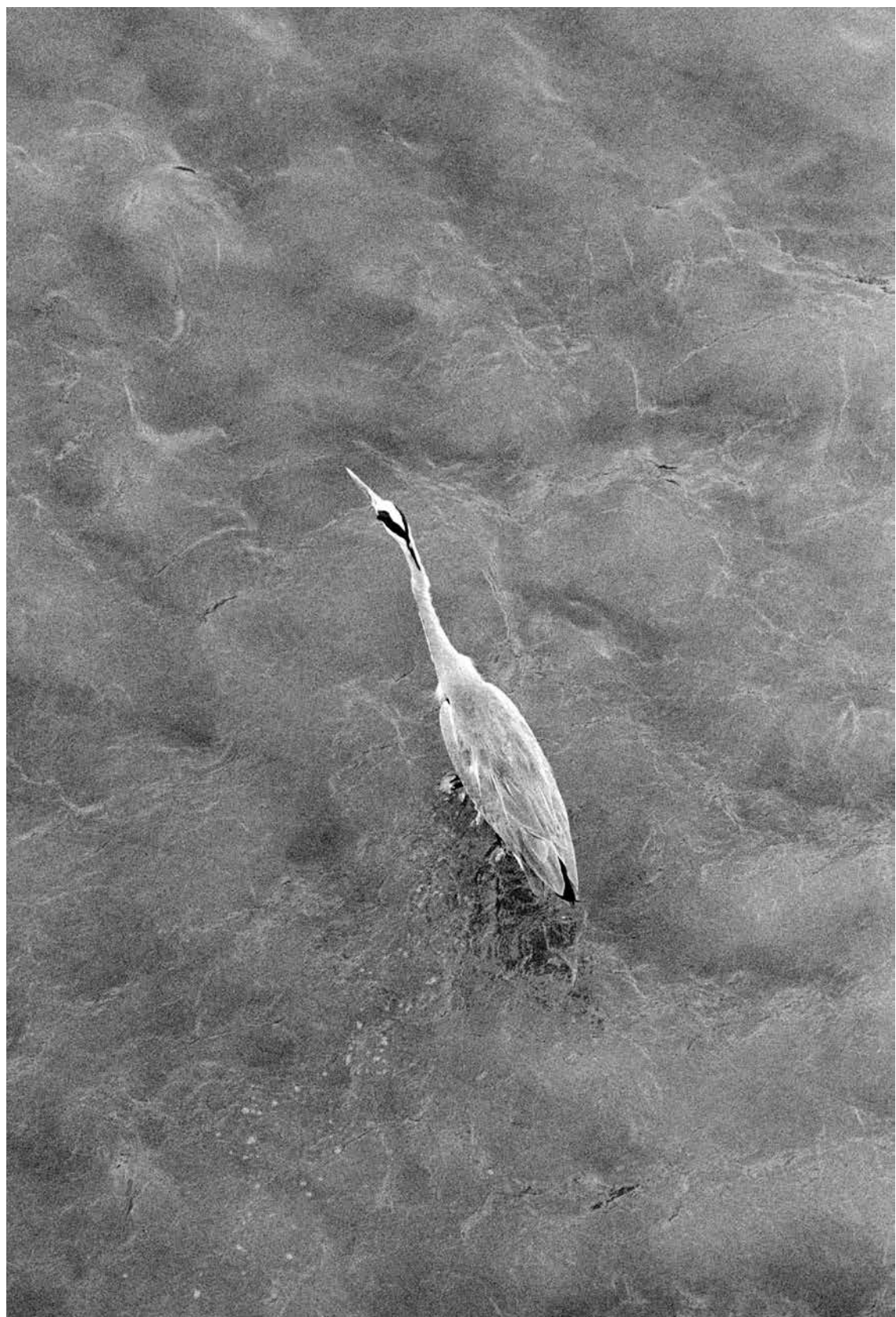


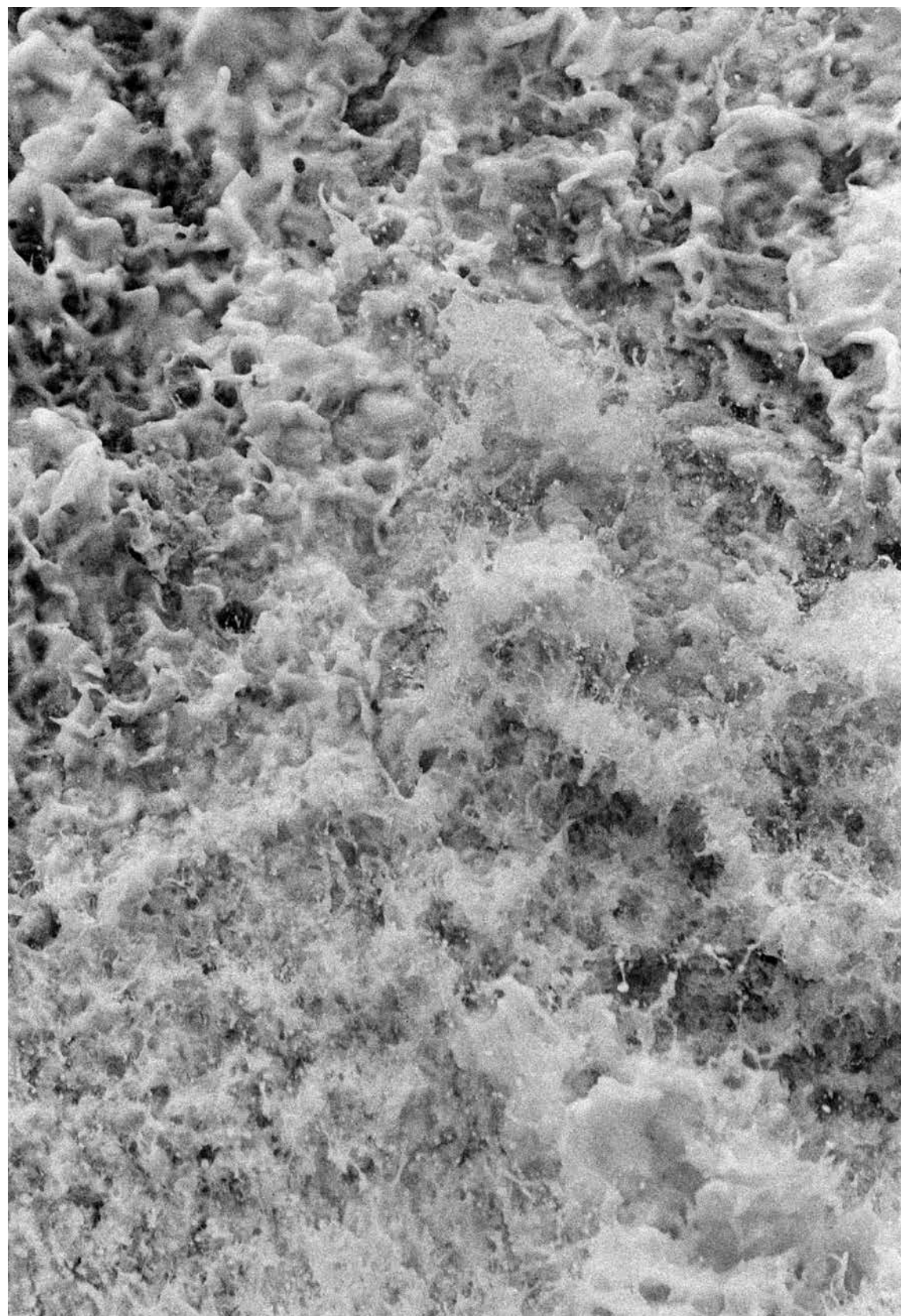


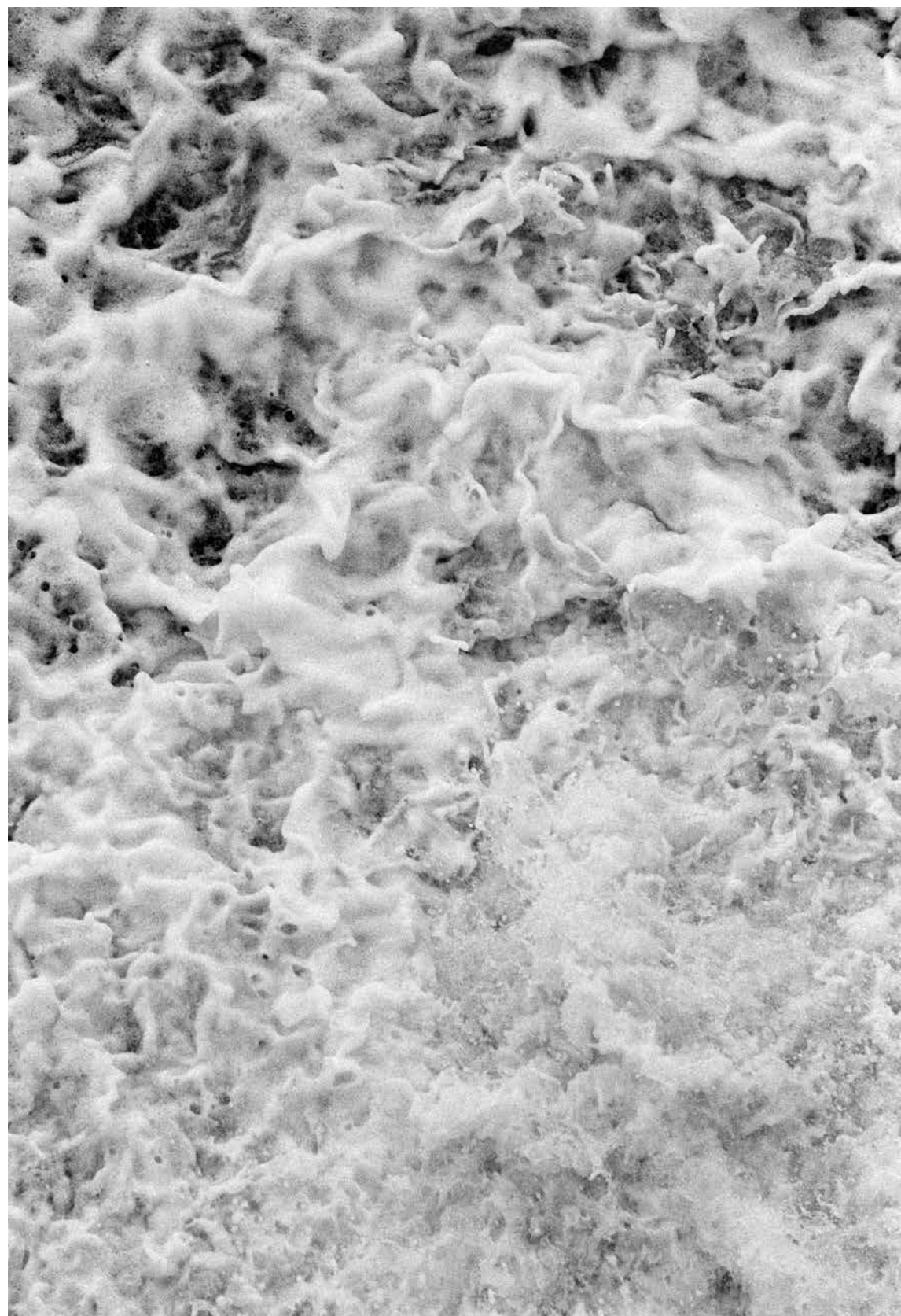




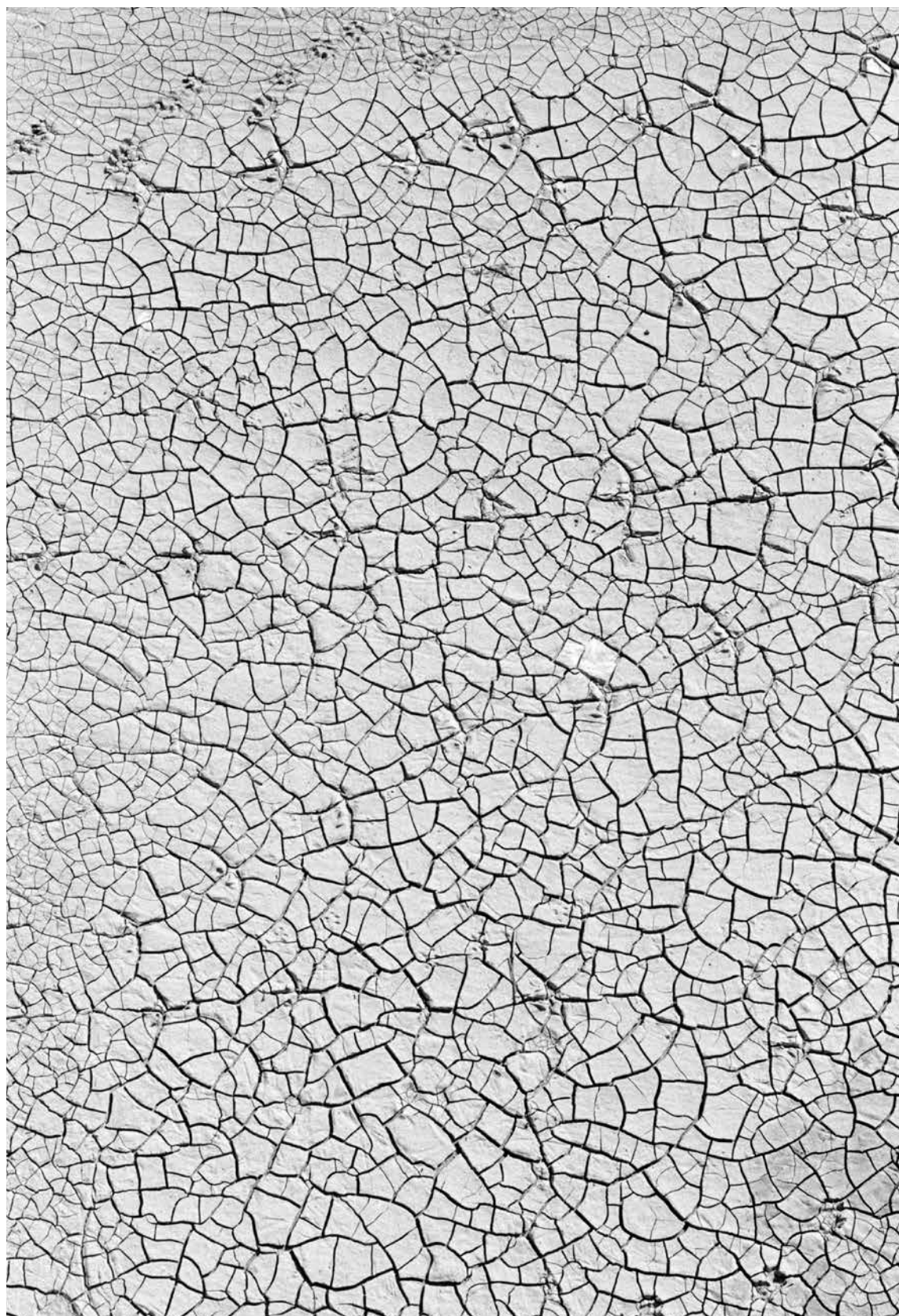


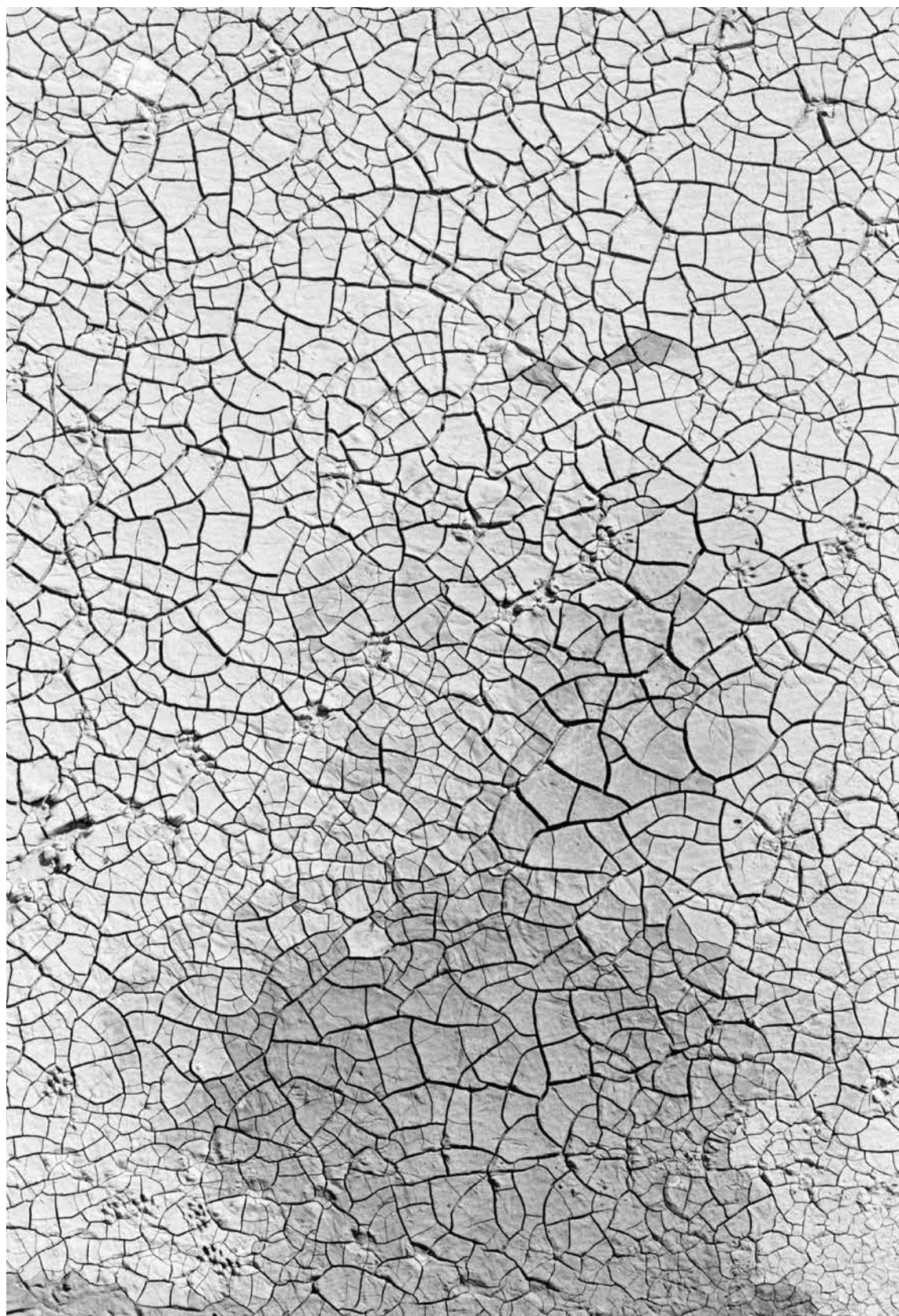


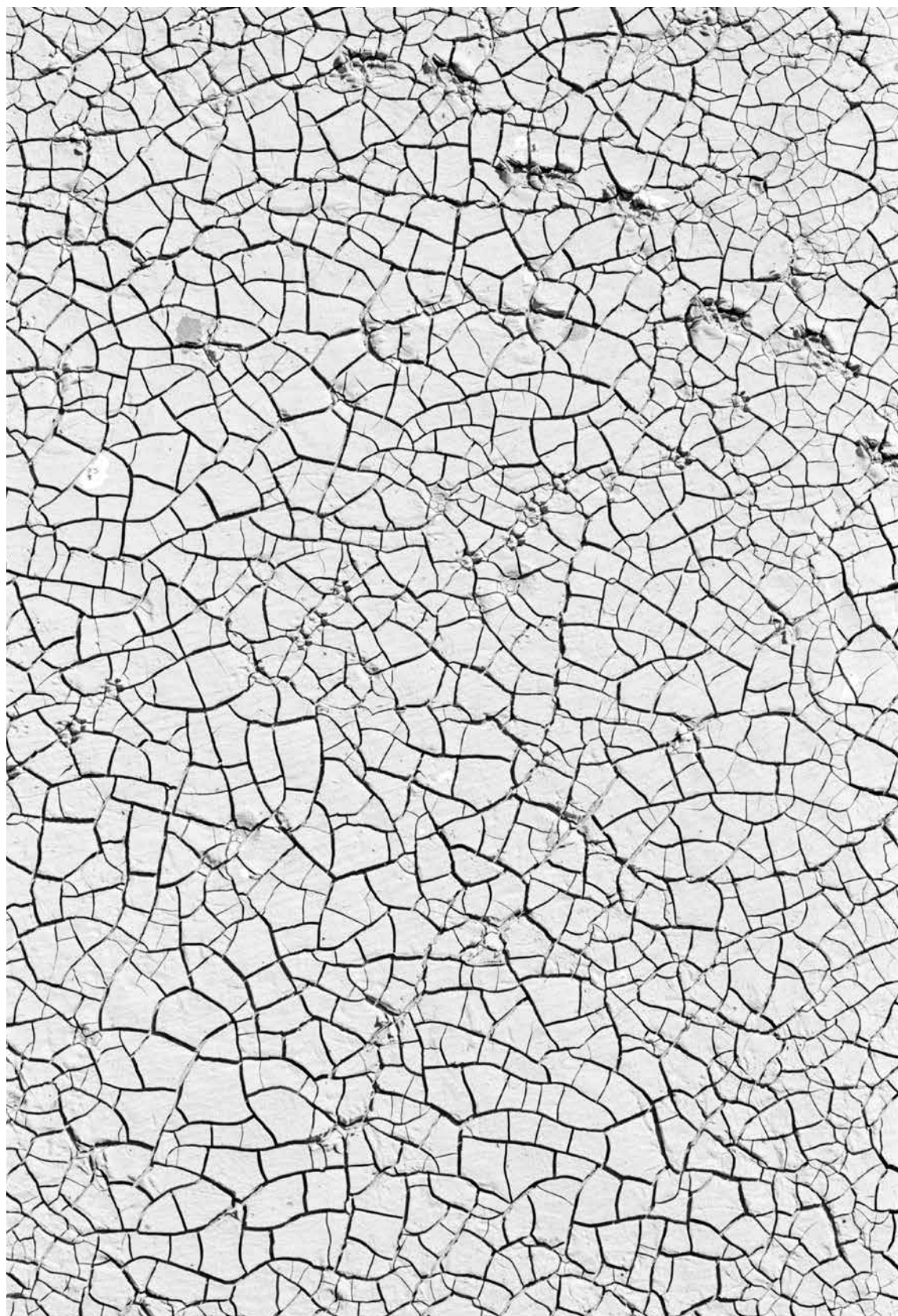


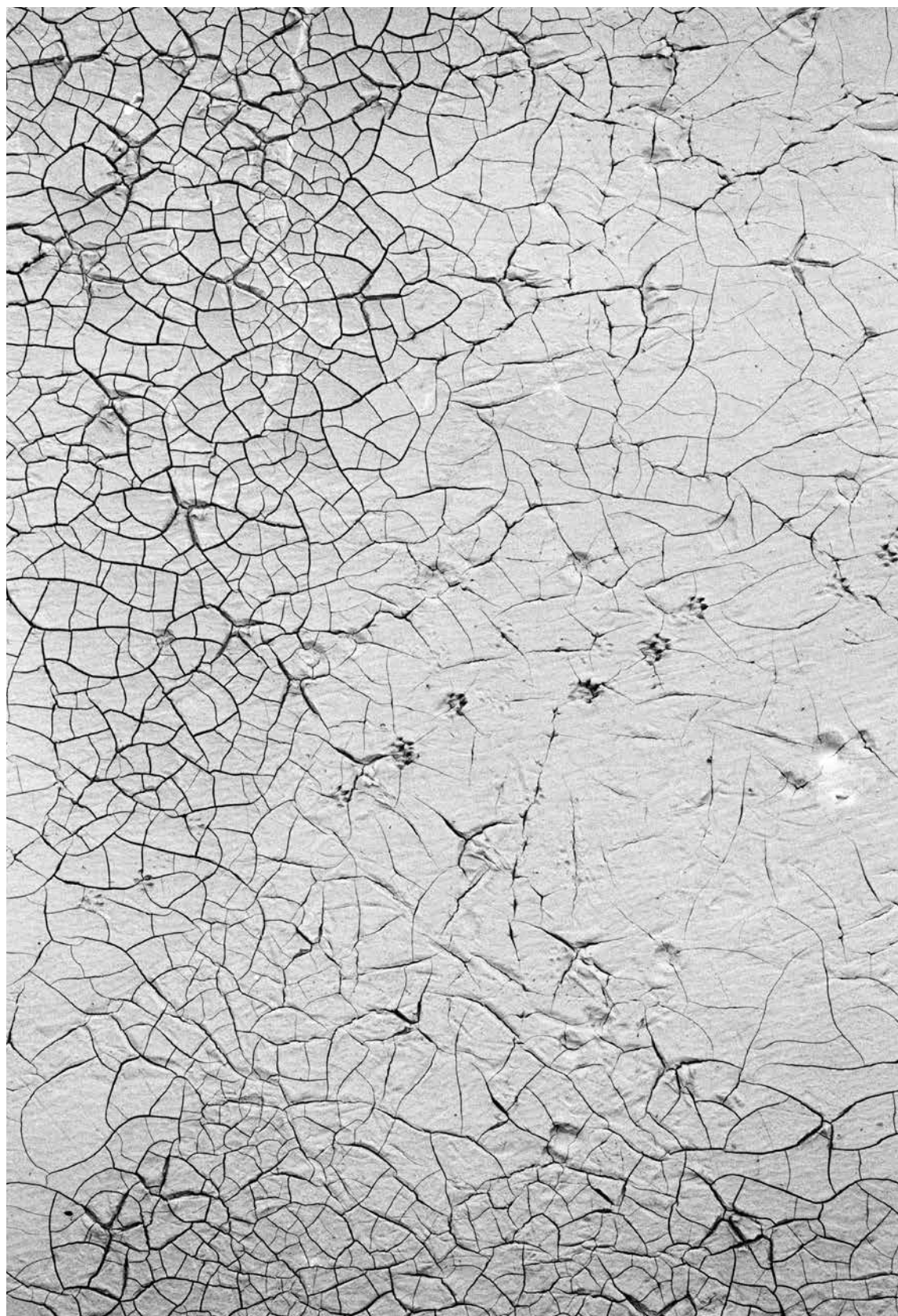




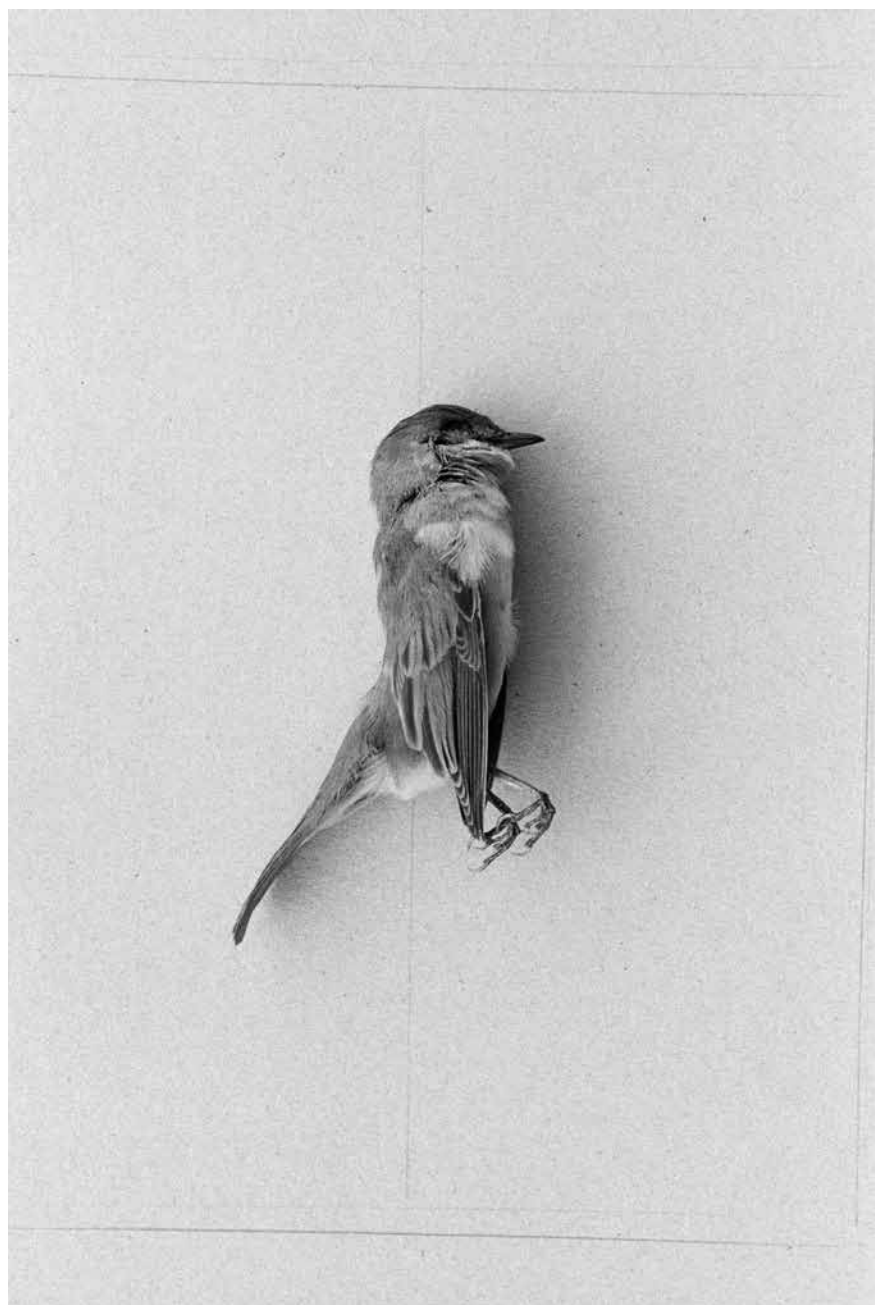




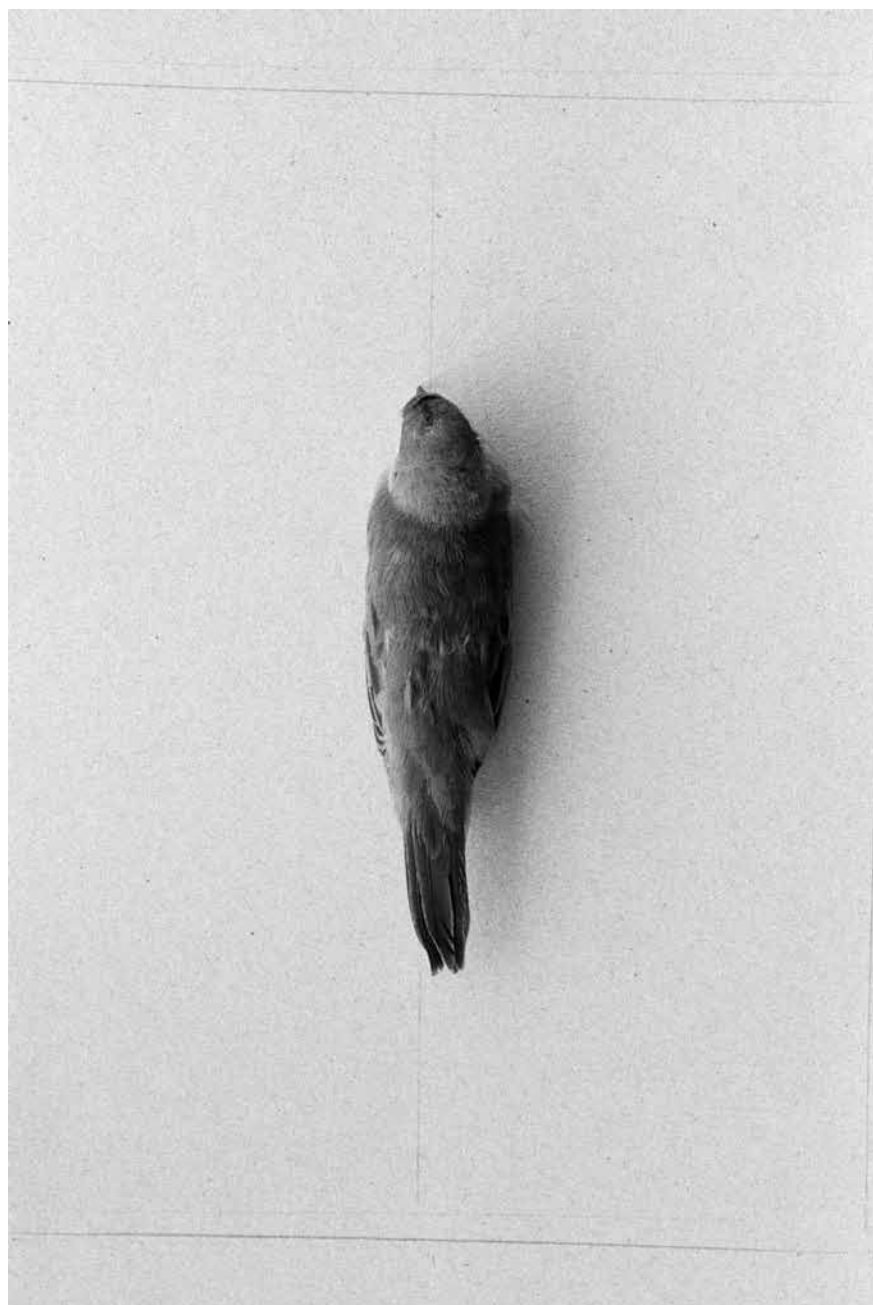


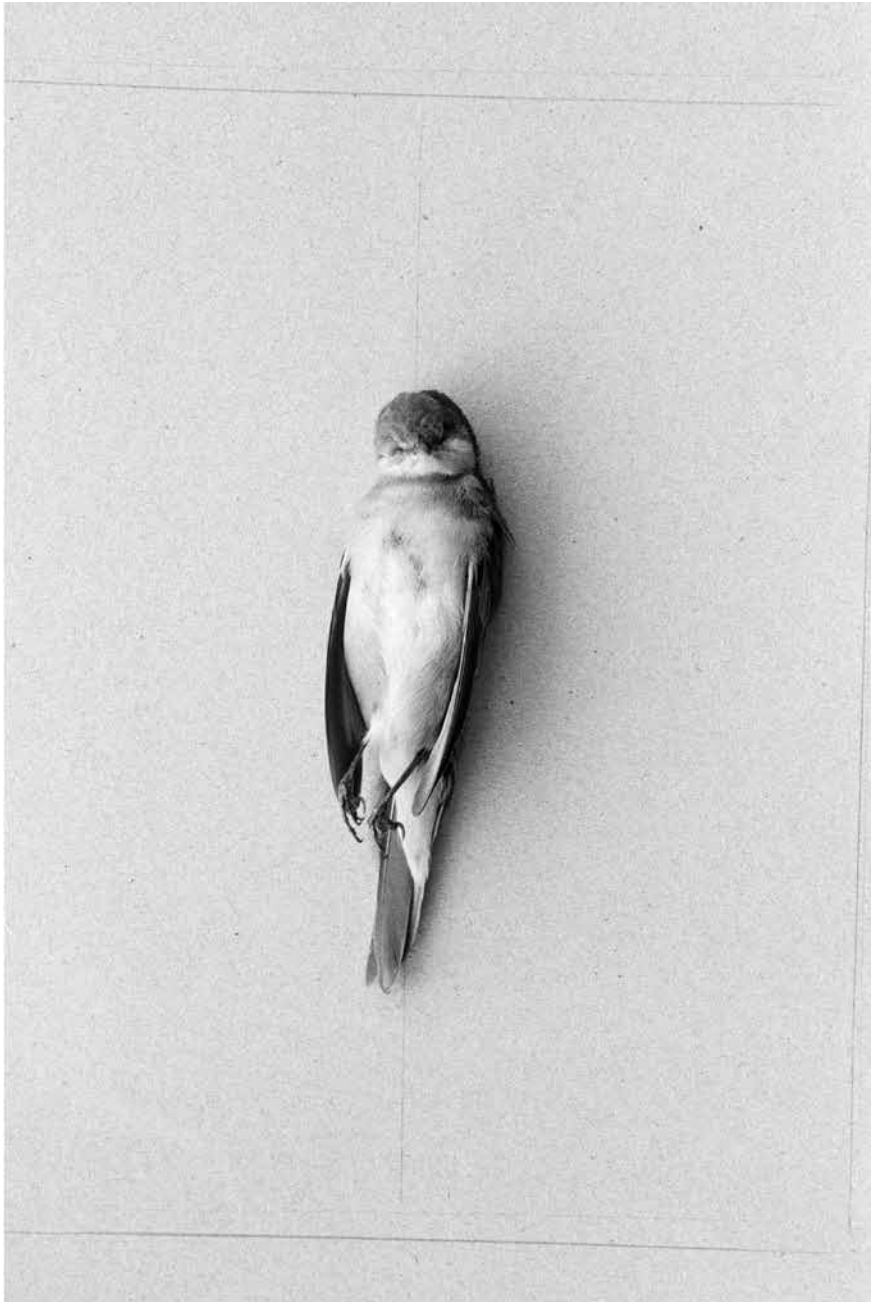




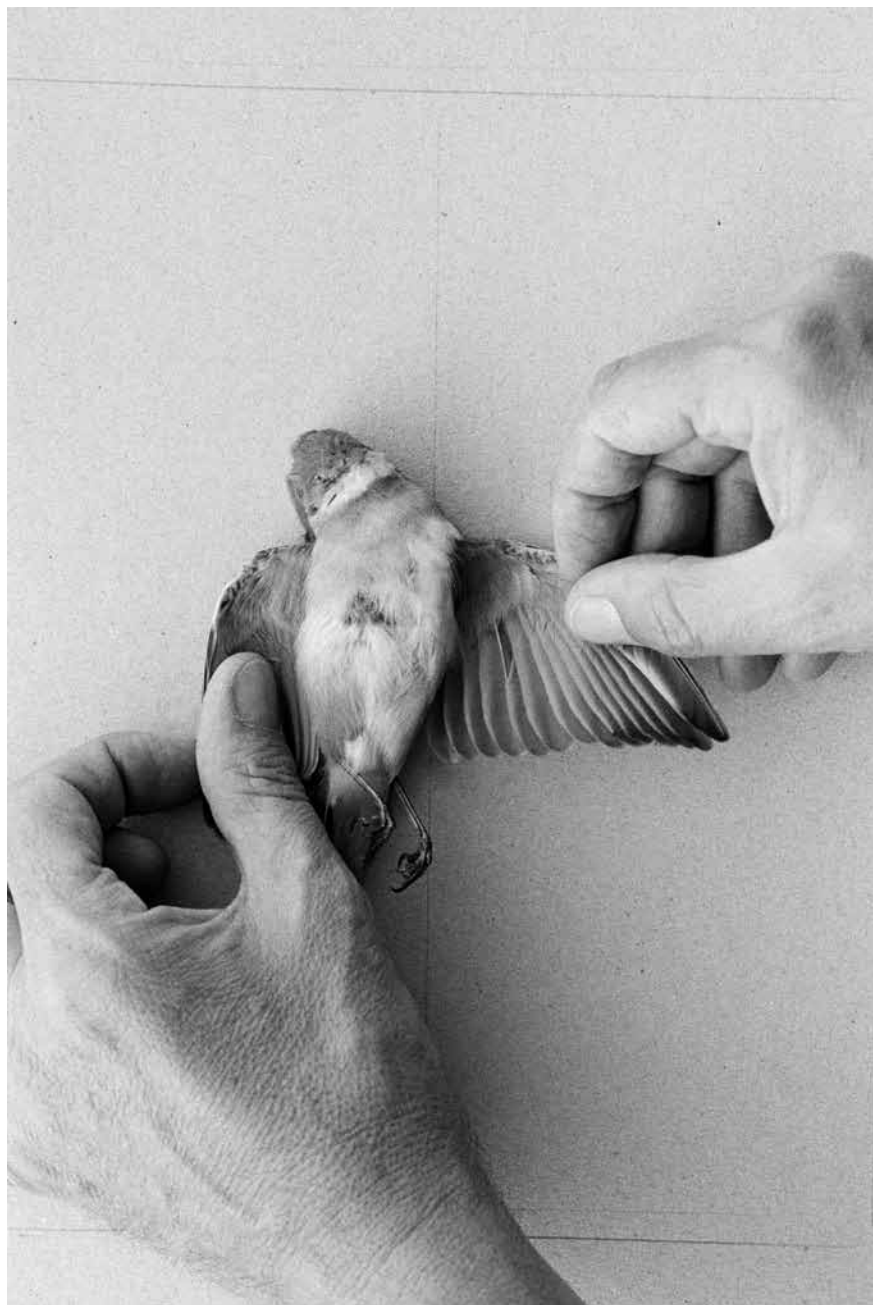




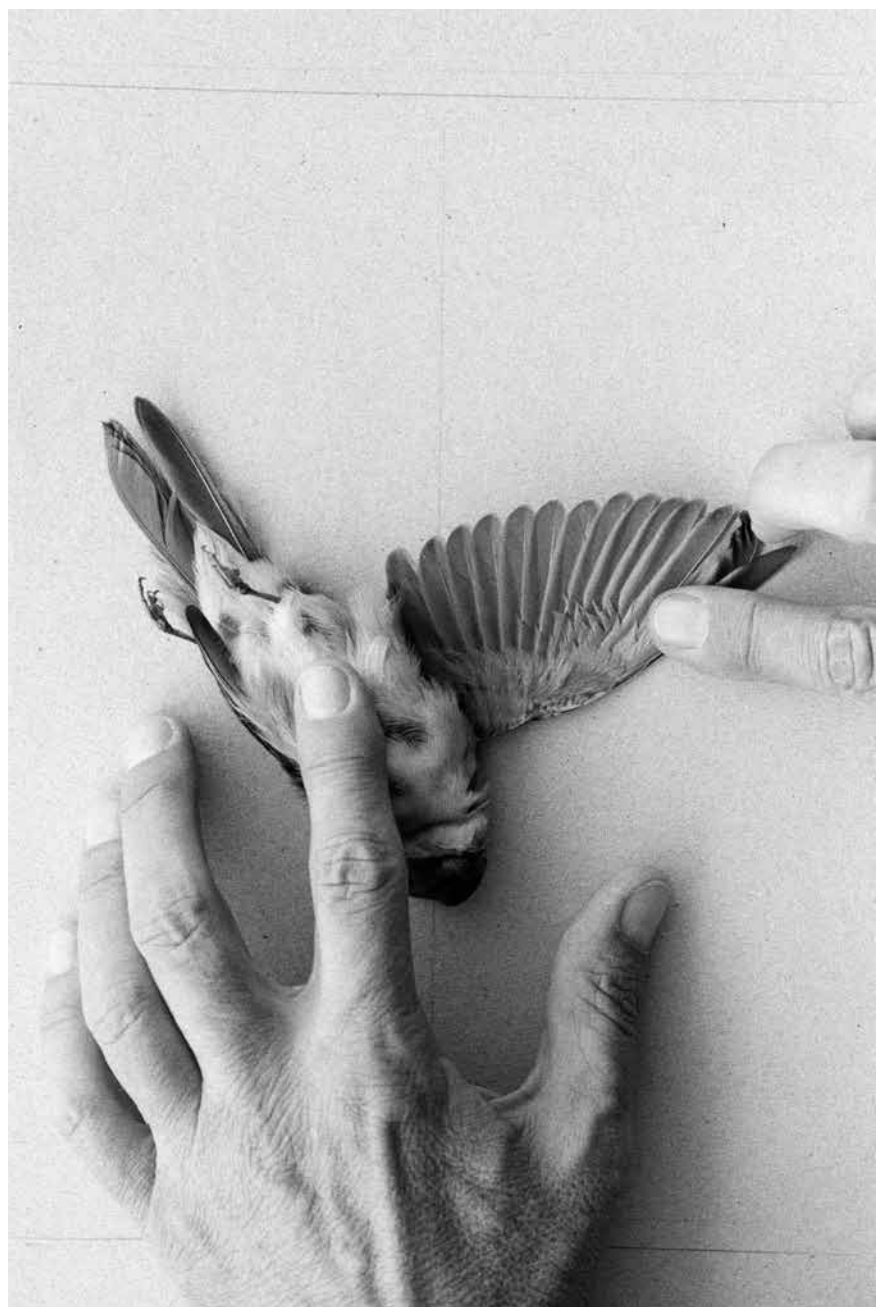


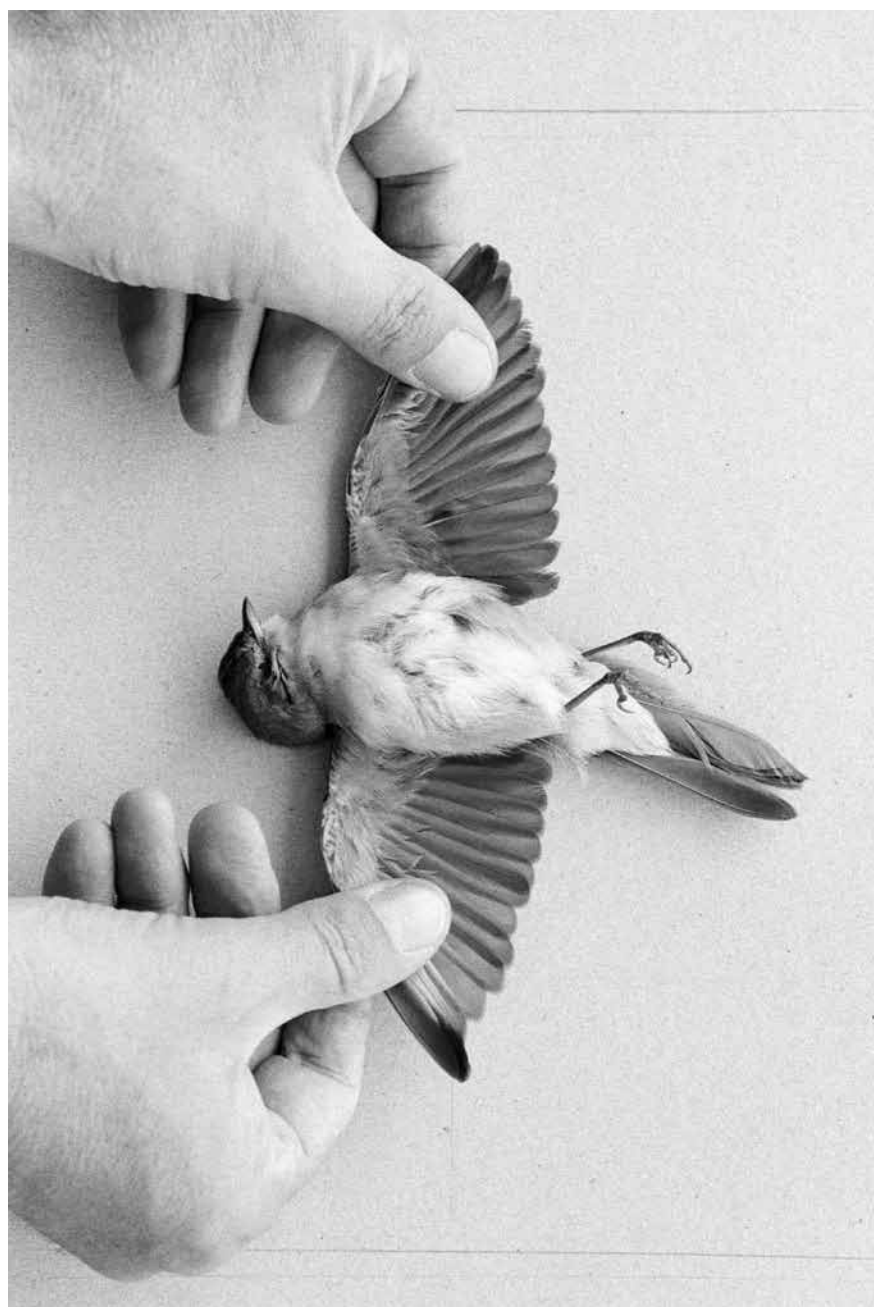














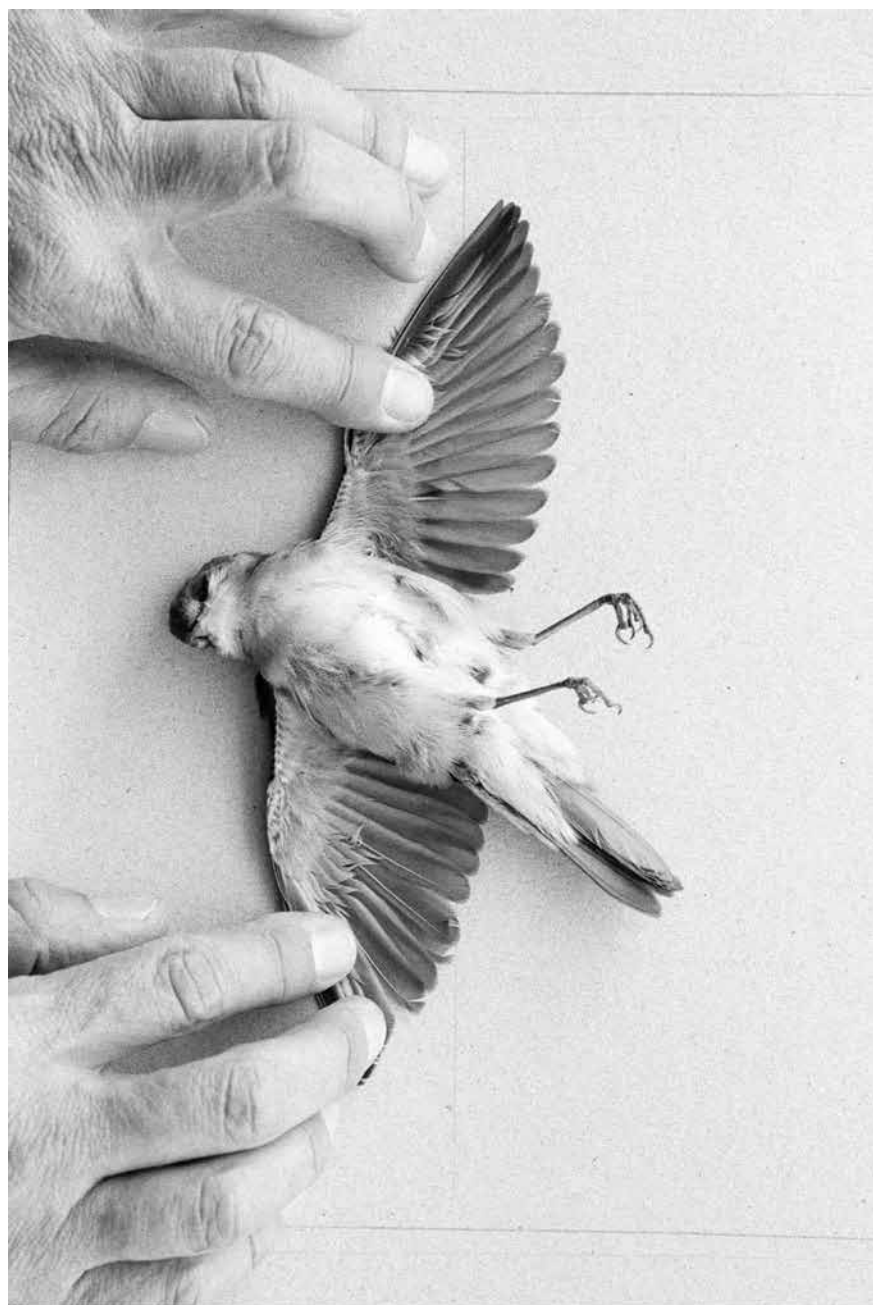






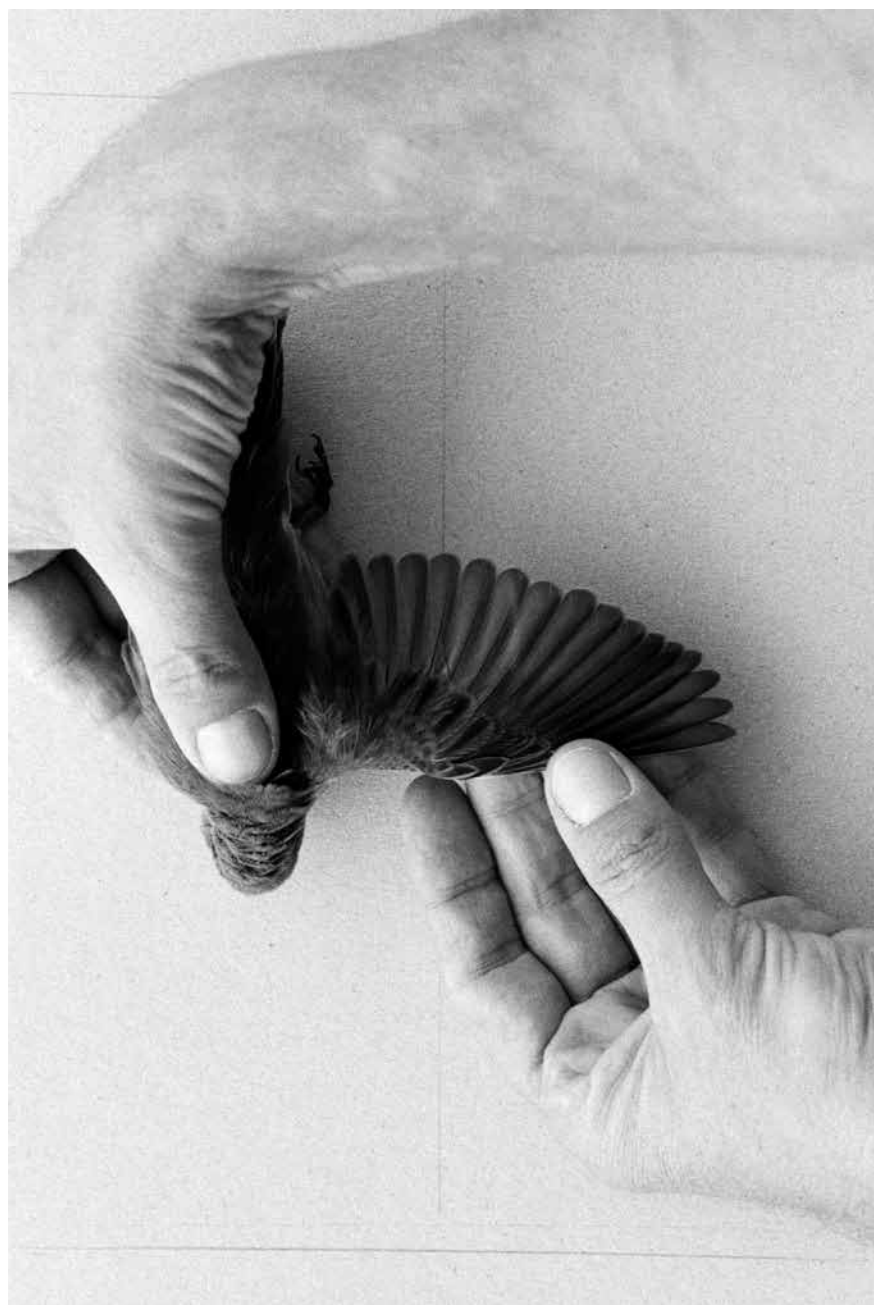


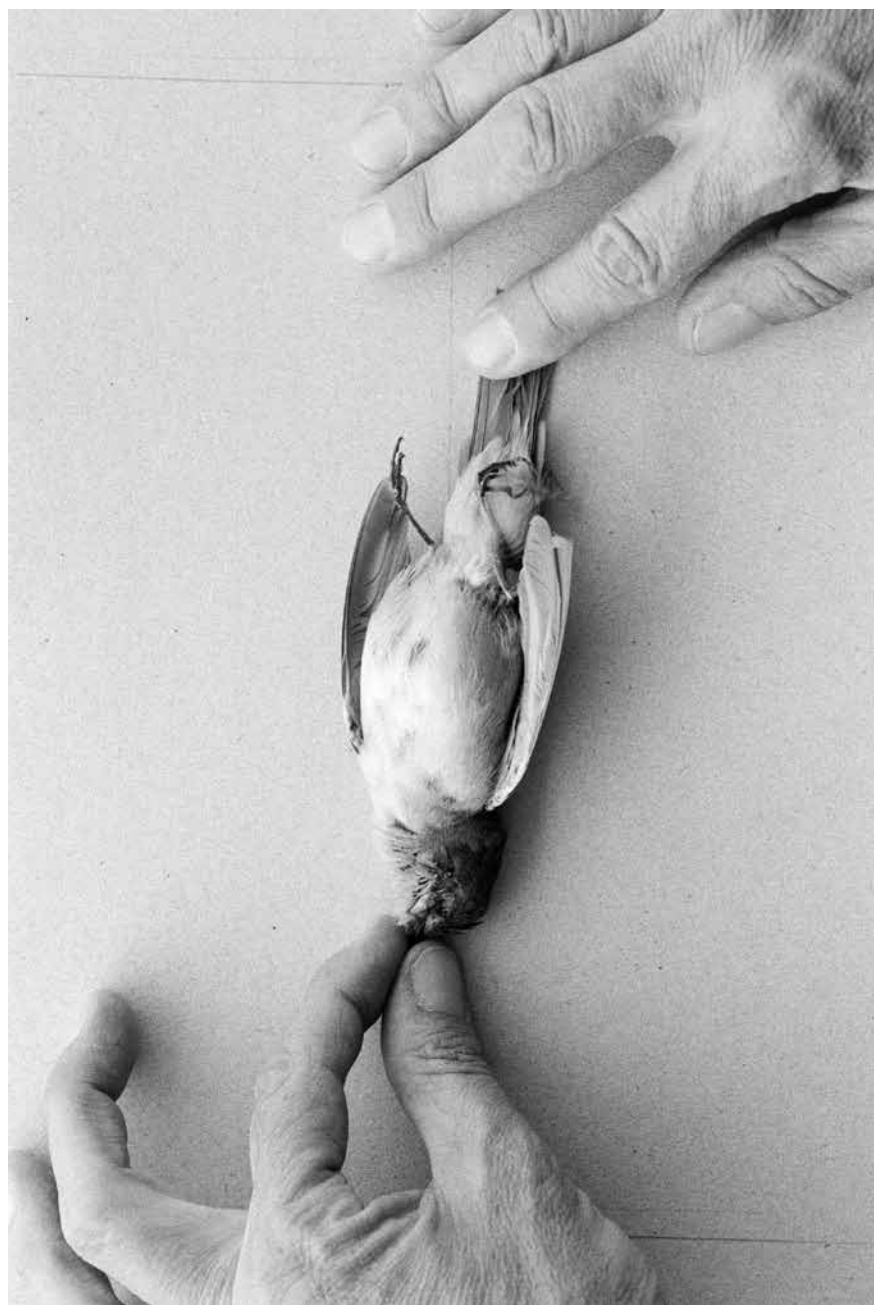


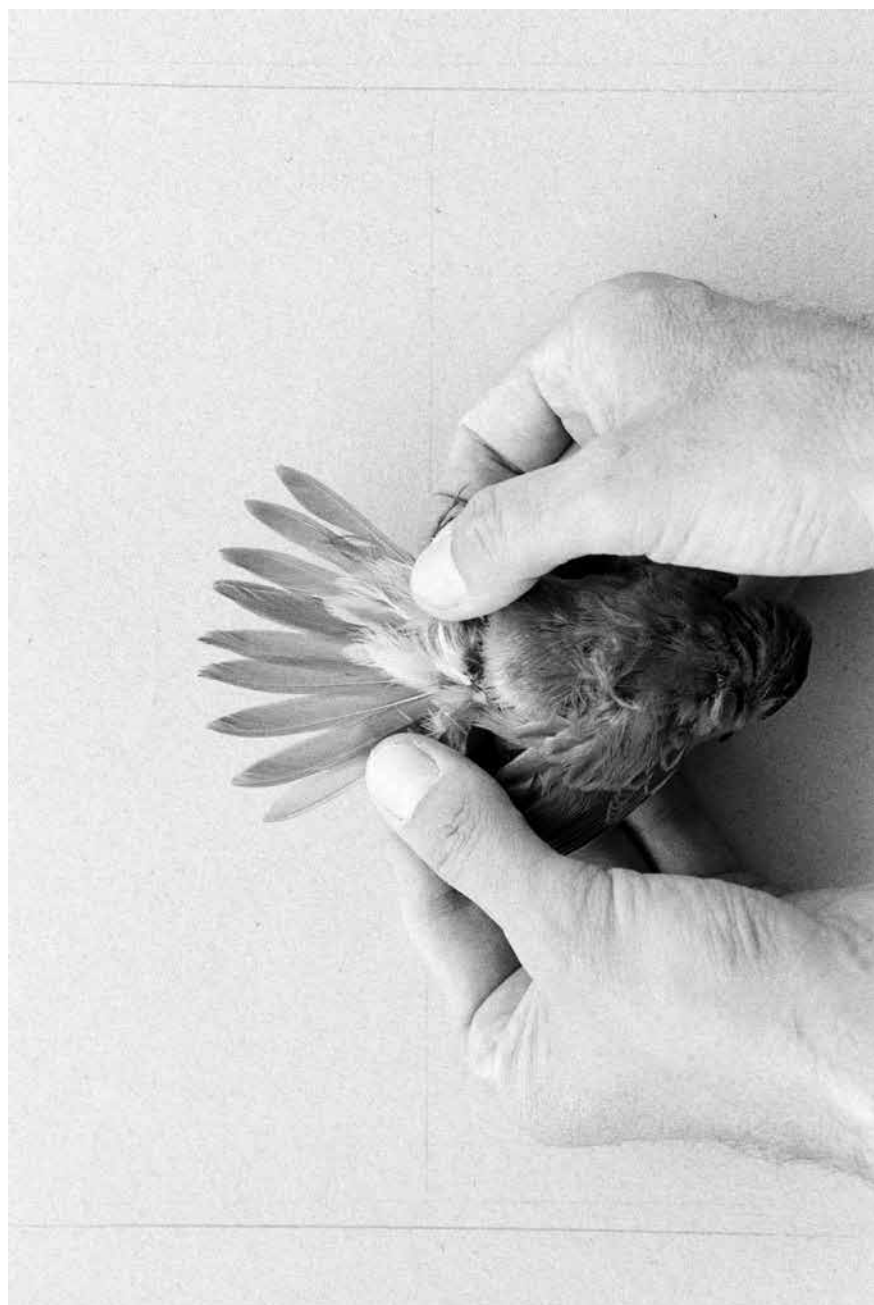




































































































































































JUNTA DE ANDALUCÍA

Presidente: Juan Manuel Moreno Bonilla.

CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Consejera: Patricia del Pozo Fernández.

Viceconsejero: Alejandro Romero Romero.

Secretaria General de Innovación Cultural y Museos: Mar Sánchez Estrella.

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Director: Juan Antonio Álvarez Reyes.

Conservadora Jefe del Servicio de Actividades y Difusión: Yolanda Torrubia Fernández.

Conservador Jefe del Servicio de Conservación: Bosco Gallardo Quirós.

Jefe del Servicio de Administración: Luis Arranz Hernán.

Dirección artística del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía:

Álvaro Rodríguez Fominaya.

Gerente del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía: Francisco Álvarez Expósito.

EXPOSICIÓN

Juan del Junco. Liturgia del río y del pájaro (Conceptual Andalusia).

1 octubre 2020 – 17 enero 2021.

Exposición en el C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba.

Comisario: Álvaro Rodríguez Fominaya.

Coordinación: Elena González Alcántara.

Restauración: José Carlos Roldán Saborido, Teresa Torres Pedregosa.

Coordinación de montaje: Guillermo Garrido Giménez, Faustino Escobar Romero.

Asistencia de montaje: INGESES: José Manuel Blanes, Manuel Guillén, Juan Luis Porras.

Prensa y difusión: Marta Carrasco Benítez.

Servicios informáticos: Juan de Dios Fernández Díez.

Gestión administrativa: María Álvarez Carpintero, Nieves Cano Pérez, Cristina García Montañés, Magdalena Roldán Escudero, Francisco Ángel Salces Castellero, Francisco Tirado Gil.

Educación y visitas guiadas: Noelia Centeno González.

Diseño gráfico: ZUM Creativos.

SUMARIO DEL VOLUMEN 2

El rastro del ornitólogo. Prácticas de desterritorialización en la obra de Juan del Junco, por Alberto Martín.

En un principio era el río, por Juan del Junco.

Liturgia del río y del pájaro: el río y las piedras.

Liturgia del río y del pájaro: el río y el carrizal.

Liturgia del río y del pájaro: algunos posaderos icónicos.

Liturgia del río y del pájaro: algunos posaderos icónicos II.

Liturgia del río y del pájaro: posaderos lejanos (álamos).

Liturgia del río y del pájaro: posaderos cercanos (álamos y otros árboles).

Liturgia del río y del pájaro: un carrizal (territorio) donde introducirse.

Liturgia del río y del pájaro: cañaverales cercanos donde posarse.

Liturgia del río y del pájaro: posaderos que emergen del río.

Liturgia del río y del pájaro: otros animales sumergidos en el río.

Liturgia del río y del pájaro: Garza Real (Ardea cinerea).

Liturgia del río y del pájaro: algunas huellas tras el paso del agua.

* Separata: *algunas consideraciones sobre un ejemplar de Ruiseñor Bastardo (Cettia cetti) hallado muerto bajo la ventana de mi estudio.*

Liturgia del río y del pájaro: posaderos lejanos (árboles secos).

Liturgia del río y del pájaro: algunos pájaros en sus territorios.

Liturgia del río y del pájaro: algunos pájaros volando.

Liturgia del río y del pájaro: algunas Garcillas Bueyeras (Bubulcus ibis) volando hacia el dormidero.



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO