

NEVER-ENDING HANDBOOK

GUÍA DE LAS AVES DE MI MUNDO

CONCEPTUAL ANDALUSIA



JUAN J. DEL JUNCO GONZÁLEZ

TRABAJO FIN DE MÁSTER



MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR
FACULTAD DE BELLAS ARTES · UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
CURSO 2017-2018

TUTOR: DR. CARLOS MIRANDA MAS

Índice

1. Introducción	3
2. <i>Conceptual Andalusia</i> . Génesis	4
3. <i>Conceptual Andalusia</i> . Descripción de los capítulos	5
3.1 <i>Conceptual Andalusia: Européens en vol</i>	6
3.2 <i>Conceptual Andalusia: Européens en vol: Les archives</i>	8
3.3 <i>Conceptual Andalusia: Buscando oropéndolas obsesivamente</i>	9
3.4 <i>Conceptual Andalusia: Tríptico para una arqueología propia.</i>	10
3.5 <i>Conceptual Andalusia: Invierno, mar y fango.</i>	11
4. <i>Never-Ending Handbook</i> . <i>Guía de las aves de mi mundo</i> . Génesis y primeras líneas.	14
5. <i>Never-Ending Handbook</i> : Praxis y articulación de un proyecto de fotografía artística contemporánea.	16
6. <i>Never-Ending Handbook</i> : una aproximación al arte conceptual. Texto e imagen	19
7. <i>Never-Ending Handbook</i> : El acercamiento al mundo natural, la trama del archivo y la “ornitología emocional”.	25
8. <i>Never-Ending Handbook</i> : La idea de lo experiencial en el paisaje: recorrer los caminos.	29
9. <i>Never-Ending Handbook</i> . <i>Guía de las aves de mi mundo</i> . Formalización	35
10. Conclusiones	44
11. Bibliografía	45
12. Aportaciones del profesorado	46

1. Introducción

El proyecto que estudiamos en este Trabajo de Fin de Máster (en adelante TFM), está inmerso, articulado y desarrollado como parte de un bloque temático: un tema principal desgajado en capítulos, un ciclo evolucionado en temática y tiempo que se han formulado como desarrollo indisoluble en cada una de sus partes. En dicho sistema, cada una de sus fases han desempeñado la función clave para la eficacia necesaria del sistema conjunto. *Never-Ending* forma parte de *Conceptual Andalusia*, el bloque temático que hace de marco conceptual donde he articulado y articulo mi obra artística durante los últimos cuatro años. Este bloque se ha establecido como un conjunto de propuestas, proyectos y formulaciones que se han ido desarrollando desde comienzos del año 2014. A cada una de las partes los denominaremos capítulos, pues dicha denominación se acerca a la idea de producto editorial, de proyecto cultural, de partes de una estructura sistematizada. Nuestro proyecto es indisoluble del resto de capítulos, ya que comparte con ellos una serie de constantes que conforman una verdadera línea de investigación: un programa de trabajo.

Never-Ending Handbook, *guía de las aves de mi mundo* (en adelante *Never-Ending*) es el último de los capítulos realizados hasta el momento en el bloque *Conceptual Andalusia* y es el proyecto realizado durante el Master de Producción Artística interdisciplinar al que se refiere este trabajo. *Never-Ending* es un proyecto que se ha conceptualizado, producido y, sobre todo, expuesto durante el master, asunto que creemos que aporta un plus en el desarrollo personal dentro de este título de posgrado, ya que se han establecido todas las fases creativas y procesuales (técnicas, expositivas y de difusión) propias de lo que podríamos denominar un proyecto artístico multidisciplinar.

Pero, ¿Qué es *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*? ¿cómo podríamos definirlo brevemente? A grandes rasgos, *Never-Ending* es un proyecto de fotografía artística entroncado (o a caballo) con algunas prácticas del arte conceptual, formalizado en un libro único (cercano a los paradigma del libro de artista) donde mediante textos y fotografías se describen parte de esas prácticas.

El proceso de trabajo se ha articulado en torno a una serie de visitas al campo, donde se realizaron unas caminatas en busca de una especie de ave y se tomaron fotografías –analógicas en blanco y negro- de aves, paisaje y elementos del mismo; para posteriormente, en el estudio, escribir un texto sobre cada jornada campestre y seleccionar varias fotografías que acompañen al texto.

Con los textos y las fotografías seleccionadas se editó un libro impreso en offset. El libro (la pieza, la obra) es una edición única que se expone sobre una mesa de 21,6 metros de largo por 1,20 metros de ancho, donde a lo largo de todo su perímetro se distribuye una secuencia de ejemplares abiertos por cada doble página, haciendo posible su lectura únicamente en el mismo lugar donde se instala. Los libros impresos conllevan una particularidad: a la hora de encuadernar únicamente se imprimió el pliego de la página que está abierta en el display expositivo, el resto de pliegos está totalmente en blanco. Al colocar todos los ejemplares sobre una repisa con los lomos hacia atrás, se puede apreciar como los pliegos impresos forman una línea que se desplaza desde el primer ejemplar hasta el último, creando una suerte de ritmo que acentúa la idea de recorrido.

2. *Conceptual Andalusia*. Génesis

Como hemos apuntado, el bloque *Conceptual Andalusia* actúa como marco de referencia donde se repiten varias constantes que estudiaremos en este trabajo de investigación académica, por lo tanto, creemos necesario intentar comprender la forma en la que nace el bloque en cuestión: su génesis. Así entenderemos su importancia y las motivaciones de llevarlo a cabo.

Comenzaremos este punto partiendo de la base de que existe un momento decisivo de aparición de las ideas que se consideran el germen de un proyecto -en este caso la que generó *Conceptual Andalusia*-, un pistoletazo de salida que enciende y prende el deseo de realizar una nueva propuesta. Ese acto, que Gilles Deleuze acertadamente califica como una fiesta, algo que no sucede a menudo, lo situaremos a comienzos de 2014 en un momento en el que había establecido mi residencia en Madrid. En efecto, Gilles Deleuze, en una conferencia impartida el 17 de marzo de 1987 en La Fémis (*École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son*) comienza la disertación hablando de la generación de ideas. Aunque la conferencia va dirigida principalmente a estudiantes de cine es extensible, como él mismo reconoce, a todos los ámbitos:

(...) ¿qué es eso de tener una idea en el cine? Si se hace cine o se quiere hacer cine, ¿qué es tener una idea?. Entonces decimos ¡anda, tenemos una idea! Por una parte todos sabemos que tener una idea es un acontecimiento raro, ocurre muy pocas veces, tener una idea es como una fiesta, pero no es corriente.¹

Por aquel tiempo, comencé una investigación personal sobre los parámetros en los que se movía mi trabajo, principalmente todo lo que tiene que ver con el acercamiento a la naturaleza, el paisaje y la experiencia personal aplicada a dichos conceptos, empleando buena parte de las mañanas a visitar la excelente biblioteca el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde recabé información de muchos artistas que ya estaban presentes entre mis referentes. Este acto me llevó a descifrar muchas de las actitudes de los mismos que me interesaban y, que en cierta medida, yo creía (y sigo creyendo) podrían ser comunes a mis formulaciones de trabajo.

Volviendo a la génesis de la idea de realizar *Conceptual Andalusia*, pro seguiremos con la conferencia de Deleuze:

(...) y por otra parte, tener una idea no es algo general, no se tiene una idea en general. Una idea ya está consagrada, así como el que tiene la idea, es de tal autor, de tal ámbito.

Quiero decir que una idea puede ser a veces una idea de pintura, otras veces una idea de novela, o una idea en filosofía, o una idea en ciencia. Y esta claro que la misma persona no puede tener todo esto.

En cierto modo las ideas hay que tratarlas como si fueran potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos en según qué modo de expresión. E inseparables del modo de expresión, de tal manera que no puedo decir: tengo una idea en general. En función de técnicas que conozco puedo tener una idea en un determinado ámbito.²

Así pues, *Conceptual Andalusia* nace como un potencial, algo que estaba por desarrollar, condicionado por una serie de entornos y deseos que se engarzaron en un momento justo que, tal como hemos visto en Deleuze, está ligados a un modo de expresión y a unas técnicas que ya conozco de mi ámbito específico. Dichos elementos en mi caso son la fotografía artística; el arte contemporáneo que se ocupa del paisaje y su concepción experiencial; y un hecho significativo, un elemento diferenciador que ha modelado decisivamente mi trabajo: desde mi infancia he tenido acceso al mundo de la ciencia, más concretamente al mundo de la ornitología.

Fruto de la investigación previa en la biblioteca del MNCARS comienzo a sentir un interés cada vez más claro por los artistas conceptuales de finales de los sesenta y comienzos de los setenta (más adelante veremos cómo revierte dicho interés en mi trabajo) y, a la misma vez, entiendo que mi obra debía acentuar los rasgos distintivos que la estaban haciendo reconocible³, es decir, interesarme aún más en algunas de las constantes

1 Deleuze, G. (Los Dependientes). *Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español*. (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=266s>. Última visita: 26 de julio de 2018

2 *Ibid.*

3 En ese sentido en una crítica a mi trabajo anterior, Vozmediano apunta: "(...) con esta exposición Juan del Junco ha dado un paso en firme en la flânerie campestre a la que dice haberse hecho *adicto*". En Vozmediano, E. *Juan del Junco y la cabra connoisseuse* en *El cultural*, 28 de junio-4 de julio de 2013. P.29.



Charles-André Vaucher. *Wild Andalusia. Coto Doñana*. Editions Margerat. Lausanne, 1967. Archivo familiar

presentes en mi trabajo, sobre todo la que se refiere al interés por el mundo de la ornitología, como decíamos antes, un ámbito específico (memoria y ornitología) que deviene inmediatamente como marco de referencia y como elemento de personalización de mi trabajo. La conjunción de ambos intereses se ve materializada, en una extraña combinación, en lo que casi podríamos llamar una coincidencia de tiempos y formas dispares lejanas entre sí, que aún conceptualmente para dar forma al nuevo proyecto.

En la década de los años sesenta, el fotógrafo suizo Charles-André Vaucher (Ginebra, 1915; Cologny, 1997) publica una serie de libros de fotografía de aves y naturaleza, dos de los cuales existen en la biblioteca personal de mi padre y de los que tengo un certero recuerdo de haber ojeado y hojeado cientos de veces desde mi más temprana infancia: *Oiseaux en Vol* (1962) y *Wild Andalusia*⁴ (1967). Por otro lado, de los artistas que tengo como referentes y sobre los cuales he investigado en la biblioteca del MNCARS, comienzo a interesarme especialmente en los trabajos que tienen como formato la combinación de imagen fotográfica y texto (hablaremos más adelante de cómo se materializa toda la imaginaria conceptual en los capítulos del bloque *Conceptual Andalusia*). Por lo tanto en la génesis de esta etapa de trabajo realizo un proceso de asociación de ambos elementos.

Es obvio que el propio título del bloque, *Conceptual Andalusia*, deriva de uno de los libros de Vaucher, *Wild Andalusia. Coto Doñana* (1967), con una definitoria variación que funciona a modo de declaración de intenciones / intereses y que es, por ende, un resumen sintetizado de lo que se desarrollará en estos casi cuatro años.

3. *Conceptual Andalusia*. Descripción de los capítulos

Conceptual Andalusia se ha desarrollado en seis capítulos. En este punto vamos a proceder a describir someramente cada capítulo. Creemos necesaria dicha revisión pues *Never-Ending* no es una propuesta aislada, procede del desarrollo temporal y conceptual del bloque, una evolución de los capítulos que le preceden y, además, antecede, sirve de prólogo, para el siguiente capítulo. Aunque la génesis del bloque se establece en 2014, dichos capítulos se han distribuido en el tiempo en la siguiente secuencia: Capítulo 1: *Européens en Vol*. (2016); Capítulo 2: *Européen en Vol : Les archives* (2016); Capítulo 3: *Buscando oropéndolas obsesivamente* (2016); Capítulo 4: *Tríptico para una arqueología propia* (2016); Capítulo 5: *Invierno, mar y fango* (2017); Capítulo 6: *Never-Ending Handbook, guía de las aves de mi mundo* (2018)

Creemos que en un estudio como el que nos compete en este momento no debemos entrar en una investigación pormenorizada de cada entrega del ciclo, sino más bien, describirlos en su concepción y forma, para poder contextualizar el proyecto realizado durante el máster y, a su vez, comenzar a prefigurar las constantes que se repiten en todas y cada uno de las partes y que conforman unos programas de trabajo (el fin último de esta investigación académica) que hacen de delimitadores de la propuesta total.

⁴ Voucher, C. *Oiseaux en vol*. Lausanne: Editions Margerat, 1962, y *Wild Andalusia. Coto Doñana*. Lausanne: Editions Margerat, 1967.

3.1 Conceptual Andalusia: *Européens en vol*

El comisario y crítico Sema D'Acosta me propone realizar una exposición individual en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, en Madrid, en el marco del festival de fotografía PHotoESPAÑA 2016. Para este proyecto se tomará como referente principal uno de los libros de Vaucher, en este caso *Oiseaux en vol* (1962)⁵.

En *Européens en vol* se establecen la práctica totalidad de las constantes que determinan el ciclo: la idea de caminar y el recorrido; el tratamiento del paisaje desde lo experiencial; el afán clasificatorio; la búsqueda como motor principal en la creación artística y vital; el interés por el remake de los libros de aves de los sesenta, setenta y ochenta; el uso de la imagen fotográfica combinada con lo textual; o el alegato por la integración de ciencia y emoción.

Una novedad de este primer capítulo es el hecho de presentar un elemento diferenciador con respecto a la línea de trabajo realizada desde el año 2000. Si bien muchos de los temas tratados en *Conceptual Andalusia* habían sido tratados en mi obra anterior⁶ es aquí donde comienza un deseo de establecer un programa de trabajo general; de hecho, es a partir de *Européens en Vol*, cuando a los títulos de cada proyecto les acompaña la denominación del bloque: “*Conceptual Andalusia*”.

En *Euroééens en Vol* la obra se presenta en formato doble página incluyendo un hendido realizado en cada una de las obras, lo que da la visión de estar ante un libro deshojado. Mariano Navarro describe dicho dispositivo formal en la crítica a la exposición aparecida en El Cultural:

(...) Como afirma el comisario, esta no es una exposición de fotografía, sino “una secuencia de objetos con forma de doble hoja de libro contruidos con imágenes”. El libro es, de hecho, fundamental en la exposición. Todo este proyecto parte de dos volúmenes rescatados por el artista y que muchas veces ojeó de niño: *Oiseaux en Vol* (1962) y *Wild Andalusia. Coto Doñana* (1967) del naturalista francés Charles-André Vaucher, que Juan del Junco ha reproducido jugando con la doble página del libro y emparejando cada estampa de los pájaros con paisajes de su Andalucía natal. Instaladas en el Museo de Ciencias Naturales, estas fotografías que simulan las páginas de un nuevo libro, sorprenden al espectador por las analogías que el artista establece y por la extraordinaria simplicidad y riqueza de las formas de vuelo de las aves. Es más que sugerente intentar adjudicarlas al índice de nombres procedentes del libro de Voucher, y recuerdan inmediatamente a obras de Ed Ruscha, por ejemplo.⁷

Tal y como adivinamos en la crítica en cuestión es obvio que las dos premisas principales del proyecto global –el interés por el signo cultural (el libro) y el acercamiento a los postulados del arte conceptual de los 60 y 70– son más que visibles.

Otra de las características más acusada –común en *Never-Ending*– y que ya se hace patente en *Européens en vol*, es la inclusión de textos en las fotografías. Este hecho deriva de la aplicación de dos intereses: un débito a la formalización del Arte Conceptual y una decidida aproximación a un lenguaje pseudocientífico. Ambos intereses están más relacionados entre sí de lo que podría parecer, a propósito de esto (abriremos el tema profundamente más adelante), Liz Kotz explica la inclusión del texto y las numeraciones en las obras de los artistas conceptuales:

(...) las imágenes fotográficas –junto con muchas otras cosas– llegaron a entenderse como estructuradas “como un lenguaje”, en el arte visual, el lenguaje en muchos casos sería utilizado como “fotografía”, como si también pudiera servir como aparato de registro neutro, para documentar los resultados de un sistema preexistente. Así, la obra de artistas como Acconci, Hamish Fulton y Kawara, así como la del grupo Art & Language, está llena de listas y tablas mecanografiadas que utilizan palabras y números para catalogar sus experimentos e investigaciones⁸

En este primer capítulo añadimos un matiz político-económico, ya que la edición de PHotoEspaña está dedicada a Europa y creemos oportuno introducir la nueva preocupación. *Européens en vol* es un proyecto que acoge una temática subyacente que no aparecerá en los siguientes capítulos del ciclo: el aspecto social. *Euro*

5 Voucher, C. *op. cit.*

6 Se puede encontrar una información detallada de la obra anterior en los textos “*Filopatría de las imágenes*” de Javier Hontoria y los textos introductorios a los diferentes capítulos de Sema D'Acosta para la monografía *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Ayuntamiento de Córdoba y Fundación Caja Rural, 2011.

7 Navarro, M. *Juan del Junco, el paisaje es una droga*. En El Cultural 24-30 de junio de 2016. P. 30.

8 Kotz, L. “Texto e imagen: relectura del arte conceptual”, en Revista Papel Alpha (nº 7)(2007).



Européens en Vol. 2016. Gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas con hendidó al centro. 63 unidades de 30 x 43 cm.

péens, al igual que *Never-Ending* suma una metáfora que reside en una capa no explicada y que ha de ser leída por el espectador, aspecto habitual en la fotografía artística contemporánea. Siguiendo con Soutter:

El tema de una fotografía artística contemporánea suele ser fácil de identificar: ya se trate de una gasolinera, un paisaje marítimo o un hombre con una hiena con correa, por lo general podemos ponerle un nombre. Es posible tomar las obras al pie de la letra, suponer que lo que se muestra es el rasgo más importante. Pero insistir en una lectura literal de las fotografías es dejar pasar una tremenda riqueza de ideas, especialmente en obras realizadas a lo largo de las últimas décadas. Las fotografías comunican significado de muy distintas maneras, entre las cuales el tema es solamente el más obvio.

(...) En nuestra actual era de eclecticismo, muchos fotógrafos emplean ahora formas híbridas de géneros reconocibles, a contracorriente de sus propias finalidades y significados originales. Las imágenes resultantes tienen una seductora capa superficial que funciona como fotografía modernista, basada en capas de subtexto conceptual.⁹

El proyecto tiene la forma externa de un libro de aves (con una estética de hace cuarenta o cincuenta años) donde aparecen cientos de fotografías de pájaros en vuelo, una secuencia sólo interrumpida por la aparición de una fotografía de un avión comercial a punto de aterrizar (en el libro original de Vaucher aparece igualmente la fotografía del avión) y por una imagen donde se muestran, sorpresivamente, un hombre y una mujer. Las aves llevan asociadas una numeración, a modo del lenguaje pseudocientífico antes referido, del 1 al 5 como máximo; por el contrario, la fotografía donde aparece la pareja lleva impresa la cifra 2.305.030, el número de españoles que emigró durante la última y reciente crisis económica, por lo que la metáfora, en este caso gira hacia una crítica política.

⁹ Soutter, L. ¿Porqué fotografía artística?. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2013



Européens en Vol: Les archives. 2016. Gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity 100% algodón y alfileres señalizadores. 108 Unidades de 24 x 18 cm .

3.2 Conceptual Andalusia: *Européens en vol: Les archives*

Al mismo tiempo que estoy investigando en la primera de las propuestas del bloque preparando *Européens en Vol*, la galería Isabel Hurley me propone una exposición individual. Para entonces *Européens en vol* había generado un vasto archivo de imágenes y estaba inmerso, hasta el punto de la obsesión, en el proyecto (comencé a recopilar material en un grado que podríamos llamar compulsivo). Se utiliza el mismo material y hacer una segunda versión del proyecto.

En *Européens en Vol: les archives* aparecen 131 imágenes en solitario. Formalmente conservan la numeración impresa, pero su aspecto final no responde a ningún objeto editorial. La forma de disponer la obra en la galería la hace una obra autónoma, muy diferente en aspecto y concepto a la exposición del Museo de Ciencias Naturales, de ahí que se de el hecho de considerarla como un segundo capítulo de *Conceptual Andalusia* en vez de una subsección del primero. El título elegido -*Européens en vol: Les archives*- conlleva una certera declaración de intenciones: se le ha añadido una palabra que acentúe el carácter clasificatorio (*Les archives*). Bien es cierto que la presencia del concepto de archivo está presente en mi trabajo anterior de forma constante, fruto sin duda de mi acercamiento a las representaciones científicas, pero es en este proyecto donde la palabra “archivo” (*Les archives*) aparece explícitamente en el propio título de la propuesta. *Conceptual Andalusia* encierra en su seno una propuesta archivística que, como veremos más adelante, conforma uno de sus fines últimos. La escenificación del archivo en el arte es una de las propuestas arquetípicas de la creación artística del siglo xx, como apunta Ernst Van Alpen:

(...) esta reflexión sobre y a través del archivo tuvo lugar en el ámbito del arte moderno y todavía prosigue en ese ámbito. No fue la revolución digital lo que motivó el interés por el archivo en el arte del siglo XX. Se refiere, por el contrario, a un uso del archivo como género o modelo, que conforman las coordenadas de la obra de arte. Sin embargo, este uso del archivo no solamente implica una reflexión sobre la naturaleza del arte, sino también sobre la naturaleza del archivo.¹⁰

En la práctica totalidad de los capítulos de *Conceptual Andalusia* subyace una afán de clasificación. Si bien en *Européens en vol* el hecho clasificatorio se dispone según el tamaño de las aves y su aparición en la “doble página” correspondiente -es decir, de aves pequeñas a aves grandes- esta vez, en *Les Archives*, las imágenes fotográficas en solitario se ubican en una línea continua a través de todo el perímetro de la galería. El orden lo dicta, de nuevo, la envergadura del ave, pero hay un elemento clasificador extra que revierte doblemente (en la idea de clasificar y en la composición formal): las fotografías se colocan en la pared fijándolas mediante alfileres. Los alfileres elegidos no son los corrientes utilizados en la mayoría de las exposiciones, se opta por alfileres de cabeza esférica de plástico de diferentes colores, los que se utilizan para señalar en los mapas. Cada categoría (antes expresada en la página del libro) se señala con una coloración de los alfileres.

¹⁰ Van Alpen, E. *Escenificar el archivo. Arte y Fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

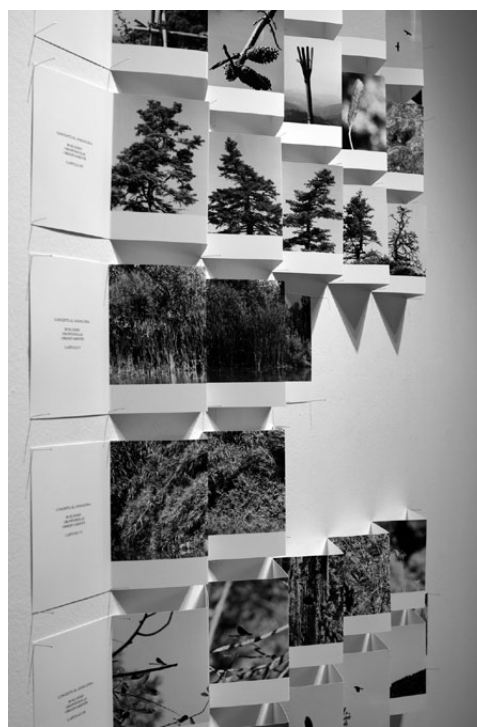
3.3 Conceptual Andalusia: Buscando oropéndolas obsesivamente

En la primera mitad del año 2016 aplico a los XIII Encuentros de Arte de Genalguacil con un proyecto titulado *Conceptual Andalusia: El Valle*. Para ese momento es obvio que hay una intención de articular mis prácticas de trabajo en torno a un ciclo. Pasará a llamarse *Conceptual Andalusia: Buscando oropéndolas obsesivamente*. El proyecto inicial presentado a concurso consistía en realizar derivas campestres recopilando material fotográfico para realizar unas posteriores clasificaciones y taxonomías, pero cambia de rumbo el primer día debido un motivo azaroso: de camino a Genalguacil, uno de los artistas seleccionados me envía un mensaje con una imagen realizada en el bar del pueblo donde aparece un almanaque de pared con una gran fotografía de un ave, una oropéndola (*Oriolus oriolus*). El hecho en sí lo tomo como una señal y decido que el proyecto gire en torno a ese acontecimiento. Hay ciertas claves que acontecen y transforman los proyectos por la simple aparición de un suceso, un encuentro fortuito o una casualidad. El devenir de los proyectos se dirimen a veces por dichas confluencias, creando en el artista una impresión de trabajar bajo algunas claves que se escapan de todo intento racional de supervisión y reglamento lógico.

Describiremos este capítulo como una búsqueda. Como veremos más adelante, la búsqueda es una de las ideas primeras de todo el bloque y será, en *Never-Ending Handbook*, el proyecto en forma de libro donde se alcance el climax de su influencia.

Creemos interesante advertir como cambia el proceso de trabajo desde *Européens en Vol* a *Buscando oropéndolas obsesivamente* —este nuevo proceso es el mismo de *Never-Ending*. En *Européens* se realizan unas derivas campestres en pos de encontrar aves y fotografiarlas (principalmente en vuelo), las derivas, por lo tanto, están supeditadas al encuentro fortuito, en un acto muy cercano a lo que debe ser una cacería o incluso a lo que se ha dado en llamar “safari fotográfico” (proceso nada cercano a mi formulación de trabajo y del que he intentado rebelarme y diferenciarme -a menudo he tenido que concretar o especificar, que no soy un fotógrafo de aves, ni un “fotógrafo de naturaleza”); en *Buscando oropéndolas...*, por el contrario, hay una búsqueda, una meta, un fin -encontrar las oropéndolas- en un proceso que no es muy diferente a lo que podría ser una investigación científica real en el campo de la ornitología.

Buscando oropéndolas obsesivamente posee también una capa de subtexto, una significación oculta bajo su forma a modo de gran metáfora. El ave elegida, aun siendo de color amarillo vistoso, no se deja observar



Buscando oropéndolas obsesivamente. 2016. Gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity 100% algodón con hendidos. 9 Unidades, medidas variables.

fácilmente pues raramente abandona las copas frondosas de los árboles; por el contrario, sí es muy común oír su canto, sonoro y musical, que resuena entre el resto de especies. Hago una metáfora entre el propio ave y el acto de creación artístico, (se repetirá a menudo en *Conceptual Andalusia*) e incluyo, por primera vez, los procesos como obra artística. Ya no se trata solamente de una forma final instalada, o archivada, o impresa, ahora se incluye el propio acto de caminar, de ir al campo a la búsqueda como forma de obra. La inclusión de los procesos de trabajo dentro de la propia obra se debe a mi interés, cada vez más notable, sobre los artistas conceptuales de los años sesenta y setenta. Soutter comenta al respecto:

La dependencia del arte contemporáneo respecto de narrativas externas puede remontarse al giro conceptual de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. En un momento de compromiso político de posguerra, los artistas de Europa occidental y las Américas se basaron en el legado de Duchamp para explorar el arte sin objetos tradicionales, produciendo en su lugar un arte de acciones, acontecimientos, performances, sistemas, conceptos y entornos. Las fotografías se utilizaban para documentar estas actividades, por lo general, instantáneas en blanco y negro bastante informales, de impresión barata.¹¹

Otro dato redundará más en este estado de acercamiento pleno al arte conceptual: la forma final de *Buscando oropéndolas obsesivamente* es una instalación donde el mayor peso lo soporta una serie de papeles impresos plegados en fuelle en una clara alusión a las obras del norteamericano Ed Ruscha. Salvador Haro describe con detenimiento la obra *Every Building on the Sunset Strip* (1966):

En 1966 edita uno de sus libros más conocidos y que más influencia han generado en las siguientes generaciones de artistas que han trabajado con libros. Se trata de *The Sunset Strip*, cuyo título completo incluido en la página de título interior es *Every Building on the Sunset Strip*. La edición iba en una caja blanca, sin texto alguno, en cuyo interior se encontraba el libro con cubiertas de Mylar plateado. El interior del libro está encuadernado a modo de acordeón, mediante la unión de nueve fragmentos de papel doblados en veintisiete pasos, con una longitud total de unos ocho metros. Las imágenes que contiene recogen todos los edificios de la calle mencionada en el título en un rango de números, que van del 8024 al 9156, para los pares, y del 8101 al 9145 para los impares. Cada una de las secuencias aparece impresa en una larga fila, arriba y abajo de la página (esta última invertida), de modo que tienen absoluta autonomía. El texto contenido sólo ofrece información de los números de las casas fotografiadas y de las calles transversales que cruzan la calle principal. El reportaje fotográfico de Ruscha se hizo con una cámara motorizada en un camión de reparto, en el tiempo que le tomó conducir los dos o tres kilómetros del recorrido y volver. Sin embargo, recomponer las fotos juntas, el doblado y el pegado de las hojas impresas a mano le ocupó más de nueve meses.¹²

En la misma instalación final, junto a los papeles en acordeón, aparece un políptico realizado con los contactos digitales de cada carrito expuesto durante en el proyecto. La pieza en cuestión es de vital importancia para el siguiente capítulo del bloque: *Tríptico de una arqueología propia* (2016) pues determinará su forma y presentación.

3.4 Conceptual Andalusia: Tríptico para una arqueología propia.

Este capítulo del ciclo es un pequeño proyecto y lo consideraremos como una obra menor debido a que se trata de un pequeño encargo, que apenas duró dos días, el cual comparándolo con los proyectos anteriores parece un mero ejercicio. El proyecto nace de otra invitación, esta vez del Museo Arqueológico de Jerez de la Frontera. El museo invita a un artista a crear una obra en relación a una pieza del mismo. En este caso se trataba de una pieza procedente de Mesas de Asta, un yacimiento arqueológico cercano a la ciudad. Decido visitar el lugar y recorrer un camino que discurre a lo largo del perímetro del yacimiento. No estoy interesado en la pieza arqueológica en sí, prefiero articular el ejercicio (a estas alturas le podemos denominar como tal) en torno a entablar una dialéctica entre mi experiencia y el territorio: un lugar donde se hayan piezas arqueológicas, con un valor de espacio distinguido por la propia acción de la cultura, la magia del lugar, su valor extraordinario depende de lo que Alain Roger concreta como una *artealización*¹³:

(...) La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*), de la artealización.¹⁴

11 Soutter, L. *Op. Cit.*

12 Haro, S. "Edward Ruscha y el libro de artista" en *Estudios sobre Arte Actual*. Núm. 1 (2013).

13 El término *artealización* lo utiliza con frecuencia Alain Roger para referirse a como el ser humano observa el paisaje desde una visión artística.

14 Roger, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Realizo una caminata de apenas dos horas fotografiando todo aquello que me llama la atención en. En los fotogramas aparecen aves -como tema principal que sobrevuela todo el ciclo- pero en una ínfima cantidad en comparación con los capítulos anteriores. La mayor parte corresponden a objetos encontrados durante el trayecto y a lugares propios del paisaje (plantas, animales domésticos y construcciones). Hay un claro objetivo de fotografiar todo lo que se encuentre: fotografiar el hallazgo, en pos de una interdisciplina (la mayor parte de mi trabajo se podría abordar desde la posición de lo interdisciplinar, bien sea por la relación arte-ciencia, bien sea -como en este caso- por la relación arte-arqueología). En cierto sentido, mi formulación del proyecto es una impostura, trato de realizar la labor de un arqueólogo que busca vestigios. La obra incluye dicha impostura en el título: *Tríptico para una arqueología propia*.

Como se ha comentado al final del punto anterior, se utiliza la forma final de “contacto fotográfico”. En el tríptico resultante se disponen a modo de secuencia, las 108 tomas expuestas ese día (3 carretes de 36 exposiciones). No se modifica el orden espacio-temporal de las tomas, únicamente se eliminan 4 fotogramas debido a la aparición de personas: solo tiene interés lo objetual (el hallazgo, la “arqueología”) y lo natural (el paisaje en forma de experiencia, de recorrido). Esta secuencia, sin modificar, sin ninguna intención estética añadida por transformación, se acerca a una objetividad, un respeto por los hechos, ambos más próximos a postulados científicos que a un arte ordenado y transformador. Javier Calbet y Luis Castelo explican la relación entre secuencia, contactos y transformación intelectual de la siguiente manera:

La secuencia fotográfica es la distorsión, a la vez más natural y más extraña, infligida a la supuesta esencia de la fotografía. Natural porque estamos viéndolo habitualmente cuando trabajamos con nuestras cámaras de 35 mm: tenemos a la vista los contactos “seriados” de nuestras 36 fotos; después de todo hemos elegido, aparentemente, un “orden” de secuencias, “orden” de los instantes temporales que hemos ido fotografiando de forma sucesiva. Orden forzado, por otro lado, pues nos vemos en la imposibilidad de intercambiarlo, tanto espacial como temporalmente y, desde luego, físicamente. Este sería el “orden natural” de la secuencia; luego, nosotros, en un acto de reflexión teórica, intelectual o del tipo que sea, ordenamos de nuevo nuestras secuencias y les conferimos un “nuevo orden”, un orden intelectualizado.¹⁵

Tríptico para una arqueología propia se conforma como un archivo, en él se ordenan temporalmente -la secuencia natural de la numeración de los tres carretes- una suerte de vistas, encuentros y hallazgos de “vestigios” con un trasfondo de paisaje y naturaleza, no se abandona el fin primero del ciclo.

3.5 Conceptual Andalusia: Invierno, mar y fango.

Consideraremos a *Invierno, mar y fango* (2017) como el proyecto donde se establece el ecuador del bloque y donde se aprecia una más que notable versatilidad a la hora de enfrentarse al mismo. *Invierno, mar y fango* está ideado para ser expuesta en un entorno nuevo y con mayor visibilidad: la Galería F2. A finales de 2016 recibo una llamada de la Galería F2 para una exposición en marzo de 2017. La galería se encuentra entre las diez mejores de España y es una oportunidad única que muchos artistas desean, así que rápidamente comienzo un nuevo proyecto. Se titulará *Invierno, mar y fango* y en su seno acoge un profundo y denso proceso terapéutico para salir de una terrible crisis emocional.

La llamada de la galería coincide con un momento de hundimiento por un hecho personal (una ruptura amorosa), una atormentada depresión que me deja en la más profunda de las melancolías. El trabajo se convierte en lo único que me aferra a un mínimo atisbo de cordura; poco a poco, se erige como la salvación al hundimiento. De ahí la elección del motivo: el fango (como metáfora del terreno que atrapa, que inmoviliza), el invierno (un periodo o etapa fría y desmotivadora) y el mar (el lugar donde vivía en ese momento era la Ciudad de Cádiz: ver punto 8 del texto citado a continuación).

Para explicar *Invierno, mar y fango* nos remitiremos a la hoja de sala durante la exposición en la galería F2, no se nos ocurre otra descripción más clara de *Invierno, mar y fango*:

Doce consideraciones breves sobre INVIERNO, MAR Y FANGO o sobre asuntos que me fascinan o me atañen

Uno. Este trabajo es un remake. Está basado en la maqueta de un libro editado en 1967, titulado WILD ANDALUSIA donde se han sustituido las fotografías de Charles-A Vaucher por las que he realizado en los últimos cinco meses.

¹⁵ Calbet, J y Castelo, L. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento Editorial, 2002.



Tríptico para una arqueología propia. 2016. Gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity 100% algodón plegado con dos hendidos. 60 x 90 cm.

Invierno, mar y fango. 2017. Gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity 100% algodón. 41 Unidades de 60 x 43,5 cm.



Dos. Dicho libro, 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 TWENTY SIX 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.

Cuatro. Realmente solo me apetece trabajar sobre asuntos que me fascinen o que me atañen.

Cinco. INVIERNO, MAR Y FANGO es un proyecto que trata sobre el paisaje (asunto que me fascina).

Seis. INVIERNO, MAR Y FANGO es un proyecto que trata sobre aves (asunto que me fascina).

Siete. INVIERNO, MAR Y FANGO es un proyecto que trata sobre la autobiografía y la memoria (asuntos que me atañen).

Ocho. Justo antes de comenzar INVIERNO, MAR Y FANGO me trasladé, por motivos laborales, a la ciudad de Cádiz. Todos los accidentes geográficos que rodean mi vida cotidiana me interesan, pues el paisaje, como los amores no se eligen, aparecen y se aman.

Nueve. Tras una enorme pérdida, mi hermano Eduardo, en el papel de hermano mayor, me comentó que Neil Young, en un periodo de hundimiento, creó tres discos, dos de los cuales ON THE BEACH y TONIGHT 'S THE NIGHT se consideran obras maestras.

Diez. En un periodo de hundimiento decidí, por primera vez, incluir mis emociones en mi trabajo como marco de referencia.

Once. 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 metáfora y como terapia.

Doce. Ahora lo que realmente me interesa es una deriva en el paisaje. Observar aves, fotografiar tanto el paisaje, como las aves, como todo lo que me encuentro en el camino, y realizar metáforas y comentarios sobre asuntos que me fascinan o me atañen.¹⁶

El texto funciona como un resumen de lo que es (no únicamente) *Invierno, mar y fango*, sino muchas de mis posiciones de lo que deseo y realizo en mi investigación artística y de las cuales estamos dando cuenta a través de esta investigación.

Aunque he de reconocer que los procesos terapéuticos del arte se me antojan lejanos a esta investigación –más centrada en los modos de trabajo y los conceptos que en una posible utilidad psicológica– es obvio que tanto en *Invierno* como en el siguiente capítulo: *Never-Ending* existe la presencia insoslayable de una carga emotiva y sensible derivada de algunas carencias emocionales, las cuales he intentado purgar a través de la realización de mis últimas propuestas artísticas.

La forma final de *Invierno, mar y fango* es un remake exacto del libro *Wild Andalusia. Coto Doñana* (1967) de Charles A. Vocheur. Se copia al milímetro la maqueta y la secuencia de páginas del libro que sirve de referente, sustituyendo las fotografías del suizo por las realizadas durante los 5 meses de caminatas por los fan-gales. La disposición de la “páginas” del “libro” cambia radicalmente frente a *Européens en Vol*: en *Invierno, mar y fango* se realizan unos hipotéticos pliegos que contienen dos dobles páginas, esta vez sin hendidos y con una novedad formal que supone un paso adelante en la investigación: se reproducen las marcas de recorte, y de plegado características de la edición en offset. Las marcas de “imprenta” pretendidas coinciden estéticamente con algunos fundamentos del arte conceptual de los 60 y 70, donde los artistas recalcan en signos y códigos técnicos, Lik Kotz lo explica así:

(...) Parte de la enorme productividad de este periodo procedía de los esfuerzos de los artistas por reunir modelos heterogéneos e incluso incompatibles, traduciendo planteamientos gestuales y pictóricos de la pintura o planteamientos de acciones escénicas o procesos de la escultura, a las formas y materiales de la cultura de la imprenta¹⁷

Tanto en *Invierno, mar y fango* como en *Européens en vol* hay un texto a modo de prólogo de carácter poético (*Préface* en *Européens en Vol* y *Winter, Sea and Mud* en *Invierno...*) que señalan, soslayadamente, las metáforas representadas en el libro. Como toda la obra en sí (una paradoja de lo que se cree ver y lo que realmente es), al leer los textos, uno piensa que está leyendo literatura de corte naturalista, pero encierra un trasfondo personal e íntimo. Es en *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, el proyecto que se realizó durante el Máster que nos compete y que definitivamente ya no es un “falso libro”, donde se acentúa esa narratividad en forma de metáfora.

16 Del Junco, J. *Doce consideraciones sobre Invierno, mar y fango o sobre asuntos que me fascinan o me atañen*. Texto de hoja de sala de la exposición *Invierno, Mar y Fango*. Galería F2, Madrid, 2017. En adelante: Del Junco, J. [*Doce consideraciones*]

17 Kotz, L. *op. cit.*

4. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo. Génesis y primeras líneas.*

A finales de 2016 recibo una llamada de Javier Hontoria, comisario y crítico de *El Cultural* proponiéndome una exposición individual para PhotoEspaña 2018 en El Centro de Arte Alcobendas. La propuesta no podía ser de lo más apetecible: por un lado la oportunidad de trabajar con uno de los comisarios más destacados del panorama nacional, que, además, por su condición de crítico en *El Cultural* encargado de los grandes eventos artísticos internacionales tiene una gran conocimiento sobre lo que se realiza actualmente en la producción artística internacional¹⁸; y por otro exponer en el Centro de Arte Alcobendas que, aunque esté situado en la periferia de Madrid, se ha establecido como uno de los centros de arte de mayor proyección y mejor programación en la escena artística española¹⁹.

En ese momento yo estaba comenzado a trabajar en *Invierno, mar y fango* y obviamente acepté la proposición, aparcándola hasta que terminase el proyecto en el que estaba inmerso. En marzo de 2017 se expone *Invierno..* y en junio cerramos el contrato con el museo. Ya por entonces había decidido que iba a destinar el curso siguiente a realizar el master en la Universidad de Málaga, así que determiné que lo más pertinente sería comenzar el trabajo en octubre o noviembre, ya instalado en la ciudad de Málaga. El proyecto presentado al comisario se tituló *Never-Ending Handbook of the birds of my world. Volume 1: metaphores, emotional states and sensations*. Con el tiempo se reducirá su nombre hasta el actual.

La elección del *Handbook* proviene de una idea clara, mi trabajo se ha venido desarrollando en torno a los discursos clasificatorios y tipológicos, hay una clara predisposición por la taxonomía y los sistemas de ordenación: un *Handbook* de aves no deja de ser un archivo, un sistema integral clasificatorio regulado en torno a un entorno delimitado (existen guías de aves de Europa, de España, de Andalucía, de la provincia de Málaga, etc). Como ejemplo máximo de *Handbook* tenemos el *Handbook of the birds of the world*, editada por la editorial española Lynx, tal y como explican en su página web:

Lynx Edicions, fundada en 1989 y con sede en Barcelona, es una editorial dedicada principalmente a la edición de libros de ornitología e historia natural. Fue creada con el propósito de desarrollar y publicar la obra *Handbook of the Birds of the World* (Manual de las Aves del Mundo), proyecto que empezó a materializarse en 1992 con la publicación del primer volumen. Finalizada en 2013, esta obra describe e ilustra por primera vez todas y cada una de las cerca de 10.000 especies de aves que existen en nuestro planeta.²⁰

La elección de la cita no es gratuita, su última frase es definitoria para algunos de mis propósitos en la génesis del proyecto que nos afecta. Existe una intención anterior, en el año 2013, comencé un acto artístico procesual e inacabado que consistía en dibujar todas las especies de aves que he visto. El concepto de dibujar aves, se entronca con el de conocimiento. Efectivamente así ha sido desde que la ciencia comenzó a intentar comprender y ordenar el mundo natural:

(...) En las ciencias, una ilustración que acompaña una descripción en palabras ha permitido que podamos admirar, contrastar y comparar las especies, ya que esa ilustración se convierte en el modelo. En ornitología (el estudio científico de las aves), la comunicación gráfica, principalmente a través de ilustraciones, es muy importante, y ha permitido que científicos y aficionados puedan tener un referente cuando no es posible tener un espécimen en la mano. Todas las guías de aves están basadas en información gráfica, ilustraciones de ejemplares y fotografías, y dependemos de ellas para la observación.²¹

El proyecto de dibujo (el cual siempre consideré “contra natura” por mi falta de fe personal en mis destrezas manuales) trataba de sistematizar un conocimiento a través del proceso del dibujo. *Todas las especies de aves que he visto*, al llevar explícitamente en su título el adverbio de cantidad “Todas”, hacía factible su presencia como archivo, como listado o clasificación de algo cuantificable. Algo parecido ocurre en muchas de las obras

18 Para hacerse una idea, baste con leer algunas de la críticas firmadas por J. Hontoria en *El Cultural* en lo que va de año 2018: *Déjenos en paz* sobre la Bienal de Berlín; *Tristes tópicos de Manifesta*, la crítica de la bienal itinerante Manifesta, este año en Palermo; *Tacita Dean, trazas de tiempo y de vida*, sobre las tres exposiciones que tiene la artista británica en la National Gallery, la National Portrait Gallery y la Royal Academy of Arts de Londres; o *Bruce Nauman. Tirar la piedra y esconder la mano*, una crítica sobre la gran retrospectiva de Bruce Nauman en Basilea coproducida entre Schaulager y el MoMA.

19 Un pequeño ejemplo de artistas que han expuesto en los dos últimos años son Graciela Iturbide, Linarejos Moreno, Javier Arce, Rosalía Banet, Nacho Martín Silva, Alberto García-Alix o Pierre Gonnord.

20 Visto en <https://www.lynxeds.com/es/content/qui%C3%A9nes-somos>, última visita: 13 de agosto de 2018

21 Córdoba Córdoba, S. *Ilustración de aves, comunicación científica y su difusión en la zona cafetera de Colombia*, Boletín Cultural y bibliográfico, Vol. I. 91, Banco Nacional de la República, Bogotá, 2016.

de los artistas conceptuales americanos, están presente los mismos adverbios en sus títulos: “Every” (todos, todas), “Some” (algunos, algunas), “All” (todos/as), “A few” (unos pocos/pocas)²².

Con la intención de dibujar todas las especies de aves que conocía me aproximaba al famoso *Handbook of the birds of the World*, constatamos en este punto que aquel proyecto abandonado era un primer intento de realizar ese utópico “Handbook” personal, por lo tanto es, con toda seguridad, un *protoHandbook* fallido. Sin embargo, la idea de dibujar como forma de conocer es parte de mis proyectos, prueba de ello son las múltiples libretas atestadas de dibujos de aves que realizo en los ratos de ocio y que siempre he desechado como obra. Javier Hontoria, comisario de *Never-Ending*, lo explica así en el texto realizado para el catálogo de la exposición:

Ya en el bar, dibujará pájaros. Juan dibuja para conocer, como quien escribe para conocer o pinta para conocer. Dibuja con trazo rápido y sin entrar en detalles técnicos, dejando al pequeño ave huérfano de mayores atributos. Con conocer los dos o tres rasgos que los distinguen de otros le basta, pues él no es ningún científico y se siente muy cómodo en su condición de diletante. A diferencia de los científicos, la consecución de un fin es para él una exigencia sólo relativa, propensa a dilatarse indefinidamente.²³

No obstante hay un hecho reseñable que me gustaría comentar y que forma parte del nacimiento de *Never-Ending*: a mediados de agosto de 2017 realizo un documento con un listado de las especies de aves presentes en España. Dicho listado es un documento de Word de 13 páginas donde se enumeran todas las familias u órdenes de aves con las respectivas especies que de un modo u otro están relacionadas con la avifauna ibérica, a priori este listado es un simple archivo, pero lo redacto con tipografía Courier, la tipografía informática que imita las letras de las antiguas máquinas de escribir y lo imprimo taladrándolo como si hubiese sido realizado para poder ser archivado en una carpeta de anillas. El dato de que el listado esté escrito imitando la máquina de escribir denota que, en su concepción, dicho listado está pensado como una obra más perteneciente al proyecto. Su forma está cercana a un sencillo listado científico sin mayor intención estética, pero su intención es claramente artística, muy cercana a las formulaciones estéticas de los artistas conceptuales a los que nos remitimos en este estudio. Al respecto Lucy Soutter hace un comentario sobre una obra de Eleanor Antin: “la pieza tiene la presentación seria y pseudocientífica común en muchas obras de arte conceptual (lo que el historiador de arte Benjamín Buchloh ha denominado “la estética de la administración”)”.²⁴

Por aquel entonces, estaba muy interesado en los aspectos formales de la obra *Working Drawings and Other Visible things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Arts* (1966) del artista conceptual Mel Bochner (Pittsburg, 1940). La obra es descrita por Benjamin H. Buchloh de la siguiente forma:

(...) De hecho, el texto-collage como modo de presentación parece haber jugado un papel propedéutico en las actividades de Bochner que, ese mismo año, organizó una muestra que bien podría considerarse la primera exposición verdaderamente conceptual (tanto en términos de los materiales expuestos como por lo que toca al montaje y presentación). Bajo el título de *Working Drawings and Other Visible things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Arts*, tuvo lugar en la Escuela de Artes Plástica de Nueva York en 1966y en ella estaban representados la mayoría de los artistas minimalistas y un buen número de artistas postminimalistas y conceptuales desconocidos por aquel entonces. Tras reunir dibujos, esbozos, documentos, tablas y demás parafernalia del proceso de producción, la exposición se limitaba a presentar los “originales” fotocopados y reunidos en cuatro carpetas de anillas colocadas sobre pedestales en el centro de la sala de exposiciones.²⁵

Podemos percibir en esta intención de probabilidades conceptuales y formales de cercanía con la obra de Bochner que el proyecto era percibido como una suerte de archivo en el que se clasificarían las aves.

El listado, aun siendo un listado científico, tiene dos características que lo subvierten: por un lado, en la impresión realizada anoto un signo de “ok” junto a la especie de ave que he visto alguna vez (en estado salvaje y en cualquier momento de mi vida); y por otro, la lista se redacta siguiendo la clasificación que ofrece la conocida publicación “*Guía de aves. España, Europa y región mediterránea*”²⁶ (conocida en el mundillo

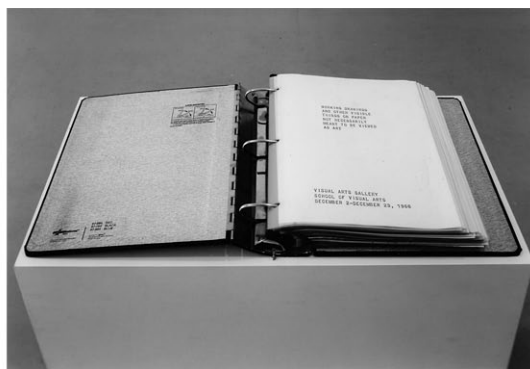
22 Podemos citar obras como *The backs of all Trucks Passed while Driving from Los Angeles to Santa Barbara, Calif. Sunday 20 Jan. 63* (1963) de John Baldessari; o más paradigmáticos los libros de artista de Ed Ruscha: *Various Small Fires*, (1964); *Some Los Angeles Apartments* (1965); *The Sunset Strip- Every Building on the Sunset Strip*, (1966); *A Few Palm Trees* (1971).

23 Hontoria, J. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas, 2018.

24 Soutter, L. *op. cit.*

25 Buchloh, B. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

26 Svensson, L. *Guía de aves. España, Europa y región mediterránea*. Barcelona: Omega, 2017.



Mel Bochner. *Working Drawings and Other Visible things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Arts*. 1966

ornitológico por “Collins”), pero con un condicionante: no incluyo nuevas especies llegadas a la península ibérica (aunque ya presentes por divagantes e incluso reproductoras) que no conociera en mis años de iniciación en la ornitología²⁷, es decir, prácticamente a finales de la década de los 70 y principios de los 80. Ambos factores determinan lo que se reproduce en el título como “*Guía de las aves de mi mundo*”, una subjetivación de la ciencia, la taxonomía es personal, no depende de otras localizaciones, inscribe el trabajo dentro de mi experiencia, no la de la ciencia real.

Durante los 8 meses en los que se desarrolla *Never-Ending Handbook* habrá multitud de cambios decisivos sobre estos primeros apuntes citados en esta descripción de la génesis y las primeras líneas del proyecto. Si bien esta génesis es bastante cercana a la propuesta final, poco a poco se establecerá una línea de trabajo sistemática, en una evolución continua que configurará los contenidos y la forma final del mismo, con varios determinantes conceptuales que incidirán en lo que se ha expuesto en el Centro de Arte Alcobendas.

5. *Never-Ending Handbook*: Praxis y articulación de un proyecto de fotografía artística contemporánea.

A lo largo de mi carrera artística he podido observar la presencia de una irremediable oposición a calificarme como fotógrafo, aunque es obvio que mi trabajo se ha establecido, en su mayor parte, desde la práctica del medio fotográfico, a excepción de algunas obras realizadas en el ejercicio de la videoocreación. Poco a poco he ido acomodando mi tolerancia hacia al concepto “fotografía” abordando la visión del mismo como un enorme abanico, en el cual podemos desplegar un gran arco donde encasillar las diferentes prácticas fotográficas: desde el fotógrafo de estudio de un pequeño pueblo que se dedica a la fotografía de retratos y eventos; hasta el fotógrafo forense que trabaja para el entorno judicial. El arco también engloba prácticas fotográficas con la forma y la especificidad del medio como primera premisa, y otras donde la idea, la conceptualización y la labor “intelectual” están en las bases primordiales del trabajo. Estas dos últimas fórmulas de trabajo son las que se han denominado “fotografía modernista” -también denominada “fotografía de bellas artes”²⁸ -y la realizada por lo que se ha venido en titular “artistas que utilizan la fotografía”. Soutter comenta al respecto:

En la fotografía de bellas artes, los temas, desde los más elevados hasta los más insignificantes, se transforman en cuadros mediante las posibilidades especiales del medio fotográfico. Esta modalidad suele dar preponderancia a la sensibilidad del fotógrafo individual y a su propia visión singular. Algunos fotógrafos siguen trabajando orgullosamente en el marco de esta tradición modernista, haciendo hincapié en las propiedades formales y expresivas de sus imágenes y en la excelencia técnica de sus copias. Cuando imágenes originariamente realizadas con alguna otra finalidad son situadas en un contexto artístico, a menudo es debido a que son consideradas como coincidentes con los valores de la fotografía de bellas artes.

²⁷ Por citar un ejemplo, en la Lista de aves de España de la Sociedad Española de Ornitología (Gutierrez, R. De Juana, E y Lorenzo, J.A.) de 2012 se incluyen 56 nuevas especies con respecto a la misma lista de siete años antes

²⁸ Soutter, L. *op. cit.*

Mientras que algunos fotógrafos artísticos han centrado su atención en la fotografía como medio, muchos de los artistas que usan la fotografía no han sentido la necesidad de asilarla como forma o actividad separada. En Europa, en las décadas de 1920 y 1930, la fotografía formaba parte de una explosión más amplia de experimentación creativa. (...) Algunos de los más importantes e influyentes artistas que trabajaron con fotografía en el siglo XX se han opuesto a la noción misma de arte y han rechazado expresamente las tradiciones de las bellas artes. (...) Estos creadores de vanguardia suponen una piedra de toque para las figuras contemporáneas que optan por calificarse a sí mismos como artistas que emplean la fotografía más que como fotógrafos.²⁹

Cito ambas corrientes, la formalista (o modernista) y la artística posmoderna, pues el rechazo a la primera y el acercamiento a la segunda han modulado el modo de hacer de mi trabajo en estos años de carrera. No sin cierta ambigüedad: Alberto Martín, en una conversación importante, describía mi postura frente a la fotografía gráficamente como si continuamente tuviera un pie en la fotografía y otro en el arte contemporáneo, aplicando el peso del trabajo sobre uno u otro pie según me conviniese. Esta posición ante la praxis de mi trabajo no es ajena a muchos artistas y fotógrafos actuales, Lucy Soutter relata así esta doble intencionalidad y ambigüedad manifiesta:

(...) muchos críticos e historiadores del arte argumentan que la fotografía como disciplina diferenciada ha llegado a su fin, que el arte ha entrado en una “condición post-medio” en la que los artistas se mueven libremente entre distintas formas según convenga a su actividad.³⁰

La presencia de las dos aproximaciones a la fotografía antes citadas está encajada en la historia de la fotografía en una divergencia que rompe con la idea de fotografía por sí misma (es decir los valores del medio: exactitud, transparencia, calidad tonal, perfección técnica, etc.) que se hace palpable, según Soutter, a través de tres antecedentes históricos, a los que denomina “el giro duchampiano”, “el cambio conceptual” (le dedicaremos un punto ex profeso) y “la textualidad posmoderna”. Dichos antecedentes tienen una influencia decisiva en la forma que hoy en día creamos y vemos fotografías y que, al igual que en prácticamente la totalidad de los creadores actuales, ejercen una influencia más que notable en mi obra.

Obviamente, tanto *Conceptual Andalusia* como *Never-Ending* están realizadas a partir de un trabajo fotográfico, pero tanto su intención primera y sus cercanías con otras formas de arte la alejan de su clasificación en los paradigmas de la fotografía modernista. Bien es cierto que la forma de trabajar en el momento de la toma fotográfica es muy cercana a los planteamientos de muchos fotógrafos de corte clásico. Por citar algún ejemplo citaré un texto de Minor White, fotógrafo, docente y teórico de la fotografía nada sospechoso de no defender una fotografía pura basada en las propiedades intrínsecas del medio. White describe el acto de fotografiar, la toma en sí, el estado mental del fotógrafo a la hora de atrapar imágenes en unos parámetros muy cercanos a los planteamientos que yo mismo he seguido a la hora de mi trabajo de campo:

(...) El fotógrafo siente que el mundo visual o que todo el mundo de los hechos se encuentra como escondido bajo envolturas. A menudo dobla una esquina diciéndose a sí mismo “aquí hay una foto”, y si no la consigue, se considera insensible. Puede buscarla día tras día hasta que la imagen se hace visible. Nada ha cambiado, excepto él mismo; aunque, para ser sinceros, algunas veces debe esperar hasta que la luz cree la magia.

Este estado mental es difícil de explicar a quien no lo haya experimentado. *Sensible* podría ser la palabra. Sensibilizado es quizá mejor, ya que no se trata sólo de un estado mental sensible, sino también del esfuerzo que realiza el fotógrafo para alcanzar esta condición. *Receptibilidad* es buen término, si con ello queremos decir una apertura de la mente de la que se deduce comprensión y entendimiento de todo lo visible. El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor. Para alcanzar este estado en blanco es necesario un esfuerzo, quizá incluso una disciplina.³¹

La contradicción existente entre mis necesidades expresivas cercanas al arte contemporáneo y la estética y naturaleza primera de las tomas -el estado mental a la hora de fotografiar- la he intentado solventar con la formalización final de todos y cada uno de los capítulos del bloque, cuyo culmen se ha alcanzado en *Never-ending* (como veremos más adelante, en realidad casi una escultura). Esta formalización final, lejana a las formas estereotipadas y arquetípicas de la fotografía modernista podría estar condicionada por el primero de los antecedentes históricos antes citados del libro de Soutter en lo que ella llama “el giro duchampiano”. Soutter cita la importancia de la actitud transgresora de Duchamp al “escoger un objeto no artístico, titularlo e introducirlo

29 *Ibíd.*

30 *Ibíd.*

31 White, M. *El ojo y la mente de la cámara* (1952) en Fontcuberta, J. (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

en un contexto artístico”⁵³ como pistoletazo de salida para la asignación de valor artístico a cualquier imagen fotográfica en el momento que el artista aplique una intención definida.

Mi intención primera es la de realizar un proyecto “fotográfico” o artístico no delimitado por el aspecto formal clásico de encuadre, tono o composición. Es más, en casi todos los capítulos de *Conceptual Andalusia* se encuentran a menudo *fallos* (de nuevo nos remitimos a la importancia del arte conceptual y el uso que hacen de la imagen fotográfica). No hay una introducción de imágenes encontradas y recontextualizadas como si de un *readymade* se tratase, pero sí la inclusión de muchas imágenes con la técnica de otra época (por supuesto absolutamente erróneas para un fotógrafo de las bellas artes) de las cuales incluso podríamos pensar que cuya elección técnica (grano, imágenes duras) no es sino una licencia poética. Además dichas imágenes se muestran frente al espectador bajo formas no representativas del medio fotográfico (libros y falsos libros o archivos), prosiguiendo con Soutter:

Aunque muchos artistas contemporáneos incluyen imágenes u objetos encontrados en su obra, el *readymade* proporciona también justificación para que los artistas puedan hacer sus propias imágenes no artísticas o anti-artísticas desde cero y situarlas en un contexto artístico.³²

Apoyándome tal vez en la exoneración heredada desde la concluyente aparición del *readymade* duchampiano, *Never-Ending* es un acto reflejo de una perversión de códigos, una forma y formulación que no es, que se permite leer en un contexto artístico y que juega continuamente con la ruptura de signos: no es fotografía clásica o sí lo es; es ciencia o no lo es; son libros sobre aves o no lo son; está escrito por un escritor o no... Sea lo que sea, esa ambigüedad me permite alejarme del estatus de fotógrafo en débito con el medio para acercarme decisivamente a la condición de “artista que usa la fotografía”, lugar donde encuentro total comodidad.

Por otro lado, y entrando de lleno en el tercer antecedente histórico citado por Soutter como decisivo en el devenir de las expresiones fotográficas actuales, citaremos lo que la británica define como “*textualidad posmoderna*”. En este sentido, no debemos olvidar que *Conceptual Andalusia* parte, como ya hemos visto, de revisar unos libros de Vaucher, en definitiva un “fotógrafo de naturaleza” arquetípico y, por ende, preocupado por los aspectos expresivos y técnicos propios del medio fotográfico. Mi labor como artista es ser un observador de un material que me sirve como referente directo (los libros de Vaucher), construir conceptos y nuevas ideas a partir del mismo, para finalmente resignificar y obtener un encuentro personal que me facilite la emisión de un enunciado propio dotado de nuevos significados. Este reencuentro está basado en un juego: la ruptura del signo antes citada, que me aproxima a un apropiacionismo posmoderno. Prosiguiendo con Soutter:

El posmodernismo en el arte implica una pérdida de fe en la verdad o en el valor único de la fotografía. Si el modernismo resalta imágenes singulares que reflejan el mundo con gran belleza o penetrante veracidad, el posmodernismo se basa en la idea de que la realidad es construida e inestable. Dentro de ese marco teórico, los fotógrafos utilizan su medio no meramente para reflejar una realidad existente, sino más bien para producir nuevos significados. Las obras artísticas son vistas como textos culturales que deben ser decodificados por críticos y espectadores informados.³³

Never-Ending se ha gestionado desde una revisión de algo ya realizado, una vista atrás que está conformada en un conglomerado de sedimentos textuales, vivenciales, experienciales, emocionales o sentimentales totalmente ajenos a la primera razón del hecho que hace de punto de salida. Esa vuelta atrás, una mirada a través de la memoria (el hecho de conocer los libros de Vaucher desde la infancia y sentir una verdadera pasión por la ornitología) también es significativa de dicha “*textualidad posmoderna*”:

Tal y como lo describen teóricos como Hal Foster, el posmodernismo es un paradigma del reciclado. Pero la forma o idea original se produce con un conocimiento de la diferencia, a menudo distancia o ironía. Los artistas vuelven al pasado con la intención de abrir un nuevo espacio de trabajo. Esto pretende ser una mirada hacia atrás productiva, que puede estar o no relacionada con la historia.³⁴

Básicamente hemos intentado demostrar brevemente que *Never-Ending* y el resto de capítulos que conforman *Conceptual Andalusia* entran dentro de los paradigmas de lo que es un proyecto de fotografía artística contemporánea, forma creadora actual que, según Soutter, se ha desarrollado con la crucial injerencia de tres hechos históricos que descansan en Duchamp, en las teorías posmodernas y en un tercero –en palabras de Soutter “*el cambio conceptual*”– el cual no hemos citado en este punto. Hemos preferido analizar la influencia

32 Soutter, L. *op. cit.*

33 *Ibíd.*

34 *Ibíd.*

de las prácticas conceptuales de los artistas de finales de los sesenta y de principios de los setenta en un punto propio. Tal es su peso en la configuración de todo el bloque.

6. *Never-Ending Handbook*: una aproximación al arte conceptual. Texto e imagen

Como hemos visto hasta ahora, el bloque *Conceptual Andalusia* nace de un doble interés hacia dos referentes a priori distanciados entre sí: los libros de aves editados en las décadas de los sesenta y setenta y algunos de los artistas que trabajaron en la creación artística, principalmente en EEUU, en aquellos mismos años.

Vamos a partir de la base que, como hemos citado anteriormente, mi práctica fotográfica está establecida desde una temprana oposición a situarme en la praxis de la fotografía modernista, medida ésta, como ya hemos visto, en parámetros de técnica y valores intrínsecos del medio. Dicho rechazo, ha devenido en una manifiesta afiliación a otros tipos de prácticas donde el paradigma de lo técnico y lo formal no se presupongan el fin último. La deriva natural de mi trabajo avanzó pues hacia modos de creación donde primase la idea principal, la conceptualización, en mayor medida sobre los aspectos formales ulteriores (aunque no debemos desdeñar que éstos no se abandonen del todo). Dicho esto, y tal como hemos comentado en el punto de este TFM que estudia el origen de *Conceptual Andalusia*, hubo un acercamiento a los artistas del movimiento llamado arte conceptual, “conceptualismo” e incluso “arte del concepto”³⁵. Podríamos destacar en dicha postura varios rasgos fundamentales a compartir entre mis modos de hacer y con los propios del movimiento conceptual: la formulación de un nuevo uso de la fotografía lejos del propio medio; la idea de caminar y recorrido (rasgo al cual dedicaremos un punto específico); la idea del binomio texto-imagen; y las disposiciones cercanas al paradigma del archivo (al cual dedicaremos, también, su respectivo punto). Liz kotz resume varios de ellos en “Texto e imagen: relectura del arte conceptual”:

En 1969, el artista Douglas Huebler hizo una célebre afirmación: “Utiliza la cámara como un dispositivo de copia *tonto* que sólo sirve para documentar cualquier fenómeno que aparezca ante él bajo las condiciones establecidas por un sistema. No es posible ninguna elección *estética*”. De igual modo, Ed Ruscha, comentando las imágenes de sus libros fotográficos de los años sesenta, renunciaba a cualquier relación con la fotografía artística, insistiendo en que “son datos técnicos como fotografía industrial... simples instantáneas”

Tales declaraciones no son atípicas. La visión de la fotografía que proponen, como medio aparentemente neutro de registro de información, subyace en numerosas obras de arte de los sesenta y setenta. Este giro hacia la fotografía formaba parte de una tendencia generalizada a usar tecnologías mecánicas de grabación y reproducción –grabadoras de cinta, vídeo, fotocopiadoras, etc.– para hacer arte. Dichas tecnologías prometían una imparcialidad mecanizada y una distancia respecto a los modos convencionales de autoexpresión. Esta adopción de modelos indiciales a su vez influyó enormemente en el uso y la función del lenguaje en este arte. Pues, como veremos, en el cambio de paradigmas basados en los medios y en la información, las palabras a menudo pasaban de la instrucción, la descripción y el registro a un estado más convencional, aunque también más ambivalente, como pie de foto. No obstante, junto con esta relación texto-imagen más conocida, se planteaba una lógica distinta en la que el lenguaje se sometía a la forma de archivo o catálogo³⁶.

Proveniente de una cultura pop y con una enorme influencia en generaciones posteriores aparece Ed Ruscha (Omaha, 1937) y los libros que editó en los diez años que van desde 1962 a 1972³⁷. Ruscha aún ejerce la idea pop de abandonar el imperio áureo de la obra única producida en el estudio hacia las formas industriales, pero además, es uno de los artistas que añade un aspecto relevante y con gran influencia en este proyecto que nos compete: una estética administrativa, neutra en sus formas, que servirá de guión y patrón para muchos artistas conceptuales posteriores. Benjamin Buchloh escribe al respecto:

35 Benjamin Buhcloh cita la denominación “*arte del concepto*” como término acuñado por Henry Flint en 1961. En Buchloh, B. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

36 Kotz, L. *op. cit.*

37 Los libros de artista que Ed Ruscha publicó en solitario son: *Twentysix Gasoline Stations*, (1962); *Various Small Fires*, (1964); *Some Los Angeles Apartments* (1965); *The Sunset Strip - Every Building on the Sunset Strip*, (1966); *Thirtfour Parking Lots in Los Angeles*, (1967); *Nine Swimming Pools*, (1968); *Babycakes*, (1970); *Real State Opportunities*, (1970); *A Few Palm Trees*, (1971); *Records*, (1971); *Dutch Details*, (1971); *Colored People*, (1972). Citado en HARO, Salvador. *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2013.

(...) El arte conceptual desplazó incluso la imagen el objeto producido en masa y sus formas estetizadas características del arte pop, sustituyendo la estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional.

[...]

La obra en forma de libro de Edward Ruscha ha sido, sin duda, uno de los ejemplos más relevantes de estas tendencias, además de haber ejercido una influencia fundamental sobre Dan Graham –que le reconoció como su principal fuente de inspiración en “Homes for America”- y sobre Kosuth – que en su “Art after Philosophy” lo calificaba de artista protoconceptual-. Entre las estrategias que Ruscha empleaba en 1963 y que después resultarían clave en la evolución del arte conceptual, se cuenta el recurso de la temática vernácula (por ejemplo, la arquitectura), el desarrollo sistemático de la fotografía como medio representacional y la puesta en marcha de una nueva forma de distribución (por ejemplo, el libro producido comercialmente), frente a la tradición de elaboración artesanal de los “libros de artista”.³⁸

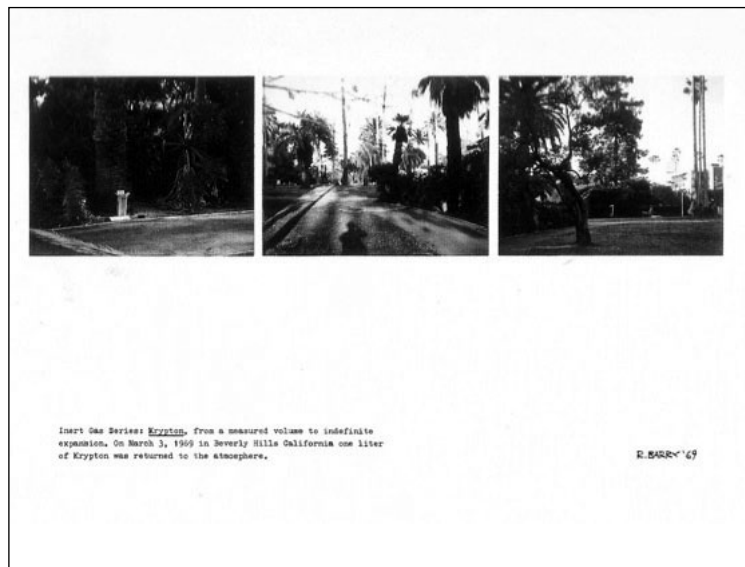
En esta doble cita de Buchloh podríamos verificar el alto grado de arraigo del programa de trabajo que estudiamos y la convergencia con los patrones de trabajo con los lenguajes de los artistas conceptuales. A saber: el acercamiento al archivo y a la clasificación pseudocientífica de corte no estético (con la inclusión de numeración y textos en las obras finales); el acercamiento a la ciencia como un posible tema vernacular (en concreto, pero no excluyente a otros campos, a la ornitología); así como el uso de la fotografía en un sistema prolongado y sistemático (con y sin interés estético).



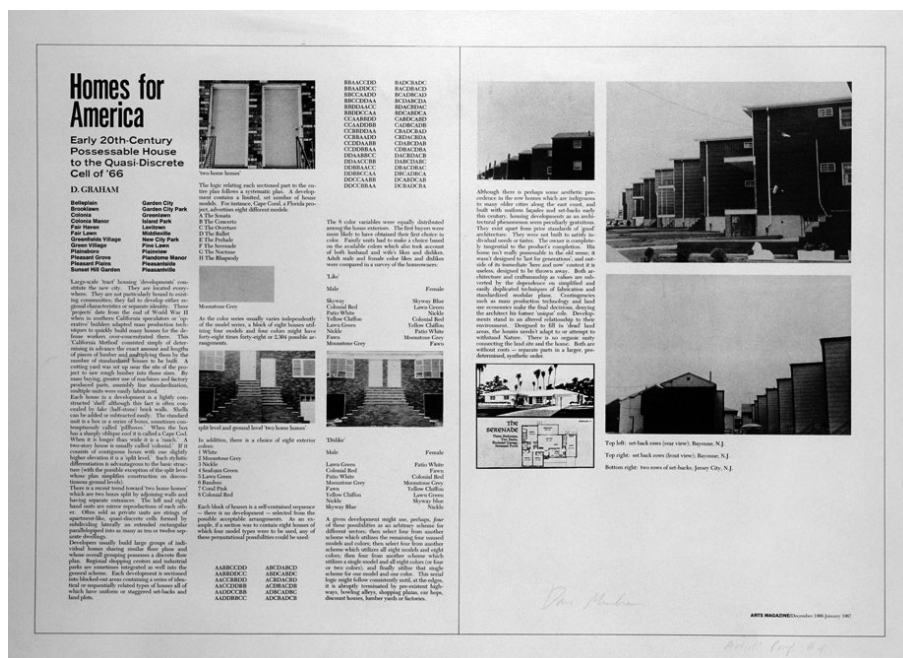
Ed Ruscha. *The Sunset Strip- Every Building on the Sunset Strip*, 1966

Anteriormente habíamos constatado la influencia de la obra de Ruscha en el capítulo *Buscando oropéndolas obsesivamente*, sobre todo del conocidísimo acordeón *The Sunset Strip- Every Building on the Sunset Strip*, (1966) en el cual se inspira la pieza; pero en realidad, más allá de meros formalismos –por otro lado absolutamente normalizados en la producción artística desde entonces hasta nuestros días- la presencia de Ruscha en todo el bloque se hace patente en cuanto a la inclinación por el encuentro texto-imagen y por su capital autoridad en muchos de los artistas que, de manera continua, aparecen entre mis referentes. Junto a Ruscha, podríamos recurrir a nombres como Robert Barry (Nueva York, 1936), Dan Graham (Urbama, 1942), Douglas Huebler (Ann Arbor, 1924; Truro, 1997), Joseph Kosuth (Toledo, 1945), John Baldessari (National City, 1931), Martha Rosler (Nueva York, 1943), Mel Bochner (Pittsburg, 1940), Victor Burgin (Sheffield, 1941), On Kawara (Kariya, 1932; Nueva York, 2014), Jan Dibbets (Weert, 1941), Richard Long (Bristol, 1945), Hamish Fulton (Londres, 1946) o el colectivo Art & Language, por citar toda una generación de artistas que computieron el entramado creativo y teórico del arte conceptual en EEUU y en menor medida en el Reino Unido.

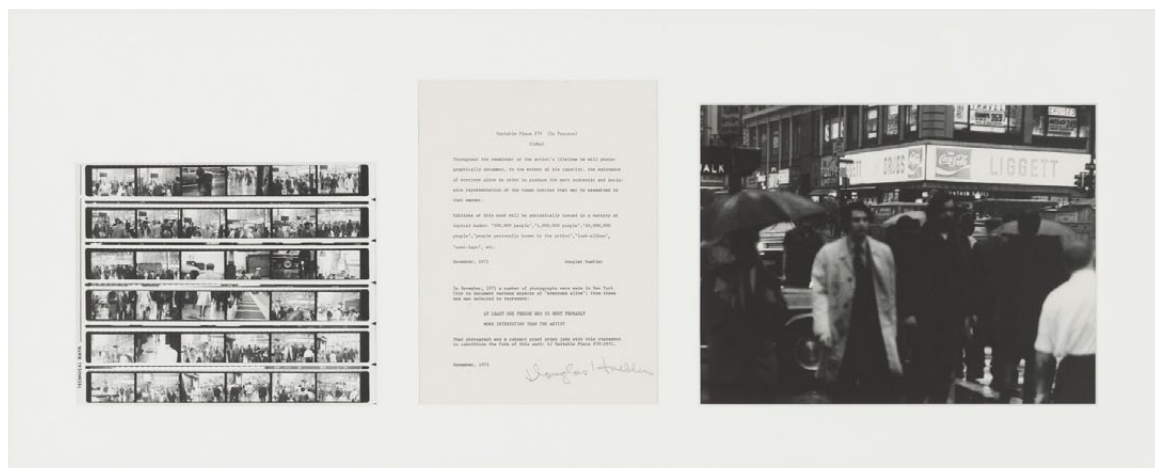
³⁸ Buchloh, B. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.



Robert Barry. *Inert Gas Series*. 1969



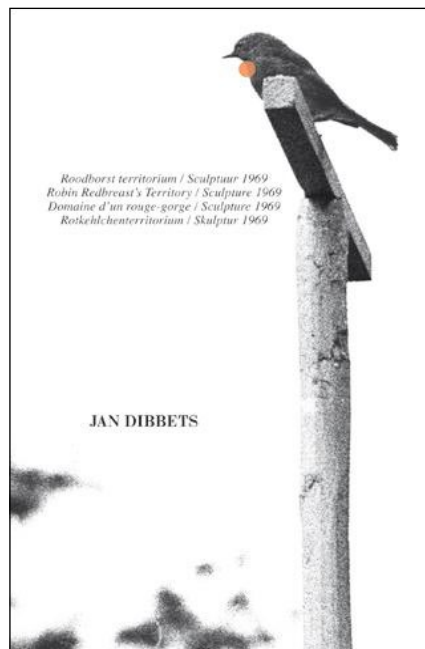
Dan Graham. *Homes for America*. 1966-1967



Douglas Huebler. *Variable Piece* #71. 1970



On Kawara. *I Went*. 1968–79.

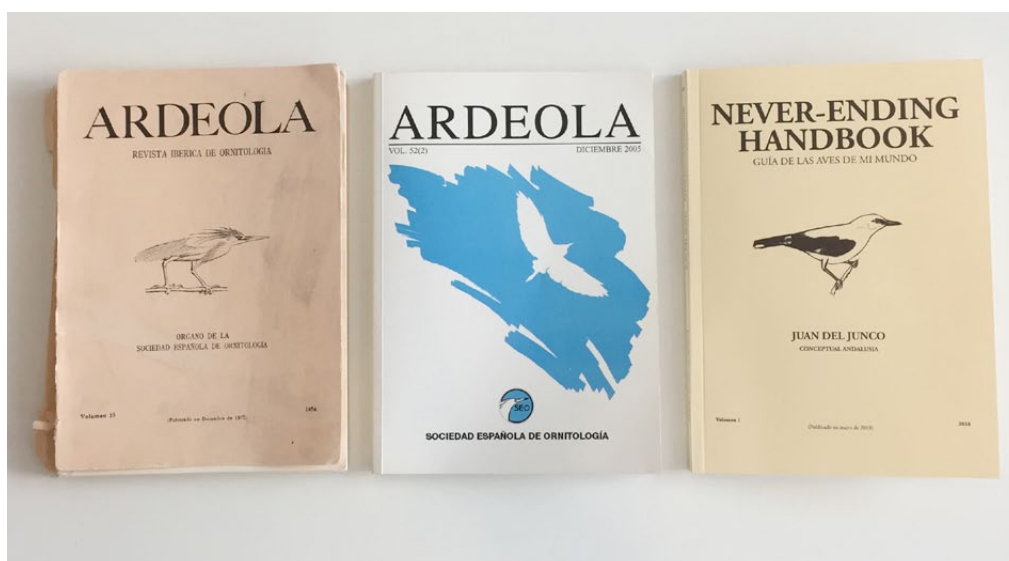


Jan Dibbets. *Robin Redbreast's Territory / Sculpture*. 1969

Creemos necesario aclarar que mis referentes no provienen únicamente del mundo artístico y, dentro del cual, de la corriente del movimiento conceptual (obviaremos en este punto otros referentes artísticos de multitud de corrientes y disciplinas artísticas, desde Friedrich hasta Walker Evans, por no alargar en exceso este TFM); podríamos citar incluso, referentes exógenos al propio mundo del arte contemporáneo, como muchos de los fotógrafos y dibujantes de los numerosos volúmenes sobre ornitología que he visualizado desde niño y que, en definitiva, han generado un vasto archivo de imágenes y un imaginario en torno a la representación científica y el aspecto divulgador de la misma. Muchos de estos libros, aún siendo científicos, contienen maravillosas láminas de aves realizadas por los mejores ilustradores de aves de la Historia, pero también multitud de diagramas, tablas y simples dibujos explicativos sin ninguna función estética. Es en este último caso revelador donde, tal vez, se encuentre la gran paradoja del argumento conceptual de *Never-ending* y, por ende, del bloque en su totalidad: mi trabajo actual parte de una afición desmedida, casi una pasión-obsesión, por una ciencia social –la ornitología– que actúa de marco de referencia para la elaboración de propuestas artísticas contemporáneas donde se enclava un mensaje premeditado (por lo tanto prima la idea) no visible a priori (capas de subtexto) y que se muestran en enunciados formales cercanos a las obras de los artistas antes citados.

Para demostrar la pretensión inicial de imbricar todo este tejido de intereses, ideas y modos diversos, no hay mejor hecho fáctico que el propio proyecto que nos ocupa. La forma final de *Never-Ending* es una copia exacta, en forma y maquetación, de *Ardeola*, revista científica editada por la Sociedad Española de Ornitología. La portada y contraportada están claramente inspiradas en los *Ardeola* de los años setenta. No hay ninguna pretensión estética en términos de diseño, es más, se ha respetado la caja de texto de los *Ardeolas* originales de aquellos años, estética ésta que le confiere un aspecto *poco favorecedor* que intensifica el carácter científico (recordemos en este punto la denominación “estética de la administración” de Buchloh) con cierta sobriedad y falta de pretensiones en cuanto a belleza.

La elección de *Ardeola* como revista a “imitar” no es un asunto intrascendente. En 1972, cinco días después de nacer, mi padre me afilió a la Sociedad Española de Ornitología (SEO), organización de la que él era presidente y de la que fui miembro hasta los doce. Todos los miembros de la SEO (independientemente de su edad) recibían cada año el o los *Ardeolas* correspondientes (normalmente se editaba uno por año, pero también hubo años con dos volúmenes). Además, todos los miembros (hermanos, hermanas y madre) de la familia estábamos afiliados, por lo que en el domicilio familiar se agolpaban los volúmenes de una publicación que, a todas vistas (a ojos de un niño), nos era imposible leer y comprender. Este hecho me ha llevado a pensar que aquellos libros (que orgullosamente recibía a mi nombre en una “carta gigante”) no eran sino meros objetos sin ninguna posibilidad de significación expresa o literal, más bien eran unos elementos físicos que me pertenecían y que albergaban un significado objetual, tal vez un fetiche, razón por la cual creemos más que pertinente su elección (como remake incluso) como soporte para crear una obra de arte (Dicho esto, verificamos a qué niveles se expresa la premisa incluida en el subtítulo del proyecto: *Guía de las aves de mi mundo*, como ente subjetivo frente al positivismo científico.).



De izquierda a derecha: Una revista *Ardeola* de los años setenta, uno actual y *Never-Ending Handbook*

La elección de una estilo fotográfico un tanto “pobre” (utilización de carrete en vez de sistema digital, en blanco y negro y eligiendo una película con grano, falta de detalle, problemas técnicos no disimulados, etc.) nos lleva a redundar en un “uso” de la fotografía, no una intención fotográfica en sí misma, máxime cuando dichas fotografías están impresas -en una impresión no preciosa- en una publicación (aunque *Ardeola* sea una revista, el objeto final de *Never-Ending* se puede concebir como libro). Esta decisión estilística es a su vez una resistencia a la fotografía por la fotografía, rompiendo los signos y una declaración de intenciones (primar la idea en detrimento del aspecto final).

Esta combinación entre signo cultural (el libro, un libro entendido como soporte de la obra en sí, no como un fin editorial), y la fotografía de escaso valor estético (o la oposición al modernismo fotográfico) se afianza con la presencia continua de la conjunción imagen-texto (en los primeros capítulos del bloque) y del texto-imagen (definitivamente en *Never-Ending*). El interés por el binomio radica en el acercamiento a los artistas conceptuales, rasgo que se hace imprescindible por la cita continua a éstos mediante la presencia de dicha combinación, por cierto, una novedad decisiva en el periodo artístico al que nos referimos, tal y como apunta Liz Kotz:

(...) fue esta vinculación de la fotografía con el lenguaje lo que marcó la innovación crucial del arte conceptual. En innumerables proyectos de finales de los sesenta y principios de los setenta, la fotografía aparece junto con el lenguaje como una forma de binomio texto imagen (un emparejamiento constante que posteriormente reapareció en muchísimo arte “posmoderno” de los ochenta). Este emparejamiento, por supuesto, no era en absoluto nuevo ni sin precedentes. Desde el auge de la prensa ilustrada a principios del siglo XX, la unión de palabras e imágenes fotográficas ha figurado entre los elementos esenciales de la cultura visual moderna. En casi todos los usos públicos de la fotografía (material impreso, libros o revistas, carteles, publicidad e incluso cine) las imágenes fotográficas aparecen junto con el lenguaje, en forma de pie de foto, titular, texto alrededor, título intermedio o voz o diálogos grabados. Esta relación, sin embargo, se mantuvo reprimida en la fotografía modernista (con la excepción de las obras basadas en fotomontajes) e ignorada en los modelos críticos y teóricos que intentaban comprender el funcionamiento del mundo “puramente visual” de las imágenes de acuerdo con leyes distintas de las que rigen los materiales lingüísticos.³⁹

Aun así, aunque parezca que mi acercamiento al arte conceptual sea el bálsamo que calma mi oposición a la fotografía modernista, no hace más que infringir una duda nueva: si realmente me acerco a los paradigmas conceptualistas, donde lo subjetivo parece estar eclipsado por lo neutro y el mero registro ¿por qué existe en mi trabajo una traza imborrable de la individualidad?. Javier Hontoria, comisario de la exposición del proyecto lo explica:

Le guste o no, Juan del Junco es fotógrafo, pero la fotografía es precisamente para él el fin ulterior al que puede o no arribar. Hace años que su trabajo se zafa entre dos prácticas antagonistas, ya agotadas las escenografías de carácter doméstico que acapararon sus años de juventud, reunidas bajo el título *Haciéndome el sueco*. Poco después de ese trabajo se embarcaría en un quehacer analítico que podría hundir sus raíces en la fotografía conceptual, una tradición que, no obstante, ha supuesto siempre para él no tanto un refugio como un problema, el apremiante estado de conflicto en el que ha de hallarse siempre un artista y en el que ha perseverado desde hace ya una década. Registro, archivo, método devinieron constantes en su práctica, pero revestidas de ese tono biográfico con el que matar al padre, porque el uso obstinado que hace de la primera persona, por mucho rigor que imprima a su trabajo, ya sea en la medida planificación de sus recorridos o en la triangulación de territorios, desbarata la frialdad que asociamos al quehacer de conceptualistas como Huebler o Ruscha, inclinado aquél hacia la percepción de la cámara como un “dispositivo de copia tonto”, y atraído éste por el gélido carácter puramente técnico característico de la fotografía industrial. “Al arte conceptual le falta sexo” escribió un día Estrella de Diego en su periódico al hilo de una exposición que hice hace un tiempo. Dudo mucho que Juan del Junco tenga problema alguno en subscribir esas palabras.⁴⁰

La combinación texto e imagen no es la única influencia directa del arte conceptual. En el siguiente punto veremos como *Conceptual Andalusia* se está conformando como un gran archivo en su concepción y en sus formas finales.

7. *Never-Ending Handbook*: El acercamiento al mundo natural, la trama del archivo y la “ornitología emocional”.

El acercamiento al mundo de las ciencias naturales, es una cita obligada cuando hablo de mi trabajo, ya que la ornitología y sus “maneras” convergerán determinadamente en mi trabajo desde hace algo más de una década. Si bien es cierto que en gran parte de mi labor anterior a 2008 se puede entrever un interés específico por la clasificación, las taxonomías y el análisis, o, incluso, una simbología específica hacia los códigos de la naturaleza, no es hasta dicho año en el cual comienza a existir una referencia directa y clara hacia la representación específica del mundo concerniente a las aves. Este cambio sustancial fue advertido en un texto que escribí para acompañar en el folleto de una exposición individual en Sala de eStar (Sevilla) y que posteriormente Alberto Martín, como comisario, decidió reproducir de nuevo en el catálogo de la exposición *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el arte del artista* (2008):

“Aviso para navegantes”

Hace pocos días tuve un recuerdo de cuando era niño.

Tenía yo apenas 11 años y vivía aún en Jerez cuando mi padre me propuso hacer un estudio bastante curioso. Vivíamos en un chalet y cada noche las paredes exteriores se poblaban de salamanquesas que se acercaban a los

³⁹ Kotz, L. *op. cit.*

⁴⁰ Hontoria, J. *op. cit.*

faroles que alumbraban el jardín para cazar insectos. Hicimos unas fichas en las cuales encontrabas una silueta de salamanquesa y unos datos: fecha de captura, tamaño, observaciones, etc.. También nos hicimos con un plano de la planta de la casa. Al final de una larga caña colocamos un sedal con un nudo corredizo. La forma de captura era bastante fácil: colocar el sedal justo delante de la cabeza de la salamanquesa y ella misma se introducía en la trampa. Una vez en nuestras manos, con laca de uñas le pintábamos en el dorso una combinación de puntos, tres puntos en hilera o dos paralelos y uno abajo o cuatro en forma de cruz, etc. Luego soltábamos el bicho y en el plano de la casa apuntábamos el lugar de captura. En la ficha dibujábamos la combinación de puntos y los detalles de cada ejemplar. Con el transcurrir de las semanas obteníamos una idea del crecimiento de los ejemplares y de sus migraciones por todo el perímetro de la casa. Lamentablemente estos reptiles mudan su piel cada cierto tiempo.⁴¹

Visto con el tiempo, el texto es clarificador en cuanto a las intenciones, de ahí el título *Aviso para navegantes* que, en aquel momento, aún inmerso en una fotografía escenificada, avisaba de un cambio de sesgo que con el tiempo se convirtió en el verdadero marco de referencia.

De ahí hasta nuestros días y en consonancia con el punto cuarto del dodecálogo que rige el bloque y nuestro proyecto del master: “Realmente solo me apetece trabajar sobre asuntos que me fascinen o que me atraigan”⁴², la inclusión de la ciencia en mi trabajo es un asunto de primer orden y que además entra en la cualidad de gran modulador de mi trabajo y, como hemos apuntado con anterioridad, elemento diferenciador que ha definido en gran medida la percepción del espectador hacia el corpus de mi obra. Leyendo otro pasaje de un texto de Javier Hontoria, escrito éste hace siete años, podemos certificar de nuevo que este acercamiento e interés puede que suponga, de nuevo, un deseo por oponerme a la fotografía dominante -la denominada fotografía escenificada, la cual, en aquellos tiempos, estaba decidido a abandonar en pos de los nuevos enunciados- y, cómo no, un acercamiento al arte conceptual:

(...) En sus siguientes serie, “El naturalista y lo habitado” y “El sueño del ornitólogo”, una puerta se abre a otros procedimientos, nuevos caminos hacia una mayor sistematización. Y hacia otro clima, porque la temperatura, pronto lo notarán, será otra. Los dos conjuntos de trabajos implican un lento camino de vuelta hacia ese otro polo de la fotografía, aquel cuyas raíces vuelven a hundirse en las tendencias conceptualistas de la década de los sesenta y setenta, y al que el artista somete a un escrupuloso mecanismo de subversión.⁴³

Si citamos estos pasajes no es por un asunto de demostrar trayectorias pasadas, sino más bien por la necesidad de clarificar, con literatura crítica, que realmente todo ese interés por la ciencia es el que gobierna nuestro proyecto en cuestión. Decididamente, *Never-Ending* es una consecuencia de un cambio importante donde se decide transitar por caminos poco trazados y, más importante, absolutamente personales.

Pero, esa noción de lo personal y lo subjetivo, ¿no es antagónica a la idea positivista de la ciencia? Efectivamente sí, pero no olvidemos que los artistas están exonerados de cualquier rigor empírico y, al fin y al cabo, las paradojas, ambigüedades, dudas y multiplicidad de significaciones son, como vimos en los pasajes de Soutter⁴⁴, tramas normalizadas donde recurren la gran mayoría de los artistas contemporáneos.

Ahora bien, ese principio sobre lo subjetivo y personal tiene un fundamento que ancla el proyecto en otras latitudes. Lo propio (lo privado) tiene una base importante en otro concepto básico en *Never-Ending*: la memoria. *Never-Ending* en realidad se puede considerar como un “diario de campo” o, tal vez, como apunta Vozmediano definiendo el proyecto “como un diario de salidas al campo para el avistamiento de aves, cada una de las cuales es rememorada a través de un texto y de una sucesión de imágenes”⁴⁵.

Hagamos hincapié, de acuerdo con esta cita, en la palabra *rememorada*. Dado que la mayoría de los proyectos de *Conceptual Andalusia* parten de un acercamiento al ámbito de las ciencias naturales y damos por hecho que gran parte de la metodología científica se compone de recolectar datos y formas de guardar conocimiento, tendremos que reconocer que el procedimiento casi perfecto es el del archivo. Dicho esto veamos la relación entre “rememorar” y archivo. Dice Anna María Guasch:

41 Del Junco, J. *El Naturalista y lo habitado, Trazas, Huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol-Obra Social, 2008.

42 Del Junco, J. [Doce consideraciones]

43 Hontoria, J. *Filopatría de las imágenes* en *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Ayuntamiento de Córdoba y Fundación Caja Rural, 2011.

44 Soutter, L. *op. cit.*

45 Vozmediano, E. “Juan del Junco, en el campo, a sangre”, en *El Cultural*, 18-24 de mayo de 2018. P. 32-33.

Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artista, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un “giro” hacia la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, la memoria histórica y que buscan introducir significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalistas del que parten (la mayoría de los artistas ha sido etiquetados como “conceptuales”, pero su recurso al índice, a los sistemas modulares, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie..., nada tiene de “tautológico”), sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. Como afirma el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de “enunciabilidad” a través del cual la cultura de pronuncia sobre el pasado.⁴⁶

Por lo tanto, tenemos que aceptar que la cadena de experiencias que se suceden en *Never-Ending* -las caminatas por el campo en busca de las “aves de mi mundo”- tiene como forma privilegiada el paradigma del archivo en cuanto que resulta idóneo para recoger y guardar para la posteridad el recuento de dichas experiencias, con la cercanía a la representación o literatura científica. Prosigue Guasch:

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los combine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado.⁴⁷

Para nuestro proyecto –un pequeño grupo de relatos- la idea de archivo como guardián de la memoria (individual) le es del todo pertinente. Una suma de elementos (bien sean relatos escritos en *Never-Ending*, bien sean objetos encontrados en *Tríptico para una arqueología propia*, bien sean una sucesión de imágenes de aves volando numeradas en *Européens en Vol*) son agrupados en una forma mayor (un libro, un tríptico, una cuadrícula) que se configura como estructura total. Al ver alguna de estas piezas en las exposiciones, el espectador puede observarlas como una totalidad (“macrohistoria”) o por partes independientes (“microhistorias”). Ernst Van Alpen cita el cambio a través de la historia en la forma de narrar desde los relatos a las bases de datos:

El discurso estructuralista ejemplifica además otra dimensión de los cambios fundamentales ocasionados por el desarrollo de la sociedad informatizada. Pero, como ya se ha argumentado, estos cambios no se limitan a la tecnología informática. En última instancia, esta tecnología supone un cambio en los procesos creativos empleados para dar sentido a la vida y la memoria. Es la dimensión paradigmática de la base de datos (en otras palabras, del archivo) lo que se convierte en el centro predominante de dichos procesos. Como resultado de este cambio cultural, la forma simbólica de la narratividad (sintagmática) pasa a desempeñar un papel más modesto. Ya no en el marco global donde se integra todo género de información, sino a la inversa. Es en el marco global de las organizaciones archivísticas donde se integran los (pequeños) relatos.⁴⁸

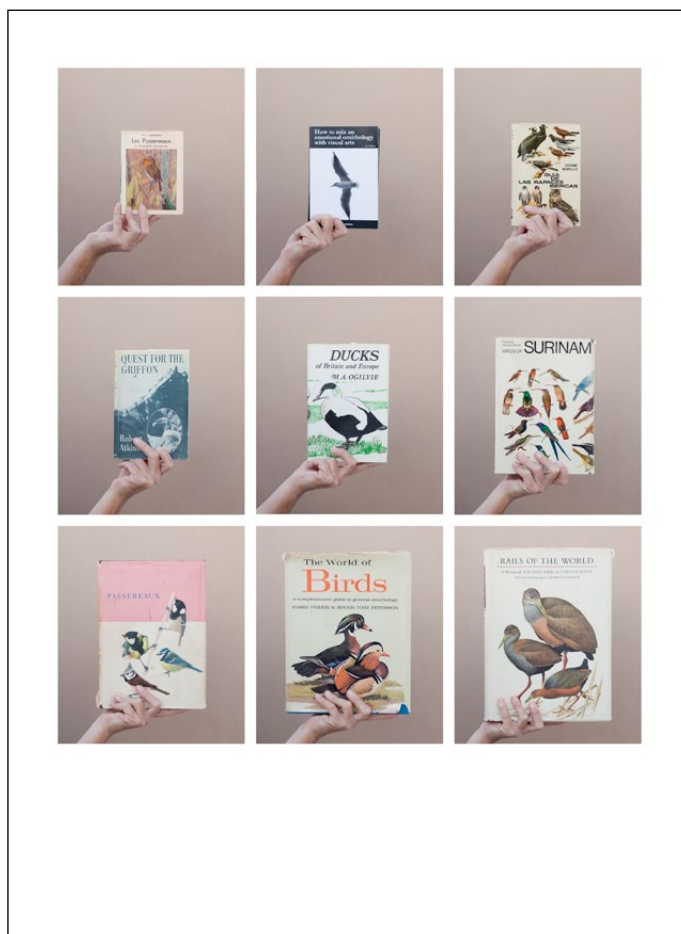
Podríamos pensar que eligiendo unos relatos de pequeña escala (diferentes salidas al campo con diferentes propósitos establecidos bajo unas premisas sistemáticas) hemos creado unos relatos mayores (diferentes proyectos que ya son archivos de por sí) que se integran en un sistema mayor (el bloque *Conceptual Andalusia*). El bloque, de este modo, se establece como un gran archivo para rememorar, recordar, ordenar... no permitir el olvido.

Otro de los efectos colaterales del acercamiento al mundo natural devenido de la condición de artista que ejerce su función básica de establecer enunciados subvertidos (si emitiésemos verdaderos enunciados científicos, sin más, seríamos científicos en lugar de artistas), podría ser la paradoja que refleja la libre configuración a la hora de establecer dichos enunciados. Si la ciencia tiene como premisa la verificación de hechos en sus postulados positivistas, el arte es libre en cuanto a toda idea de comprobación, hecho o facticidad (a excepción de su estudio en el entorno académico). Esta dialéctica imposible para el mundo taxativo del científico se nos antoja como una herramienta principal, del todo acertada, para la ambigüedad manifiesta, la acumulación de capas de significados o la necesidad de crear mundos paralelos a la realidad que entran en liza en las creaciones artísticas contemporáneas.

46 Guasch, A. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, en *Materia*, nº 5, 2005, pp. 157-183.

47 *Ibíd.*

48 Van Alpen, E. *op. cit.*



How to mix an emotional ornithology with visual arts. 2018.
Impresión de tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
150 x 110 cm

Siendo consciente de ello, a la hora de crear una “ciencia personal” (permítaseme la entelequia) que está presente en todo el bloque y en mayor medida en *Never-Ending* (no olvidemos que en nuestro proyecto hay una parte importante de narración escrita por lo que la primera persona está presente de un modo inequívoco) me he permitido una “subjektivación” de la ornitología, ajena a la ortodoxia de la ciencia, que he denominado “ornitología emocional” y que está en una fase temprana de estudio y análisis (el término ha sido acuñado durante el máster). Si en origen, *Never-Ending* iba a ser un listado de aves, un índice taxonómico con sus respectivos encuentros, en el desarrollo del proyecto aparece un cambio importante. En el capítulo sexto del libro, titulado “*La sierra sobre el mar*” se informa del cambio:

Aún así, tras el esfuerzo, me sentí realmente bien. No fue como otros días que, tras una deriva sin rumbo por el campo, volvía a la ciudad con la experiencia de una comunión con el paisaje unida al exquisito placer de la contemplación. Esta vez se añadió algo nuevo, un motivo que haría de motor para este trabajo y que tiene un enorme paralelismo con gran parte de mi existencia. Pensándolo un poco, puede que sea la firme determinación de ir a un lugar con un interés determinado, conducir hasta allí con la idea preestablecida, caminar por los caminos en busca de ese espacio específico, llegar al destino final e intentar encontrar algo.

Todo ello generó una idea nueva que cambiaba muchas de las directrices del proyecto, pero que se me antojaban de lo más atrayente y que, además, aportaba la plusvalía de quien se sumerge de lleno en los retos y se sitúa en los procesos que imbrican la realidad de lo que es visible y lo que se esconde en el profundo mundo interior del artista. No era un cambio radical, añadir esa nueva idea suponía un aporte que entroncaba con una de mis máximas en el trabajo: la honestidad, que, bien aplicada, tiene la capacidad de transformar una simple propuesta artística en todo un ofrecimiento poético sobre lo que es uno mismo.⁴⁹

49 Del Junco, J. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. 2018. 115 libros impresos parcialmente en pliegos según se abren, a una tinta de offset sobre papel de pasta mecánica, encolados y cosidos, más un libro completo de 224 páginas [en adelante *Never-Ending OBRA*].

El cambio anunciado radica en pasar de las caminatas sin rumbo a las que se dedican a un fin determinado. En una de mis caminatas, fui en busca de un posible territorio de águilas perdiceras (*Aquila fasciata*) para certificar su presencia. La elección de la especie no es un asunto baladí, pues dicha especie ha estado presente de una u otra forma a lo largo de toda mi vida. Mi padre fue uno de los primeros ornitólogos que estudió una población de las mismas⁵⁰ y, desde hace más de una década, yo he seguido sus pasos con buena parte de sus datos. Estando en Málaga (el área con mayor densidad de población de águilas perdiceras en Europa), decidí que mis salidas al campo (parte fundamental de *Never-Ending*) fueran, al mismo tiempo, útiles para continuar con el estudio de la población de dichas aves. Prosigue el capítulo VI:

Como ya comenté antes, cuando comencé mi última gran historia de amor, en paralelo y como si de otra aventura amorosa se tratase, entré de lleno con las aves siguiendo la estela de algunas investigaciones que hizo mi padre desde finales de los setenta hasta la fecha. Quise hacerme experto en un ave, cayendo en la fiebre de la búsqueda obsesiva de la especie. Muchos de los datos pasaron en herencia. Con todo ese enorme esfuerzo que realicé durante aproximadamente tres años y con parte de la documentación que resultó de aquellas visitas -fotografías sin gran interés artístico, próximas en forma a un archivo científico- realicé una obra nunca expuesta titulada *Lugares que encontré en un listado científico*. El resultado fue una especie de cordillera emocional de lugares inconexos geográficamente, distantes entre sí por varios kilómetros. Haciendo coincidir los horizontes formalmente, se creaba conceptualmente un falso paisaje emocional. La emoción devenía de una historia de amor enorme y de la idea de seguir los trabajos de mi padre, sumando la excitante aventura de buscar un ave que no se prodiga especialmente.

Visitar todos esos lugares, recorrerlos uno tras otro, hizo que me sintiera como una suerte de seudo-científico romántico, un coleccionista de datos, de avistamientos, de búsquedas con sus respectivos encuentros que arrastró febrilmente a la que era mi pareja durante aquellos años.

La idea nueva, el nuevo rumbo del proyecto, consistía en sumergirme, de nuevo, en esa búsqueda obsesiva. Volver a surcar los caminos, esta vez con ese fin predeterminado. Ya no me abandonaría a las derivas esperando ver lo que encuentro; ahora habría un punto fijo que funcionase de faro: una meta ansiada donde aplicar el deseo. Obvio que en los trayectos aparecería la sorpresa y el hallazgo fortuito, pero ¿qué es el arte sino transmitir los asombros? Cuando se recorren los caminos se encuentran cientos de hallazgos, puede existir una búsqueda máxima, pero ésta, generosa, te ofrecerá todo el despliegue de invitaciones a admiraciones diversas.⁵¹

Tal y como se narra en el texto, decidí cambiar el proyecto uniendo un aspecto científico -la búsqueda de los territorios de las águilas perdiceras (consideramos fundamental advertir aquí que los datos relativos a la población de las águilas que se recabaron durante el proyecto se comunicaron a mi padre para, así, proseguir con el archivo que lleva recopilando desde los años setenta)- junto a una parte emocional, sentimental y sensitiva del todo subjetiva. Dicho ensamblaje es lo que he venido en llamar *ornitología emocional* y que en la literatura presente en *Never-Ending* se establece como punto álgido.

El motor principal, o más bien el alimento que mueve dicho motor, de la *ornitología emocional* es un estado perenne de búsqueda. Esa búsqueda eterna, en la vida y en el arte, es en cierto sentido, un estado activo, una disposición plena, tal vez algo obsesiva (muchos de los patrones del arte en tanto que archivo tienen sus raíces en las obsesiones). Muchas de las búsquedas, sobre todo en el campo de la ornitología, se establecen en la propia idea de caminar. Como veremos en el siguiente punto, caminar es una de las constantes de nuestro proyecto. Es ahí donde seguiremos intentando descifrar esta gran paradoja: el acercamiento a los comportamientos y acciones de los artistas conceptuales (caminar como hecho de creación) y la subversión de los mismos al insertar lo puramente emocional.

8. *Never-Ending Handbook*: La idea de lo experiencial en el paisaje: recorrer los caminos.

Desde mi infancia en multitud de ocasiones, acompañé a mi padre y a sus colegas al campo, en jornadas referidas a investigaciones ornitológicas. Más adelante, decidí seguir con su impronta (obviamente en menor medida) asimilando las fórmulas y métodos de la observación de aves. En un momento de mi vida, tras una pausa dedicada a aficiones menos saludables, retomo con una inusitada fuerza mi interés por la ornitología. El nuevo comienzo coincide con el inicio de una importante relación sentimental, por lo que el acto “científico” se enrosca con un acto afectivo y emocional, el resultado del cóctel no puede ser más apasionante y placentero.

50 Del Junco, O. 1984. “Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)”, en *Rapinyaires Mediterranis*, 2: 80-55.

51 Del Junco, J. *Never-Ending OBRA*.

Aunque esta pequeña nota autobiográfica parezca gratuita, conlleva una importancia decisiva sobre el proyecto y sobre este TFM, el cual desea extraer los motivos fundamentales que han funcionado como motor generador del trabajo realizado y su contextualización dentro de las prácticas artísticas, ya que debemos solucionar el problema que suscitan la paradojas existentes entre arte conceptual y subjetivación; entre ciencia y emoción.

Hemos constatado cómo en el capítulo VI de *Never-Ending*, a raíz de una visita a un territorio de águilas perdiceras, el propósito del proyecto cambia de dirección. A partir de ahí, asistimos a exaltar el hecho de la búsqueda como motor activo de toda creación y vida personal. Esta idealización de la búsqueda, que sirve de metáfora para insertar todos los temas posibles en el proyecto, deviene específicamente de la presencia de las águilas en un territorio. En ornitología al lugar que ocupan sedentariamente una pareja de águilas perdiceras se le denomina *territorio*. Para subrayar esta noción del espacio llamado *territorio* observemos cualquiera de las concepciones sobre el territorio habidas en los estudios académicos. Reproducimos una cualquiera proveniente del contexto de la ecología:

El territorio es la expresión de un espacio sobre la superficie continental. Su acepción puede ser geográfica pura -cartesiana, geo-referenciada, adornada con componentes biológicos, culturales o exclusivamente geóticos que informan de las características intrínsecas del propio espacio- y puede ser entendido con sentido utilitarista: el espacio vital que, en una región determinada, ocupa un organismo o una comunidad biológica. Un clan, una tribu o un poblamiento cualquiera más o menos disperso sobre la superficie del terreno ocupan un “territorio” de localización y características determinadas. Puede decirse que esos seres viven apoyados en el fondo de un océano de aire, pues se precisa un substrato físico sólido -el terreno cuando se toma conciencia del territorio. Así, puede hablarse de territorio costero, pero no se tiene sentido de territorio, o no se aplica la idea, cuando se está en alta mar. No obstante, los naturalistas prescinden a veces de ese substrato sólido para referirse al área ocupada por una especie biológica -por ejemplo, “el territorio de la ballena franca en las aguas de Groenlandia”⁵²

Como podemos ver, dicho concepto, el de territorio, está condicionado por una serie de parámetros provenientes de distintas áreas de estudio. Dicha concepción del espacio se ha venido acentuando en las prácticas artísticas contemporáneas que pretenden realizar una dialéctica seria sobre el paisaje (obviaremos aquí todas las expresiones artísticas basadas en una visión meramente pictorista del paisaje desde el medio fotográfico). Para ello, los artistas contemporáneos se apoyan en claves y datos añadidos a la idea del paisaje extraídos de preocupaciones sociales, históricas, antropológicas, políticas, etc. (basten los ejemplos, en un ámbito nacional, los trabajos de Bleda y Rosa o el guipuzcuano Ibon Aramberri).

Never-Ending, es un proyecto principalmente de paisaje, entenderemos paisaje como una construcción humana, *artealizada* y construida en torno a unas concepciones culturales del ser humano. Alain Roger apunta sobre el concepto:

(...) A semejanza de la desnudez femenina, que sólo se juzga bella a través del Desnudo, variable según las culturas, un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del *Paisaje*, que, así pues, realiza en este ámbito la función de artealización. A la dualidad *Desnudez/Desnudo* propongo que se asocie su homólogo conceptual, la dualidad *País/Paisaje* (...). Hay *país*, pero también hay paisajes, como hay desnudez y desnudos. La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades: móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*), de la artealización.⁵³

Lo que se espera de mi trabajo es *artealizar* el país que me rodea -personalmente me gusta denominar a *el país* de Alain Roger como *el campo*- para convertirlo en enunciados con interés, siguiendo la pautas de “territorio” antes descritas. Ahora bien, en *Never-Ending*, el gen motriz específico que hace que se establezca un diálogo creativo con el paisaje, proviene de una ciencia, la ornitología, que, en mi caso, no es una ciencia expresa, fría y rigurosa; es una ciencia que está caracterizada por un deseo emocional y subjetivo, donde, por un giro de tuerca, se permiten todo tipo de salidas del guión del positivismo y su orden inflexible. Por lo tanto estamos en un triple salto donde tenemos que conjugar: propuesta artística, territorio, ciencia y emoción.

Para ello, y antes de entrar en materia sobre un aspecto fundamental del trabajo -deudor, de nuevo, de los artistas conceptuales de sesenta y setenta- como es el caminar, voy a insertar una idea difícil de aclarar, por lo personal y por lo inexistente en referentes anteriores: mi idea de paisaje (no campo) y de su percepción en estado “sublime” o de satisfacción personal, proviene de encontrar una especie de ave, concretamente el águila perdicera, que al ser un ave territorial, determina con su presencia el interés que dicho espacio (*campo, país*) suscita en mi persona en grado superlativo. Elena Vozmediano explica en su crítica a la exposición del

52 Díaz Pineda, F. “Paisaje y territorio” en *Mediterráneo económico*, Vol. 4, Almería, 2004. pp. 181-197.

53 Roger, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L., 2007.

proyecto: “En un momento del diario, el objeto en principio indefinido de esa búsqueda adquiere la forma del águila perdicera, que hará el papel de espíritu guía conducente a la sanación y a la sabiduría”⁵⁴. Esta condición que adquiere un *campo* a través de una afición procedente de una ciencia (trastocada por la emoción) podría equipararse a ciertos paradigmas sobre el paisaje romántico y sobre las cualidades especiales de algunos lugares, lo que en la literatura y mitología se ha venido en llamar el “genio del lugar” o “Genius Loci”. Alain Roger cita el comienzo de *La Colline inspirée* de Maurice Barres (Charmes, 1862; Neuilly-sur-Seine, 1923) en su *Breve tratado del paisaje* :

“Hay lugares que sacan al alma de su letargo, lugares envueltos, bañados en misterios, elegidos desde la eternidad para ser la residencia de la emoción religiosa. La estrecha pradera de Lourdes, entre un roquedal y su rápido torrente; la playa melancólica desde donde las Saintes-Maries nos orientan hacia la Sainte-Baumer; la abrupta roca de Sainte-Victorie bañada de horror dantesco cuando se llega a ella por el vallejuelo de sangrantes tierras; el heroico Vézelay, en Bogoña; el Puy de Dôme. (...) Y, no lo dudemos, en el mundo hay infinidad de puntos espirituales que todavía no se han revelado, parecidos a estas almas ocultas cuya grandes nadie ha reconocido. ¡Cuántas veces por el azar de una feliz y profunda jornada, no hemos encontrado la linde de un bosque, una cima, un manantial, una simple pradera, que nos obligue a callar nuestros pensamientos y a escuchar hasta los más profundo de nuestro corazón! ¡Silencio! Los dioses están aquí.”⁵⁵

El propio Roger contesta a Barrés:

“¿De dónde viene el poder de estos lugares?”, se pregunta enseguida Barrés. ¿Quiénes son esos dioses misteriosos o, para descender un grado en la jerarquía religiosa, quiénes son los genios silenciosos de esos lugares? Como yo me siento poco inclinado a la mística encantadora de Barrés, adelantaré mas bien una hipótesis profana: esos buenos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si frecuentan esos lugares es porque habitan en nuestra mirada y, si habitan en nuestra mirada, es porque nos vienen del arte. El espíritu que respira aquí e “inspira” estos sitios no es otro que el del arte, que, por medio de nuestra mirada, artealiza el país en paisaje.⁵⁶

A lo que nosotros podríamos replicar que esos “dioses misteriosos” o “genios silenciosos” no son otros que las águilas perdiceras. La búsqueda de ellas y su encuentro, el hipercelebrado “eureka” científico, está en la base de lo sublime que envuelve, en nuestro proyecto, el paisaje cultural (emocional / científico). Es ahí donde radica la particularidad procesual del proyecto que nos ocupa.

Por otro lado no es algo nuevo el atribuir propiedades mágicas a lugares específicos dentro del arte contemporáneo. Algunos de los artistas del *land art*, estrechamente ligados a los artistas conceptuales, sentían predilección por espacios con historias del pasado:

(...) Todos los estudiosos que se han ocupado del *land art* coinciden en subrayar la atracción que sobre estos artistas han ejercido algunos de los paisajes de carácter mágico que han sido ofrecidos por los hombres de otras culturas como tributos a sus divinidades, como es el caso de los círculos megalíticos de Stonehenge o Avebury. Esa influencia queda confirmada en artículos como el publicado por Robert Morris en 1975, donde establece un parangón entre los surcos trazados por los indios en el desierto peruano de Nazca y la actitud de ciertas obras de Mary Miss, Chris Burden, Bruce Nauman y Alice Aycock, entre otros que no menciona, como Richard Long.⁵⁷

Richard Long (Bristol, 1945), el artista que añade Javier Maderuelo al artículo de Robert Morris (Kansas, 1931) y que citamos en su momento junto al resto de referentes del arte conceptual, es junto a Hamish Fulton (Londres, 1946) uno de los artistas fundamentales en la noción de caminar como práctica artística contemporánea. Veamos su influencia y sus posibles relaciones con *Never-Ending*.

En todo el bloque *Conceptual Andalusia* hay una presencia importante de la caminata como método de búsqueda para fotografiar aves. Ya comentamos en su momento cómo en los primeros capítulos, tal vez más contemplativos, se producen unas derivas sin rumbo a través de lugares (*campos*) donde se esperan alcanzar los encuentros. Por ejemplo, en *Invierno, mar y fango*, los lugares elegidos eran referentes a grandes fangales, ya que se trataba de seleccionar lugares con un alto valor metafórico. En *Never-Ending* hemos constatado que la caminata cambia de una deriva sin rumbo, una *flânerie campestre* como apunta Elena Vozmediano⁵⁸, hacia caminar en pos de un lugar determinado, exactamente donde se encuentra el nido del águila. Pero, ahora

⁵⁴ Vozmediano, E. *op. cit.*

⁵⁵ Roger, A. *op. cit.*

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ Maderuelo, J. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008

⁵⁸ Véase Vozmediano, E. “Juan del Junco y la cabra connoisseuse” en *El cultural*, 28 de junio-4 de julio de 2013.

bien, el motivo primero de caminar no está enclavado en los procesos conceptuales de los artistas que caminan, ni mucho menos de los que los que los precedieron –ya caminaron los dadaístas, los surrealistas y posteriormente los situacionistas⁵⁹–, el motivo primero de caminar en el campo proviene del propio método científico empleado para una gran mayoría de los estudios de campo sobre aves. Pongámos un ejemplo en una cita –en este caso cercana, pues es de mi propio padre– referida al primer censo de buitres leonados (*Gyps fulvus*) que se realizó en la península:

Respecto al tiempo invertido hay que hacer constar que sólo se ha computado aquél a partir del cual el observador está situado en el oteadero elegido, sin contar con las a veces arduas horas de aproximación, que podrían sumar muchas, y durante las cuales a veces ya se podía ir recogiendo información del objetivo. Naturalmente, tampoco hemos incluido los días fallidos por nieblas, lluvias, vientos fortísimos, etc.⁶⁰

Creemos necesaria la cita, pues queremos demostrar que el mundo de la ornitología y sus métodos se establecen como el gran referente, el cual se ha moldeado en un acoplamiento de corte teórico-práctico con la producción artística de los artistas que trabajaron (y aún trabajan) en el llamado conceptualismo. Para poder estudiar una población de águilas perdiceras hay que caminar (y mucho) ya que los lugares de reproducción (los nidos) muy a menudo se encuentran en lugares recónditos y de difícil acceso. Mis caminatas, las de *Never-Ending*, poseen un fin dado (buscar las águilas), pero poseen una idea mucho más importante, poseen una doble validez: son útiles para el seguimiento de una población de águilas perdiceras a la vez que articulamos un proyecto de arte contemporáneo. No sólo importa el fin último –cerciorar que el territorio está ocupado por la pareja (ciencia) o fotografiar las águilas (fotografía de aves o de naturaleza, extremo donde no se encuentra mi trabajo)–, al igual que en la cita del primer censo de buitreras, durante las “arduas horas de aproximación” se van recogiendo datos –otras especies de aves (ciencia); o caminar como una práctica artística (ahí es donde reside el *quid* de la cuestión: hacer arte conceptual)–. Aquí constatamos el carácter híbrido de todo el bloque y la presencia continua de los dos intereses primeros: arte y ciencia.

Podríamos decir, entonces, que en nuestro proyecto, si los estadios intermedios (recopilar datos, ir a los lugares, buscar) son igual de importantes que la forma final, la obra en sí no es únicamente lo que el espectador ve en la sala, la obra en sí es desde que comenzamos a conceptualizar hasta que producimos, incluyendo el desplazamiento, la búsqueda y, por ende, el acto de caminar.

Muchas son las historias del arte que se refieren a la importancia de caminar en la historia del arte. Tomando como referencia la monografía de Javier Maderuelo, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*⁶¹, en su capítulo titulado *Caminar sobre la tierra* habría un primer referente en las excursiones pintorescas del Reverendo William Gilpin (Cumberland, 1724; Boldre, 1804) con gran influencia sobre la obra de William Turner (Londres, 1775; Cheyne Walk, 1851). Así mismo, entre los *caminantes teóricos* cita a Jean Jacques Rousseau (Ginebra, 1712; Ermenonville, 1778) y la influencia que ejerció sobre el postromántico Henry David Thoreau (Concord, 1817; Concord 1862), este último absolutamente influyente en obras de John Cage (Los Angeles, 1912; Nueva York, 1992), a quien Maderuelo considera “el eslabón de unión entre el interés por lo pintoresco y lo exótico de los siglos XVIII y XIX y su resurgimiento en la posmodernidad”⁶². Puestos en ella, citaremos la influencia decisiva de la ya celeberrima conversación publicada en *Artforum* donde Tony Smith (South Orange, 1912; Nueva York, 1980), uno de los pioneros del *minimal art*, relata su experiencia reveladora al rodar nocturnamente junto con tres alumnos con su coche sobre la autopista *New Jersey Turnpike* en una suerte de experimento sublime urbano. Esa acción sirve de pistoletazo de salida para muchas de las acciones que conllevan el desplazamiento, considerando tal como obra en sí. Apunta al respecto Maderuelo:

La incursión nocturna en el territorio prohibido de unas obras de autopista aparece como aquella “revelación” que experimentó el *promeneur solitaire* Rousseau. Si durante el paseo al filósofo ginebrino se le abrieron ante sus ojos “nuevos horizontes”, al escultor norteamericano también, ya que a Smith le “parece claro que esto (el reconocimiento del paseo como experiencia artística) es el fin del arte”.⁶³

59 Para un resumen de las prácticas artísticas articuladas en torno a caminar, desde las vanguardias hasta nuestro días, véase: Careri, F. *Walkscapes. El andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

60 Alonso, J. y del Junco, O. “Primer censo de buitreras (1979)”, en Revista *Ardeola* 26-37. Madrid: Sociedad Española de Ornitología. 1979-1980, 1981. pp. 165-312.

61 Maderuelo, J. *op. cit.*

62 *Ibíd.*

63 Maderuelo, J. *op. cit.*

Estamos en el comienzo de la no objetualización del arte, y la consideración de la experiencia de caminar como obra en sí, lo que reafirma, o hace lícita, nuestra posición de entender que en *Never-Ending* existe una buena parte de la obra sin objetualidad.

Creemos necesario dar un pequeño salto en esta linealidad histórica que estamos desarrollando para citar los referentes del arte de los que caminan, para nombrar a los británicos Richard Long y Hamish Fulton –reservando, si se me permite, para el final de este punto a Robert Smithson. Long y Fulton se han establecido como los máximos exponentes actuales del arte no objetual basado en caminar. Pero hemos de reconocer que sus fórmulas, absolutamente ancladas en lo específico del caminar no han ejercido gran influencia en nuestros proyectos, aunque por su importancia hemos de citarlos. Como bien dice Careri en su ya celeberrimo *Walkscapes. El andar como práctica artística*:

Long va más allá: para él, el arte consiste en el propio acto de andar, en el hecho de vivir esa experiencia. Ahora sí parece claro que el paso fundamental se ha dado. Con Long se ha pasado del objeto a la ausencia de objeto. El recorrido errático vuelve a ser una forma estética dentro del campo de las artes visuales.⁶⁴

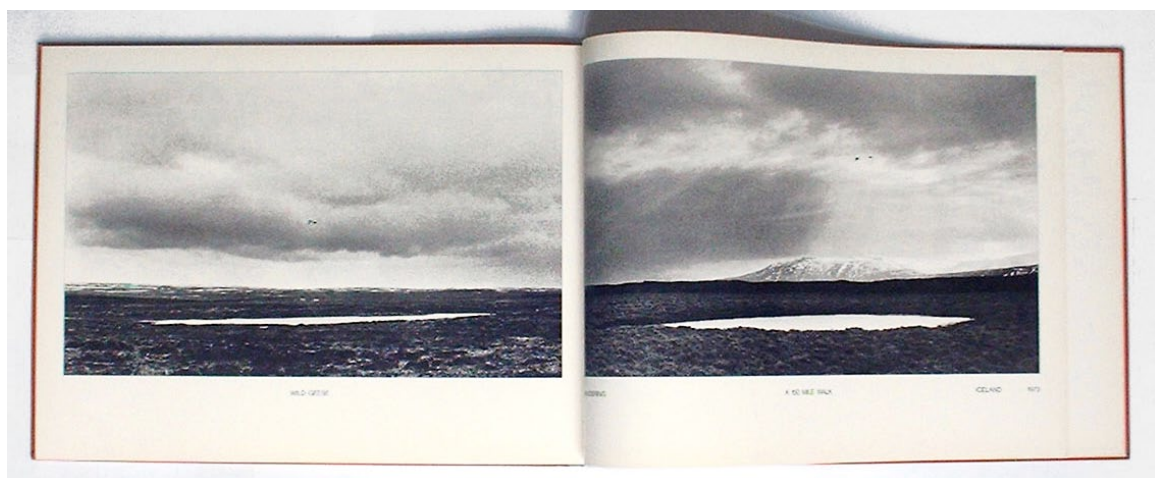
Donde sí podemos entrever una influencia de ambos artistas es en un aspecto de algunas de las formalizaciones de sus obras. Como dice Salvador Haro:

Hamish Fulton (n. 1946), otro artista del Land-art que ha realizado libros de artista, por el contrario no interviene en el paisaje. Se limita a fotografiar algunos detalles que simbolizan la marcha y a escribir en su libreta de notas las experiencias y emociones del viaje, además de indicar el lugar, la fecha, la distancia recorrida y la duración de la marcha (...)⁶⁵



Arriba: Richard Long. *Walking and Sleeping*. 2008

Abajo: Hamish Fulton. *Hamish Fulton*. (Impreso por Franco Toselli), 1974



⁶⁴ Careri, F. *op. cit.*

⁶⁵ Haro, S. *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2013.

Mayor influencia, si cabe, tiene la obra del norteamericano Robert Smithson (Passaic, 1938; Amarillo, 1973) el cual, como en mi caso, alberga desde niño un interés especial por la naturaleza y por las cualidades del paisaje. Años después, ya siendo artista, muestra el mismo interés por los espacios naturales en los cuales decidirá trabajar. A menudo he citado como referente una obra que realizó junto a Nancy Holt (Worcester, 1938; Nueva York, 2014) en 1969 titulada *Swamp*, una película de apenas 6 minutos donde Smithson y Holt se introducen en un denso cañaveral que rodea a una laguna. Smithson no separa la cámara del ojo, mientras Holt le guía a través de la infranqueable cortina de cañas. Muchas de las localizaciones de *Européens en vol* fueron en zonas de carrizales y cañaverales, lugares donde pasé largas jornadas solo, en silencio, en una experiencia cercana a una comunión extrema con la naturaleza. En el capítulo *La laguna seca* de *Never-Ending* hay un guiño a esta obra de Holt y Smithson:

Íbamos llegando a la laguna. No pudimos adivinarla hasta que tras una curva aparecieron los carrizales, para nuestra sorpresa la laguna estaba completamente seca, ni una sola gota de agua. Se me ocurrió que tal vez podríamos entrar dentro. Teníamos que cruzar la vegetación, no parecía difícil. Esquivar un pequeño tarajal, y encontrar el hueco entre los carrizos. Siempre pienso en la posibilidad de adentrarme en los carrizales, pero no es fácil, suelen estar enfangados o encharcados y sus hojas cortan. Alguien me comentó que es una experiencia única, fuera de la época de cría se pueden encontrar los nidos de los carriceros, unos bellísimos conos tejidos entre varias cañas. También todo tipo de huellas. En cierto sentido es un mundo aparte, una especie de lugar seguro que esconde las aves menos visibles de nuestra fauna.⁶⁶

Aunque tal vez, sin duda un referente claro, no sólo para *Never-Ending* sino para todo el bloque, sea la obra *Monuments of Paissac* que Smithson realizó en 1967. Smithson no sólo está interesado en los grandes paisajes americanos, también realiza excursiones por lugares deprimidos en los alrededores de las ciudades y zonas industriales. Una de esas excursiones discurre por Paissac -localidad donde nació- alrededor de un ambiente degradado por la acción del ser humano. Smithson toma fotografías de lo que encuentra, principalmente objetos industriales, tuberías, restos del todo desprovistos de belleza, para posteriormente describir la excursión en la revista *Artforum* en un texto donde Smithson describe, sin ton ni son, lo que encuentra; probablemente en lo que se puede considerar una parodia de las excursiones pintorescas de Gilpin y de la propia fotografía documental. O más allá -donde podría interpelar a *Conceptual Andalusia*- en una apropiación de un género, un signo cultural, tal vez un medio de masas:

Hacia 1966-1968, justo antes de la aparición de una práctica conscientemente articulada del arte conceptual, una serie de proyectos se interrelacionan implícitamente con el *pop art* mediante la apropiación de formas de medios de masas, como por ejemplo, anuncios, fotos de periódico y ensayos fotoperiodísticos, formatos que podrían ser transferidos a otro medio, como los cuadros de John Baldessari, o producidos para su publicación real, como el célebre ensayo fotográfico de Graham, *Homes for America*, o la burlesca crónica visual de Robert Smithson "The monuments of Passaic" que apareció en *Artforum* en diciembre de 1967. A diferencia de la posterior adopción de formatos casi científicos, los emparejamientos de foto y texto en este periodo transitorio se basaban en el modelo de los medios impresos y otras formas culturales de masas. (...)

El artículo de Smithson con su parodia de motivos de un "gran viaje" y sus referencias icónicas a una sublimidad el paisaje americano, es explícitamente literario y alegórico. Pero la yuxtaposición de lenguaje e imagen en su crónica visual, como en el caso de Graham, funciona mediante la unión de fragmentos sentimentales de lenguaje con instantáneas en blanco y negro de los paisajes posindustriales más degradados. En ambos proyectos, el lenguaje aparece como una cita o un conjunto de términos prestados, que vienen a subrayar sus dimensiones retóricas, persuasivas e incluso visuales.⁶⁷

Javier Maderuelo explica *Monuments of Paissac* con las siguientes palabras:

(...) Menciono este artículo sólo para llamar la atención sobre el hecho de que este trabajo de Robert Smithson no es una escultura o una construcción, sino un paseo, un acto efímero durante el cual el artista ha fijado su atención en algunos elementos del paisaje, ha tomado unas fotografías, ha reflexionado sobre lo que ha visto y, después ha escrito sobre sus experiencias con intención y voluntad de ser publicadas, momento en el que todo ese proceso de esfuerzos se convierte en "obra de arte" no objetual.⁶⁸

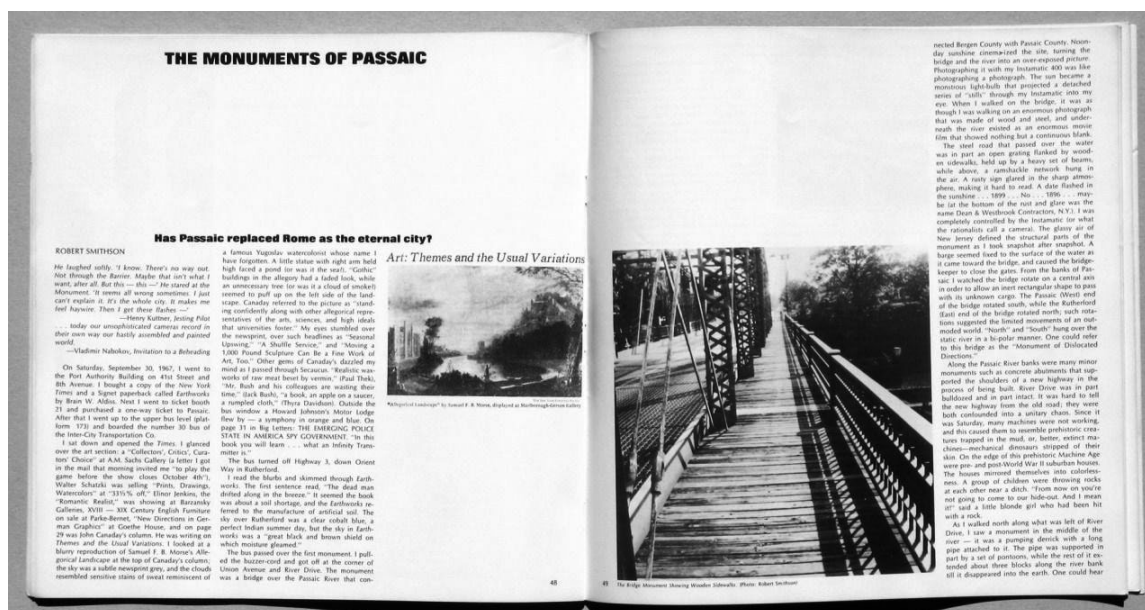
No se nos puede ocurrir un ejemplo mejor para demostrar gran parte de lo que es *Never-Ending*, una obra en parte objetual y en parte no, a base de caminatas, que se apoya en fotografías, tomando prestados los formatos y la estética de un signo cultural establecido como pueden ser los libros y revistas de ornitología de los años

66 Del Junco, J. *Never-Ending Handbook* OBRA

67 Kotz, L. *op. cit.*

68 Maderuelo, J. *op. cit.*

sesenta y setenta, años que se entroncan con un profundo sentido de la memoria personal que determinaron una pasión hacia el tema. Una vez más, podemos constatar en qué grado de proximidad se encuentra nuestro proyecto al contexto artístico al cual venimos refiriéndonos en todo este estudio. No existe gratuidad en la elección del título del bloque: *Conceptual Andalusia*.



Robert Smithson. *Monuments of Passaic*. Revista *Artforum*. Diciembre de 1967

9. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo. Formalización*

Una vez realizadas las caminatas y escritos los textos, se maquetoó un libro con la típica secuencia por capítulos. Cada capítulo tiene una serie de páginas de texto relativas a las jornadas campestres para luego terminar con una serie de fotografías a sangre referidas a dicho día. Javier Hontoria describe el libro de la siguiente forma:

El libro está dividido en una serie de capítulos que narran diferentes momentos de esa búsqueda, ubicados en lugares tan dispares como los acantilados del Mediterráneo o los montes de Málaga. Todos tienen una estructura o, al menos un arranque, similar. Sitúan al lector en unas coordenadas someramente esbozadas para después hacer un recuento de las aves avistadas. Después, la crónica se traslada con decisión a la primera persona y se desencadenan micro historias personales que mezclan memoria y anhelos, reflexiones estéticas o lamentos sobre el hartazgo de la ciudad y su turistificación o sobre algún que otro bache amoroso. Si hubiéramos de situar el tono al que se acoge entre lo emocional y lo sentimental, la balanza bien podría inclinarse hacia la segunda.⁶⁹

La forma final de *Never-Endign* es una instalación desarrollada en un gran espacio donde sobre unos tableros de madera blanca soportados por caballetes de madera se expande el libro. La elección de las mesas viene determinada por las particularidades de la sala, la cual tiene una gran pared curva y una gran cristalera. Ese hecho nos hizo comprender, al comisario y al artista, que debíamos obviar las paredes y realizar un proyecto pensando en un espacio expositivo horizontal. Esa premisa de espacio, de ubicación final, fue una de las directrices primeras a la hora de pensar qué íbamos a hacer.

Curiosamente, en una de las primeras visitas a la sala, asistimos a una exposición titulada *La perspectiva esencial. Minimalismos en la colección Helga de Alvear*⁷⁰, la cual fue reveladora en el concepto de lo que queríamos presentar en el Centro y, sobre todo, cómo queríamos presentarla. Siguiendo con Hontoria:

⁶⁹ Hontoria, J. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas, 2018.

⁷⁰ *Minimalismos en la colección Helga de Alvear*. Centro de Arte Alcobendas. Comisario: José María Viñuela. Del 14 febrero 2018 al 5 mayo de 2018

En una visita al espacio que hicimos no hace mucho, rodeados de los judds, posenenkes y flavins de la colección de Helga de Alvear, pensamos que, en lo formal, su pieza hablaría el mismo idioma. Les parecerá atrevido lo que les voy a decir, pero hay algo que nace de la triada fundacional del minimalismo acuñada por Michael Fried en los sesenta, la formada por la obra, el receptor y el espacio que rodea a ambos, aunque sea en el espacio abierto de Judd en Marfa, que se encuentra en el origen de la dimensión totalizadora del trabajo último de Juan, cuyos procesos de trabajo apelan igualmente a esos tres presupuestos a los que él añade, subvirtiéndolos, su prolífica trama biográfica.⁷¹

Es más, el propio comisario, se refería a la obra como una gran escultura, más que una exposición de fotografías. Para afirmar dicho concepto, además de los 115 libros que se apoyan en las mesas, abiertos cada uno por su doble página correspondiente, decidimos realizar una repisa donde se apoyan los 115 libros cerrados pero mostrando la parte de las hojas al público, no el lomo. Esta decisión se fundamenta que los libros no están impresos en su totalidad. Solo está impreso el pliego de la página en cuestión que se abre en la mesa, dejando el resto de pliegos en blanco (esta decisión se tomó a modo de una máxima: no cabe la posibilidad de leer el libro entero, únicamente se puede leer *expandido* y abierto sobre la gran mesa). Al ver todos los libros cerrados apoyados en la repisa se puede observar cómo va corriendo el pliego impreso en una fina línea que discurre en un ritmo aritmético. Según Elena Vozmediano :

Este *Handbook* no es un fotolibro. Es una escultura. La pieza, de apariencia minimalista, es un estante en el que se alinean los cortes delanteros de tantos ejemplares como dobles páginas hay en el libro, cada uno de los cuales tiene impreso solo un pliego -o dos, cuando toca pasar al siguiente- y el resto de páginas en blanco. Aprisionados por una gran sargenta, no se pueden abrir y el único elemento legible es el “código de barras” que forman los bordes de los capítulos visuales, en los que todas las fotografías están impresas a sangre.⁷²

Para poder leer el libro hay que caminar alrededor del perímetro de la gran mesa (la mesa mide 21,6 metros de largo). Los espectadores deben leer un libro de 224 páginas, en pie, y *caminando* de libro en libro -los libros están abiertos presionados por pinzas de papelería y fijados a la mesa con velcro, por lo que los espectadores no pueden manipularlos- Por lo tanto, podríamos considerar que si bien la obra tiene una parte no objetual, devenida de lo experiencial en el paisaje, “materializada” en el acto de caminar como una búsqueda perenne, esa experiencia tiene su paralelismo en el modo que los espectadores se enfrentan a ella. El artista camina, el espectador camina. Vozmediano también apunta el hecho significativo del montaje con respecto a la lectura del libro:

Pero en la sala, sobre una larguísima mesa, se “disecciona” -como sugiere Javier Hontoria- el libro, transformado aquí en camino de ida y vuelta que recorremos con pies y ojos. Y sí: el caminar como experiencia creativa está en el corazón del proyecto, concebido como una búsqueda, ornitológica/paisajística, íntima/artística.⁷³

La disposición de la obra, al fin y al cabo, no es más que un gran cuadrícula o políptico que se ha “*montado*” en horizontal en vez de en pared. Como todos los libros, tiene un comienzo y un final. El recorrido obligatorio que ha de realizar el espectador a través del perímetro de la mesa -leyendo el texto y observando las fotos- no hace sino redundar en la propia narración que se presupone en cualquier libro, máxime tratándose de un libro que imita a una revista científica. Tomo prestada una cita de Martha Rosler, hablando de la conocida obra *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975):

La cuadrícula posee un largo pedigrí en la historia del arte. Yo la tomé directamente de otras obras de arte conceptual, aunque había constituido ya una forma básica desde el cubismo y las otras vanguardias hasta el posmodernismo. Admiradora como había sido de pequeña de la agrupación lógica de la tabla periódica y, más adelante, de la teoría matemática de matrices, me atraía el poder formal y taxonómico de las cuadrículas (aunque mi uso de las cuadrículas conserve un eco no muy remoto del constructo científico o matemático, su uso en el arte suele conllevar únicamente connotaciones de “cientifismo” y rigor). La cuadrícula problematiza tanto el límite de la obra como la noción de límite en general. Se relaciona con principios constructivos y modos de hacer que vinculan el arte con otras formas de producción. Evoca los procesos de fabricación en serie (algo muy apropiado para la fotografía y que, a propósito, evitan a toda costa los fotógrafos artistas), rebajando el valor de objeto individual o “enunciación”, evitando así la fetichización del objeto único o “folclórico”. También rebaja a temperatura emocional, vital para el nuevo modo de abordar la fotografía caracterizado en parte por la serialidad, pero que provocó sonoros lamentos sobre el final de la belleza, de la expresión y del modernismo elitista, e irritó a aquellos que querían una estética estable y libre de las impertinencias críticas de los artistas.⁷⁴

71 Hontoria, J. *op. cit.*

72 Vozmediano, E. *op. cit.*

73 *Ibíd.*

74 Rosler, M. “Un nuevo paseo por el Bowery”, en Carrillo, J. y Rosler, M. *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007

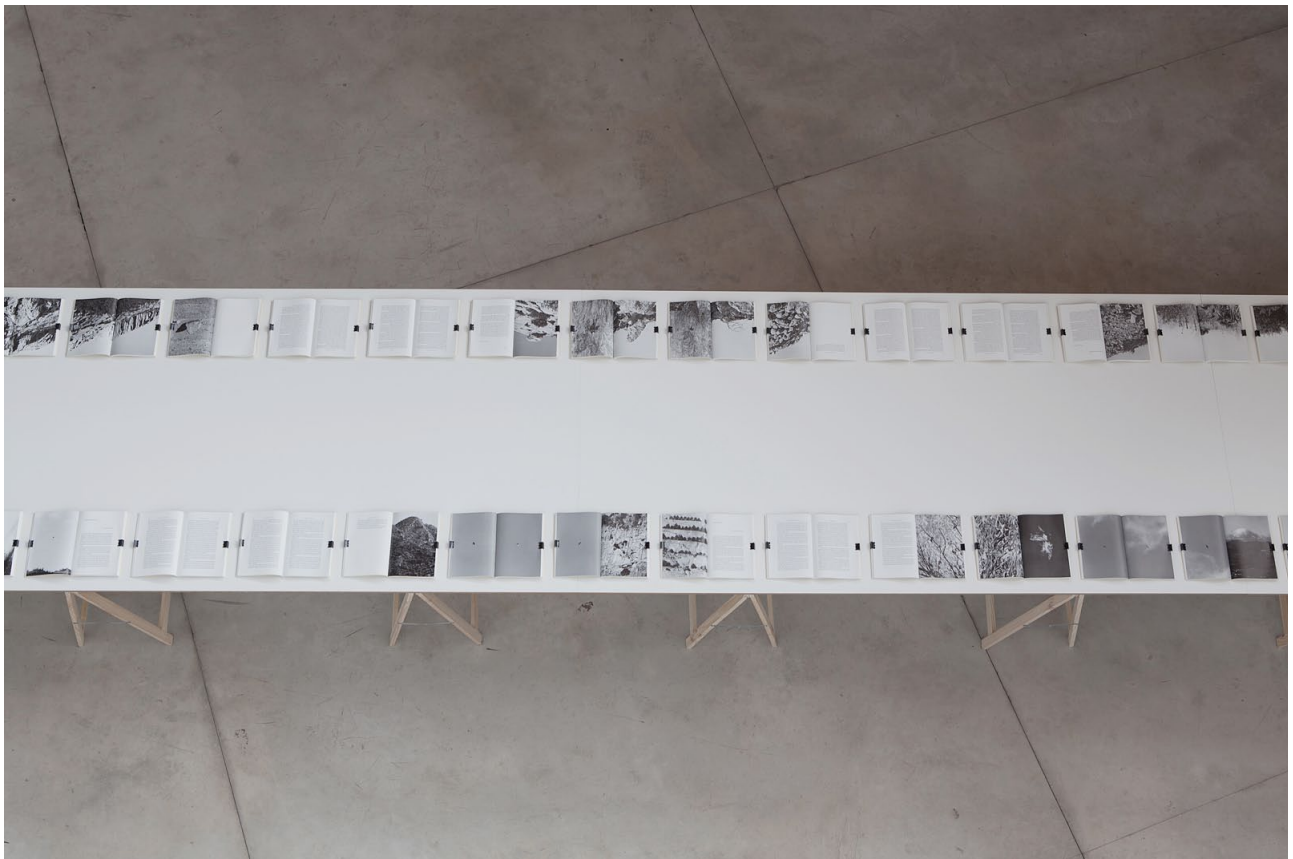


Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo. 2018. 115 libros impresos parcialmente en pliegos según se abren, a una tinta de offset sobre papel de pasta mecánica, encolados y cosidos, más un libro completo. Vista de la Instalación en el Centro de Arte de Alcobendas.















10. Conclusiones

En primer lugar, quisiéramos apuntar que, acostumbrado a la parte de la creación artística basada en la producción, lejos de los estudios académicos, la realización de este Trabajo Fin de Master ha sido una forma de comprender muchos de los modos de mi trabajo, reflexión profundamente analítica que normalmente no están presente en el día a día de un artista. Ello, junto a las aportaciones de los docentes -en las clases teóricas, tutorías y comentarios y consejos personales- más la proximidad de muchos de mis compañeros y compañeras, ha supuesto una gratificante nueva visión sobre mi trabajo, aspecto por el que estoy felizmente agradecido, teniendo una alta estima al Máster.

Como conclusiones podemos decir que, a lo largo de este estudio, hemos constatado varios asuntos sobre el proyecto realizado en el Master de Producción Artística Interdisciplinar. Por un lado, que el *proyecto Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo* es un capítulo de un bloque mayor llamado *Conceptual Andalusia*, presentado en varias entregas, donde cada parte aporta un matiz propio, del cual se genera el siguiente capítulo en una evolución constante. Dicho bloque está caracterizado por unas constantes artísticas de carácter conceptual y formal que se han desarrollado premeditadamente en una línea de tiempo, causando lo que denominaremos un programa de trabajo, con su propia línea de investigación.

Dicha investigación está establecida en torno a lo que podríamos llamar un proyecto que descansa en la praxis de la fotografía artística contemporánea, la cual, debido a varios aportes históricos, ha llegado a un grado de hibridación e independencia que se materializa con unas fronteras difusas sobre lo qué es la fotografía en el arte contemporáneo. Como la mayoría de los artistas, nos hemos basado en una serie de intereses que surten de ideas y formalizaciones a nuestro quehacer creativo.

Mis intereses, como se ha podido ver en el TFM, radican en un hecho proveniente de la memoria – una aproximación a una ciencia, la ornitología –, y las prácticas artísticas, cerebrales y teóricas de los artistas participantes en el denominado arte conceptual de finales de los años sesenta y principios de los setenta. En este trabajo académico hemos podido constatar que ambos intereses, a priori dispares entre sí y poco miscibles, están más que conjugados en la propia historia del movimiento antes citado, ya que muchos de ellos se interesaron por un lenguaje y las formas casi científicas.

Hemos podido ver cómo desde un comienzo se han establecido aproximaciones decididas a varios paradigmas del arte del concepto: el interés por el lenguaje en el binomio texto-imagen; la escenificación del paradigma del archivo frente al sintagma de la obra autónoma tipo *tableaux*; el uso de la fotografía como registro; y el paso decidido a considerar el caminar como una parte no objetual del arte.

Hemos de aclarar, que actualmente existe un nuevo capítulo del bloque en proceso -en una fase que podríamos denominar “anteproyecto”- titulado *Algunos bellos lugares que encontré en un frío listado científico*, el cual proviene de algunos materiales realizados en *Never-Ending*, cuyo desarrollo proyectual se prevé desde octubre de 2018 a mayo de 2019. El hecho de que *Never-Ending* no sea el último capítulo del ciclo, sino un paso más en este programa de trabajo, hace aún más pertinente la idea de abordar su estudio en clave sistemática, en clave global, como un eslabón de una cadena, pues aunque cada proyecto tiene su principio, su final y su desarrollo propio, todos comparten unas constantes, unos modos de hacer que conforman un verdadero programa de trabajo.

11. Bibliografía

- AA. VV *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Ayuntamiento de Córdoba y Fundación Caja Rural, 2011.
- Alonso, J. y del Junco, O. “Primer censo de buitreras (1979)”, en Revista *Ardeola* 26-37. Sociedad Española de Ornitología. 1979-1980. Madrid, 1981.
- Buchloh, B. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Careri, F. *Walkscapes. El andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Córdoba Córdoba, S. *Ilustración de aves, comunicación científica y su difusión en la zona cafetera de Colombia*, Boletín Cultural y bibliográfico, Vol. I. 91. Bogotá: Banco Nacional de la República, 2016.
- Del Junco, J. *El Naturalista y lo habitado, Trazas, Huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol-Obra Social, 2008.
- Del Junco, O. 1984. “Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)”, en *Rapinyaires Mediterranis*, 2: 80-55.
- Díaz Pineda, F. “Paisaje y territorio” en *Mediterráneo económico*, Vol. 4, Almería, 2004.
- Gutierrez, R. De Juana, E y Lorenzo, J.A. *Lista de las aves de España. Edición de 2012*. Madrid: Sociedad Española de Ornitología (SEO/BirdLife), 2012
- Haro, S. “Edward Ruscha y el libro de artista” en *Estudios sobre Arte Actual*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Núm. 1, 2013.
- Haro, Salvador. *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2013.
- Hontoria, J. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2018.
- Kotz, L. “Texto e imagen: relectura del arte conceptual”, en Revista *Papel Alpha* (nº 7). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2009.
- Navarro, M. *Juan del Junco, el paisaje es una droga*. En *El Cultural* 24-30 de junio de 2016. P. 30.
- Maderuelo, J. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008
- Rosler, M. “Un nuevo paseo por el Bowery”, en Carrillo, J. y Rosler, M. *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- Soutter, L. *¿Porqué fotografía artística?*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2013.
- Svensson, L. *Guía de aves. España, Europa y región mediterránea*. Barcelona: Omega, 2017.
- Roger, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Van Alpen, E. *Escenificar el archivo. Arte y Fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Voucher, C. *Oiseaux en vol*. Lausanne: Editions Margerat, 1962.
- Voucher, C. *Wild Andalusia. Coto Doñana*. Lausanne: Editions Margerat, 1967.
- Vozmediano, E. “Juan del Junco, en el campo, a sangre”, en *El Cultural*, 18-24 de mayo de 2018
- Vozmediano, E. “Juan del Junco y la cabra connoisseuse”, en *El Cultural*, 28 de junio-4 de julio de 2013.
- White, M. *El ojo y la mente de la cámara (1952)* en Fontcuberta, J. (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2012.

12. Aportación del profesorado

En estos meses de clases teóricas y visitas a estudios debo citar a:

D. Javier Ruíz del Olmo por su explicación sobre el método científico y cómo buscar objetivos y documentarlos. También me fueron útiles sus explicaciones sobre la búsqueda de información y su organización, así como las fases en que se divide un proceso de investigación.

D. Luis Puelles por varios temas interesantes: uno de ellos, que tal vez pueda ser aplicable a mi trabajo, es su idea de que el artista moderno sabe engañar/alterar el vínculo entre el modelo y la copia. Así mismo sus explicaciones de cómo una obra debe hacerse visible al interponerse entre el autor y el espectador. Me interesa principalmente una idea que explica sobre cómo cuando la imagen traba los signos se descubre el cuerpo de éstos. En ese sentido creo que mi obra puede ser un signo que realmente no lo es (un libro científico que realmente habla de emociones) con lo que puede conseguir interpelar al posible espectador. Sus teorías sobre el *mundo propio* en los artistas son altamente recomendables para cualquier artista y estudiante y posiblemente sean el motor de mi trabajo.

D. Jesús Marín por sus aportaciones en autores como John Hilliard, muy cercano a mis propuestas dentro de los paradigmas del arte conceptual y los interesantes trabajos de Frank y Lillian Gilbreth.

D. Jordi Claramonte por su magnífica teoría de los repertorios y disposiciones, sin duda aplicables no sólo a mi trabajo sino a cualquier proceso creativo.

D. José Iranzo por el vídeo de youtube donde Gilles Deleuze explica la importancia de tener una idea. No puedo estar más de acuerdo con el filósofo francés.

Dña. M^a de los Ángeles Díaz Barbado por su comentario sobre la relación entre arte y ciencia en el S. XIX. Así como su explicación de la exposición “Cabañas para pensar” en el Centro José Guerrero y “Atlas” de Georges Didi-Huberman en el MNCARS y el listado de bibliografía que me facilitó.

D. Salvador Haro aportó autores interesantes en el campo de la obra gráfica contemporánea (Gramson Perry; Emma Stibon; Thomas Schütte; Marcel Broodthaers; Martin Kippenberger; Lucy McKenzie; Beth Grabowski; Hamish Fulton; Kathy Prendergast; Ellen Gallagher). También es importante por animarme a plantear el libro de artista como parte importante de mi proyecto y la recomendación del libro sobre el mismo tema del que es autor.

Dña. Blanca Montalvo nos enseñó cómo el paisaje es una representación del espacio político haciendo un interesante recorrido por su historia. Es importante también citar sus aportaciones personales en cuestión de bibliografía y la inclusión del término “Eureka” en torno a mis búsquedas interminables.

Dña. M^a del Mar Cabezas por su aportación del texto *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss.

Dña. Carmen Osuna por la idea de cómo la máquina sustituye a la mano, un tema importante en mis preferencias a la hora de escoger la fotografía como medio.

D. Javier Garcerá por la idea de vivir intensamente la obra y la invitación a buscar el acontecimiento para hacerlo visible, así como de crear una especie de juego en la creación. Dichos asuntos están altamente referidos en mi trabajo.

D. Rogerio Taveira en una larga charla en mi estudio me proporcionó bibliografía e hizo una curiosa relación entre mi obra paisajística con la pintura china que, sin duda, he de revisar. También la aportación de los escritos de Bachelard sobre las rocas.

Dña. Isabel Hurley por su magnífica charla sobre la realidad sobre el mundo de las galerías.

D. Miki Leal, por sus múltiples comentarios sobre mi obra a lo largo de los últimos 20 años.

Y, sobre todo, a D. Carlos Miranda, por su tutoría, sus correcciones y su paciencia infinita.

ANEXO

A modo de ejemplo, reproduciremos un capítulo completo del libro *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Capítulo VI, “La Sierra sobre el mar”.

LA SIERRA SOBRE EL MAR

22 de octubre de 2017

Ecosistema de sierra caliza de las Béticas. Matorral mediterráneo: jaras, aulagas, retamas, esparragueras, lentiscos, adelfas, acebuche, algarrobo, etc. Repoblación de pinares entre roquedos de diferentes envergaduras. Gran densidad humana en la costa apenas cinco kilómetros monte abajo, separada por la autovía del Mediterráneo, la cual, por el momento, hace de frontera con las construcciones de la ciudad. Sendero señalizado y publicitado en las redes, gran cantidad de senderistas, aun así la zona es tranquila, a veces uno se olvida que ese paraíso esté tan cercano al enorme barullo que conforma la Costa del Sol.

Especies avistadas: Águila perdicera; Ratonero común; Cernícalo vulgar; Paloma torcaz; Tórtola turca; Aviión roquero; Colirrojo tizón; Tarabilla común; Zorzal común; Mirlo común; Curruca cabecinegra; Mosquitero común; Carbonero común; Herrerillo común; Cuervo; Estornino negro; Gorrión común; Pinzón vulgar; Jilguero; Verderón común; Verdecillo

Hacia tiempo que no subía monte arriba. Los últimos proyectos, en las marismas y en la costa me acostumbraron al paseo tranquilo un tanto sensiblero y dado a la visión relajada. Sin embargo, esta caminata me pareció un verdadero suplicio lleno de enormes esfuerzos, ya que el desnivel desde el comienzo a donde llegué una hora más tarde era importante; sumando al peso de la cámara y el de los prismáticos me dejaron absolutamente agotado. Buscando un territorio, me separé del sendero, por lo que los últimos trescientos metros caminando, monte a través, hicieron que reconsiderase mi forma física y, tal vez, mi edad.



No avisté muchas aves pero creo que hay un par de disparos que pueden merecer la pena, sólo tiré un rollo. Posiblemente la hora elegida, de doce de la mañana a cuatro de la tarde aproximadamente, no era la adecuada. Debería comenzar a entrar en el campo mucho antes; después del amanecer, a esa hora en que las aves están más activas y el campo no está tan concurrido.

Aún así, tras el esfuerzo, me sentí realmente bien. No fue como otros días que, tras una deriva sin rumbo por el campo, volvía a la ciudad con la experiencia de una comunión con el paisaje unida al exquisito placer de la contemplación. Esta vez se añadió algo nuevo, un motivo que haría de motor para este trabajo y que tiene un enorme paralelismo con gran parte de mi existencia. Pensándolo un poco, puede que sea la firme determinación de ir a un lugar con un interés determinado, conducir hasta allí con la idea preestablecida, caminar por los caminos en busca de ese espacio específico, llegar al destino final e intentar encontrar algo.

Todo ello generó una idea nueva que cambiaba muchas de las directrices del proyecto, pero que se me antojaban de lo más atrayente y que, además, aportaba la plusvalía de quien se sumerge de lleno en los retos y se sitúa en los procesos que imbrican la realidad de lo que es visible y lo que se esconde en el profundo mundo interior del artista. No era una cambio radical, añadir esa nueva idea suponía un aporte que entroncaba con una de mis máximas en el trabajo: la honestidad, que, bien aplicada, tiene la capacidad de transformar una simple propuesta artística en todo un ofrecimiento poético sobre lo que es uno mismo.

El Handbook, el manual que estaba fijado como comienzo del proyecto era un deseo taxonómico, un listado de coleccionista que suma avistamientos y que, en un giro copernicano, cataloga desde lo emocional. Es ahí donde se encuentra la extrañeza, ya que la inclusión de las emociones añade el encuentro con la resistencia. Someter la clasificación científica bajo las directrices de lo emocional -un parámetro taxativamente verificado por la ciencia- transforma indefectiblemente el resultado final de lo que se muestra.

La nueva idea vino conmigo desde el campo, como el que recolecta un espécimen. Apareció en los montes o tal vez tras las cumbres de

una montaña, al igual que las nubes que vienen por el cielo lentamente y que se observan mientras se hace un largo aguardo. Qué maravilla esas veces en las que, en una pradera frente a un cancho, uno ha comido en la mitad del día y le da el sol de la tarde, observando con deleite somnoliento todo espectáculo reinante. Puede ser un enorme alcornoque centenario pero también una mariposa pequeña que vuela entre el romero y los cardos. Es ahí, en esos interludios, donde la mente vuela yendo al alcance de las ideas y los ideales.

Como ya comenté antes, cuando comencé mi última gran historia de amor, en paralelo y como si de otra aventura amorosa se tratase, entré de lleno con las aves siguiendo la estela de algunas investigaciones que hizo mi padre desde finales de los setenta hasta la fecha. Quise hacerme experto en un ave, cayendo en la fiebre de la búsqueda obsesiva de la especie. Muchos de los datos pasaron en herencia. Con todo ese enorme esfuerzo que realicé durante aproximadamente tres años y con parte de la documentación que resultó de aquellas visitas -fotografías sin gran interés artístico, próximas en forma a un archivo científico- realicé una obra nunca expuesta titulada *Lugares que encontré en un listado científico*. El resultado fue una especie de cordillera emocional de lugares inconexos geográficamente, distantes entre sí por varios kilómetros. Haciendo coincidir los horizontes formalmente, se creaba conceptualmente un falso paisaje emocional. La emoción devenía de una historia de amor enorme y de la idea de seguir los trabajos de mi padre, sumando la excitante aventura de buscar un ave que no se prodiga especialmente.

Visitar todos esos lugares, recorrerlos uno tras otro, hizo que me sintiera como una suerte de seudo científico romántico, un coleccionista de datos, de avistamientos, de búsquedas con sus respectivos encuentros que arrastró febrilmente a la que era mi pareja durante aquellos años.

La idea nueva, el nuevo rumbo del proyecto, consistía en sumergirme, de nuevo, en esa búsqueda obsesiva. Volver a surcar los caminos, esta vez con ese fin predeterminado. Ya no me abandonaría a las derivas esperando ver lo que encuentro; ahora habría un punto fijo que funcionase de faro: una meta ansiada donde aplicar el deseo. Obvio que en los trayectos aparecería la sorpresa y el hallazgo fortuito, pero

¿qué es el arte sino transmitir los asombros? Cuando se recorren los caminos se encuentran cientos de hallazgos, puede existir una búsqueda máxima, pero ésta, generosa, te ofrecerá todo el despliegue de invitaciones a admiraciones diversas.

Había subido muchos metros, un carril serpenteante me hacía de guía hasta la cumbre en una molesta pendiente. Me crucé con varios senderistas, algunos iban tan fatigados como yo mismo, nos saludamos y seguimos con la mirada en la escalera que formaban las piedras. Cada cierta distancia debía parar, no tenía mucha fuerza. Tal vez no medí con la debida cautela el lugar elegido. Había pasado un mes escaso desde mi operación y sentía que mi garganta se secaba a pasos agigantados, eso me preocupaba pues no llevaba agua... Parecía un principiante.

En una parada del camino me giré sobre mí observando como se mostraba en todo su esplendor el mar Mediterráneo. Es curioso, siempre me pareció un mar tranquilo; desde este punto en que me encontraba, en la lejanía de las alturas, parecía que se movía a cámara lenta, no se apreciaban los detalles, ni sonaba el oleaje, parecía una gran masa esférica. Como no se alcanzaba a ver la otra orilla, el mar no tenía fin, ni siquiera el horizonte estaba definido, desaparecía difuminándose con el cielo en una gran masa informe. Pero en su orilla, justo donde acababa la falda de la gran montaña veía la línea de costa explotada en cientos de kilómetros, un despropósito urbano que desde los años sesenta ha ido ganándose a pulso el adjetivo "terrible". No hay fin para la avaricia de los que construyen.

Allí me sentía a salvo. No oía el bramido de los diminutos coches en la autopista. Fue construida encaramada a esa misma montaña y surca la costa de Este a Oeste en un movimiento continuo de coches de casa a casa, de pueblo a pueblo, de ciudad a ciudad. Aunque los veía, moviéndose rápido, sólo escuchaba el silbido del viento que provocaba el roce de las agujas de los pinos, emitiendo un bello sonido de fondo; dos gruesas ramas de un árbol, apretadas por el crecimiento, crujieron.

Seguí subiendo por la pista, poco a poco se abrieron ante mí los tajos que tenía en mente desde hace tiempo. Cuántas veces los había visto desde la autopista. A media montaña forman un bello circo

que se ve hundido en la falda de la sierra, arriba los veía exentos: un escalón de piedra en forma de castillo, de muralla que se apoya en la ladera. Al fin estaban cerca. Decidí abandonar la pista y coger una vereda, es el camino que hacen las cabras, son listas y bordean la pendiente, pero, por desgracia, pronto desaparece. Entré monte a través, sentí como pinchaban las aulagas, salté a través de los lentiscos hasta que el camino se hizo imposible, la vegetación cortó el paso. Repeché unas piedras y me senté junto a un acebuche, el tajo deseado estaba, imponente, frente a mi mirada: respiré profundamente y esperé en silencio.

A lo lejos volaron dos águilas: era lo que esperaba. Esta vez el camino me ofreció una recompensa, sé que por allí viven y eso me reconforta. Dieron varias vueltas y desaparecieron tras las montañas. ¡Qué belleza!

Estas águilas viven siempre en pareja. Una vez que se unen un macho y una hembra se mantienen juntas en el territorio. Para que éste exista depende de dos condiciones de lo más prosaicas: que haya disponibilidad de comida y que exista un emplazamiento seguro para hacer el nido sin molestias. Suelen ser fieras y no permiten que otras águilas vuelen en las proximidades. Cualquier águila intrusa es expulsada tras una feroz pelea. Sólo defienden su territorio. Crian a finales de invierno en un nido enorme realizado con palos y leña, la hembra incubaba los huevos y el macho trae presas. Suelen criar uno, dos o tres pollos que tras un largo tiempo de ceba son expulsados después del verano, como si fueran águilas forasteras. La pareja sigue en el territorio para sacar otra puesta en el invierno siguiente, en otro ciclo nuevo.

A menudo he pensado, no sin falta de fantasía, en cuántos años tendrá un territorio. Me imagino cientos de años. Los riscos donde anidan no han cambiado, tampoco la fauna que hace de presas. Es más, probablemente la comida sería más abundante, cuando el ser humano no merodeaba tanto por los campos, destruyendo. Pienso en un bucle eterno donde uno de los cónyuges muere y el otro espera a que venga un macho o una hembra. Ván viniendo y muriendo, viniendo y muriendo... y así, si el hombre no lo cambia, durante cientos de miles de años: la misma roca, la misma pared pétrea.

70 NEVER-ENDING HANDBOOK

Sin embargo, yo estaba allí durante ese pequeño instante, la mitad de un día, esa simpleza en el tiempo me aturde en cuanto a su taxativa certeza. Sabiendo que, tal y como llegué, desaparecería. Ese minúsculo paso por un camino, el situarme frente a la roca eterna, me recordaba lo perecedero de nuestra existencia.

Las veía volando, solitario, seguía sentado en mi piedra. Repitiéndome en voz baja que estas águilas viven siempre en pareja.



