ORNITOLOGÍA EMOCIONAL.
UNA METODOLOGÍA INTER Y TRANSDISCIPLINARIA ENTRE LA ORNITOLOGÍA DE CAMPO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Tesis Doctoral



DOCTORANDO: Juan José del Junco González

Universidad de Málaga

PROGRAMA DE DOCTORADO:
Estudios avanzados en Humanidades: Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad

TUTOR: Dr. Francisco Javier Garcerá Ruiz

DIRECTORES:
Dr. Carlos Miranda Mas
Dr. Francisco Javier Garcerá Ruiz

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, 2021

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Juan José del Junco González

https://orcid.org/0000-0002-0468-9058

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña JUAN JOSÉ DEL JUNCO GONZÁLEZ
Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES: ARTE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGUEDAD de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: ORNITOLOGÍA EMOCIONAL: UNA METODOLOGÍA INTER Y TRANSDISCIPLINARIA ENTRE LA ORNITOLOGIA DE CAMPO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Realizada bajo la tutorización de DR. D. JAVIER GARCERÁ RUIZ y dirección de DR. D. CARLOS MIRANDA MAS Y DR. D. JAVIER GARCERÁ RUIZ (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 6 de SEPTIEMBRE de 2018

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En Málaga, a 24 de junio de 2021

Por la presente, en calidad de tutor y directores académicos de la investigación *Ornitología emocional. Una metodología inter y transdiciplinaria entre la ornitología de campo y la práctica artística*, que D. Juan José del Junco González presenta para su calificación como Tesis Doctoral dentro del Programa de Doctorado "Estudios Avanzados en Humanidades. Especialidades en: Historia, Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad", en su rama "Artes y Humanidades", de la Universidad de Málaga, INFORMAMOS:

- Que dicho trabajo de investigación hace un planteamiento original de su autor sobre un tema de relevante novedad dentro del campo de estudio del arte contemporáneo internacional, marcándose y cubriendo muy satisfactoriamente una completa y muy pertinente serie de objetivos de investigación teórica y práctica, dada tanto por las necesidades de desarrollo del estado de la cuestión que aborda, como por su coherencia en la profundización del análisis teórico y de prácticas de producción artística en relación al tema elegido, en este caso las particulares metodologías de cruces disciplinares que pueden producirse entre el campo artístico y la ornitología científica y de campo.
- Que la metodología de investigación del citado trabajo está en plena consonancia con los objetivos y necesidades del mismo, manteniendo una excelente coherencia con las características multi e interdisciplinares del tema que se estudia, de forma que el doctorando resuelve con especial brillantez el cruce de disciplinas y modos de indagación propios de epistemologías tales como la Producción artística, la Ornitología, la Crítica de arte, la Historia del arte, la Estética o la Antropología.
- Que el trabajo de investigación que nos ocupa plantea a estudio y discusión una serie de problemas de especial relevancia en las prácticas fotográficas de la imagen artística actual, desarrollando con gran solvencia y lucidez interpretativa y discursiva sus posibilidades de aplicación a la producción de obras de arte, tanto las realizadas en el seno de esta investigación doctoral como las de los relevantes autores internacionales que se estudian, obteniendo una clara batería de conclusiones al respecto que no sólo esclarecen su significancia epistemológica, sino que posibilitan y ofrecen nuevas vías de trabajo investigador.
- Que la búsqueda, discriminación y empleo de fuentes bibliográficas, expositivas, fotográficas, gráficas y literarias –tanto relacionadas con el arte contemporáneo como con la ornitología- que ha realizado el autor para desarrollar la presente investigación ha sido llevada a cabo con toda la coherencia y brillantez que la complejidad transdisciplinar del tema que se da como objeto de análisis requería, aportando un estado de la cuestión al respecto que, sin duda, establece una referencia muy significativa para posibles investigaciones posteriores por parte de la comunidad científica.
- Que la presentación y características formales del trabajo de investigación tanto teórico como práctico que aquí se presenta son de una excelencia que potencia y facilita la fluidez de su lectura y uso académico, destacando tanto las capacidades narrativo-discursivas como productivas de fotografías e instalaciones del autor para exponer con claridad y precisión cuestiones de gran complejidad teórica e interpretativa.
- Que las publicaciones del autor relacionadas con el trabajo de investigación que aquí se presenta y que lo avalan no han sido utilizadas en tesis anteriores, al tiempo que destacan por su calidad científica y expositiva, lo cual ha sido corroborado por el hecho de que superasen sin cuestión su evaluación por pares en las ediciones de que han sido objeto, así como en las numerosas exposiciones que han posibilitado su extraordinaria visibilización artística, tanto en España como en el extranjero.

Y por todo lo anterior, la valoración general que como tutor y directores académicos hacemos del trabajo de investigación que nos ocupa no puede ser otra que la excelente, por lo que avalamos su lectura y defensa como tesis doctoral.

Fdo: Dr. Javier Gareerá Ruiz
Departamento de Arte y Arquitectura
Universidad de Málaga
TUTOR Y DIRECTOR DE LA TESIS

Fdo: Dr. Carlos Miranda Mas
Departamento de Arte y Arquitectura
Universidad de Málaga
DIRECTOR DE LA TESIS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A mi madre, por todo lo que hizo para que yo estudiara.
Sin su derterminación y esfuerzo jamás hubiera llegado hasta aquí.

Sobre todo, por aquel día que, habiendo aprobado el examen
de ingreso en Bellas Artes, se fue al instituto donde hice C.O.U.
a pelear un aprobado no merecido con el profesor de Física.
Ese día cambió mi vida para siempre

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Quisiera dejar por escrito mi más profunda gratitud a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han hecho posible la consecución de esta tesis doctoral:

En primer lugar, a Carlos Miranda Más, Codirector de esta tesis, amigo, y mentor. Gracias a su generosidad para conmigo y con la Facultad de Bellas Artes de Málaga me animó hace muchos años a hacer un doctorado. Sin sus consejos, indicaciones, su paciencia absoluta y la compañía de un ave —Manolito— jamás hubiera realizado esta tesis.

También a Javier Garcerá Ruiz, Codirector y Tutor, por su discreto encanto y su pausa capaz de entender mi posición ante esta tesis.

A todos lo que me han ayudado a recorrer este camino académico, en especial a Alberto Martín por sus correos electrónicos interminables llenos de ideas y herramientas, y también a mis compañeros y compañeras de Facultad de Bellas Artes de Málaga, en especial a Blanca por su apoyo incondicional.

También a aquellos y aquellas que durante dos décadas me han acompañado por las veredas placenteras del arte contemporáneo: Miki y Fer por aquello que hicimos a finales de los noventa; a Jesús Reina por el amor inquebrantable; a todos los galeristas que han pasado por mi vida: Fernando, Ana, Magda, Isabel, Enrique y Paloma. A Eloisa Giménez y Marta del Corral —mis amores— por todo lo que aguantaron con una sonrisa, y a todas aquellas personas que me han acompañado durante estos dos años de tesis interminables, en especial a Marta por enseñarme de lo que soy capaz. A mis cámaras, las cuales, de vez en cuando las beso cuando salimos del coche antes de una caminata.

A mi madre, más allá de la dedicatoria de esta tesis, por su ayuda en las correcciones y sus llamadas constantes.

A mi padre, por seguir observando pájaros y seguir enseñándome los caminos que llevan hacia ellos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

Introducción. [p. 15]

Un contexto, o una segunda introducción a modo de justificación que hace de motivación primera en el desarrollo de esta tesis doctoral: La recapitulación como transición. [p. 25]

Marco referencial, antecedentes y estado de la cuestión. [p. 31]

II. FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA: HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

Hipótesis de trabajo para el desarrollo de la presente investigación. [p. 43]

Objetivos generales y específicos. [p. 45]

Hacía una metodología de investigación académica desarrollada en fases que ayude a dilucidar una metodología de investigación artística. [p. 47]

III. DISCUSIÓN

PARTE PRIMERA. CRUCES DISCIPLINARES: UN INTENTO DE DELIMITAR NOMENCLATURAS. UNIDISCIPLINARIEDAD, MULTIDISCIPLINARIEDAD, INTERDISCIPLINARIEDAD Y TRANSDISCIPLINARIEDAD

1.1. Unidisciplinariedad: límite y norma. [p. 67]

1.1.1. Disciplina *residente*: desdibujar los bordes. [p. 73]

1.1.2. Disciplina *residente*: entre el "artista que utiliza la fotografía" y la fotografía artística contemporánea. La pertinencia de lo ambiguo. [p. 79]

1.1.2.1. El giro "anti" [*anti-forma* y *anti-técnica*]: la licitación de lo "anodino". [p. 82]

1.1.2.2. Arte conceptual: proceso, registro y narrativas externas. [p. 89]

1.1.2.2.1. Arte conceptual: la herencia del binomio texto imagen. [p. 96]

1.1.2.3. Posmodernismo fotográfico frente a formalismo moderno. [p. 109]

1.1.2.3.1. Arte Posmoderno: confiscación y cita en *Conceptual Andalusía*. [p. 113]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1.3. Conclusiones acerca de la unidisciplinariedad: límte y norma. [p. 127]

1.2. Multi, inter, y transdisciplinariedad: una metodología hacia la indisciplina. [p. 131]

1.2.1. Pluridisciplinariedad o multidisciplinariedad: ópticas paralelas. [p. 133]

1.2.2. Interdisciplinariedad: convergencia, cooptación y cruce. [p. 147]

1.2.2.1. Tipologías de las prácticas interdisciplinarias. El caso de estudio de *El Naturalista y lo habitado: Trazas, huellas y el artificio del artista*. [p. 151]

1.2.2.2. De la Interdisciplinariedad a la indisciplina(riedad). [p. 171]

1.2.2.3. Caso de estudio: Bleda y Rosa y el hecho histórico presente en el paisaje. [p. 174]

1.2.3. Transdisciplinariedad: aparición en su "pragmática". [p. 188]

1.2.3.1. El caso de estudio *Traces of Nitrate* de Xavier Ribas. [p. 192]

1.2.3.2. El caso de estudio Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví. [p. 204]

1.2.4. Conclusiones acerca de la multi, inter y transdisciplinariedad: una metodología hacia la *indisciplina.* [p. 216]

PARTE SEGUNDA. LOS CONCEPTOS PROCEDIMENTALES Y SU APLICACIÓN EN UNA PRÁCTICA INTER Y TRANSDISCIPLINARIA.
EL PROTOCOLO DEVENIDO LENGUAJE Y LA *ORNITOLOGÍA EMOCIONAL*

2.1. Caminar en el paisaje experiencial. [p. 227]

2.1.1. Métodos de campo y caminar. El paso a lo experiencial en el paisaje. [p. 227]

2.1.1.1. Metodología *heredada* y hecho transdisciplinario. [p. 235]

2.1.1.2. Metodologías ortodoxas. Las dos "trampas" de la fotografía y la *ornitología emocional*. [p. 242]

2.1.2. El caminar en las artes visuales. Ensamblajes para la *ornitología emocional.* [p. 253]

2.1.2.1. Hamish Fulton y la imposibilidad de reproducir la experiencia en la naturaleza. [p. 253]

2.1.2.2. Del *peripatos* al artista como nómada. *El lenguaje.* [p. 253]

2.1.2.3. Salir del estudio y *hacer* en los senderos: un medio para estar en la naturaleza. *Never-Ending Handbook.* [p. 269]

2.1.2.4. La recuperación del espacio natural. Thoreau: caminar y confluencia. [p. 280]

2.1.2.5. Del minimalismo *al Land art*: acción y experiencia en el paisaje. Andre, Smithson y Long. [p. 285]

2.1.2.6. "Lugares señalados": hacia un intento de alcanzar un *genius loci científico.* [p. 309]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.3. Conclusiones acerca de caminar en el paisaje experiencial. [p. 319]

2.2. La observación frente a la mirada. [p. 325]

2.2.1. De la ciencia que observa en el campo y la posición del diletante. [p. 325]

2.2.2. Modos de ver el campo I: el acercamiento del binocular. La *tematización de la observación.* [p. 332]

2.2.3. Modos de ver el campo II: de los prismáticos a la *cámara transgenérica.* [p. 350]

2.2.4. Fotografiar aves en el *paisaje experiencial*: el giro a la *territorialidad.* [p. 357]

2.2.5. Fotografiar desde la ciencia. De la observación y el registro documental al giro en significancia. [p. 371]

2.2.5.1. El archivo de la *ornitología emocional* I. El nido: filopatría y origen. [p. 379]

2.2.5.2. El archivo de la *ornitología emocional* II. La lámina de aves: viaje y traspaso. [p. 397]

2.2.5. 3. El archivo de la *ornitología emocional* III. La lámina de aves: usos y *re-enmarcado*. [p. 414]

2.2.6. Conclusiones acerca de la observación frente a la mirada. [p. 438]

PARTE TERCERA. DESCRIPCIÓN DE OBRAS

3. Descripción de obras. [p. 445]

IV. CONCLUSIONES

4.1. Conclusiones. [p.553]

V. FUENTES REFERENCIALES

5.1. Libros. [p. 565]

5.2. Capítulos de libros. [p. 571]

5.3. Artículos. [p. 574]

5.4. Otras consultas web. [p.577]

5.5. Prensa. [p. 579]

VI. LISTA DE ILUSTRACIONES Y CRÉDITOS BIBLIOGRÁFICOS

6.1. Lista de ilustraciones y créditos bibliográficos. [p. 583]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



I
INTRODUCCIÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

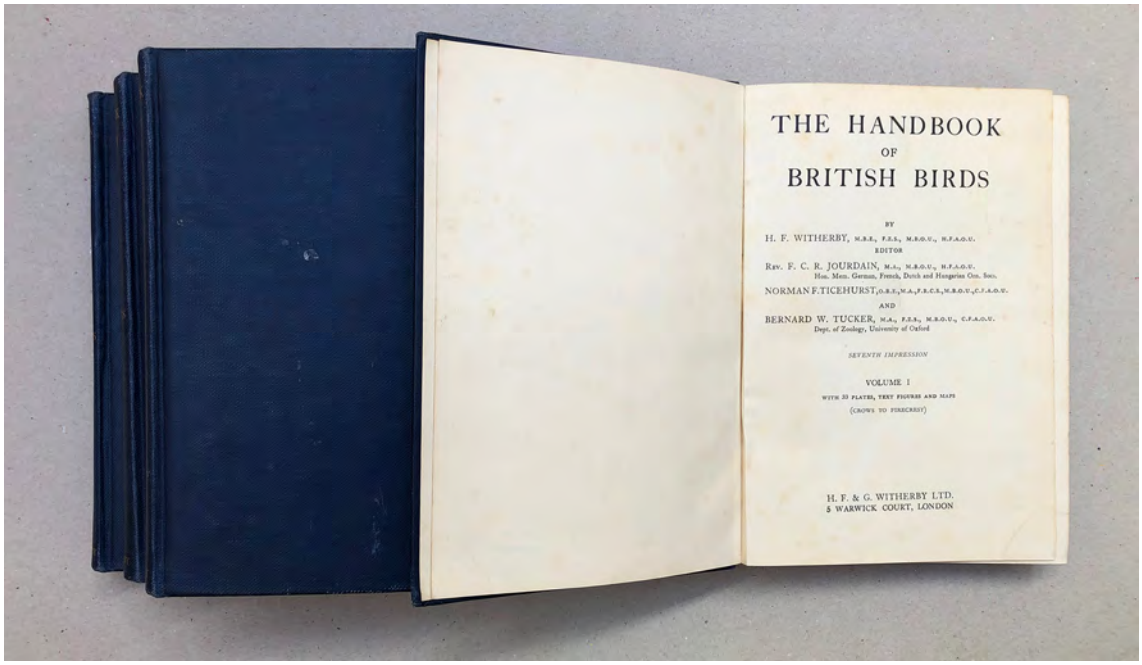


INTRODUCCIÓN

En diciembre de 2019, sin haber cumplido aún un año en el Programa de Doctorado que ha acogido esta tesis y huyendo de las aglomeraciones producidas por luces navideñas de la calle Larios, decidí viajar durante el puente de la Constitución desde mi ciudad de residencia, Málaga, a Jerez de la Frontera, al domicilio de mi padre. En el horizonte se presentaban cuatro días para analizar exhaustivamente un par de libros referentes a la investigación que se establece en estas páginas. El primer día, apenas llegar, hablé largamente con él, aproveché la ocasión para preguntarle por enésima vez algunas cuestiones sobre métodos de campo en ornitología, los cuales llevo aplicando en mi línea de trabajo artístico desde hace más de una década.

Tras las respuestas a mis preguntas la conversación derivó hacia algunos de sus recuerdos. Este hecho hizo que sintiese cierto cargo de conciencia, pensando que no aplicaba el tiempo en lo que realmente debía; es decir, no estaba enfrascado con mi investigación académica. Sin embargo, para mi sorpresa, aquella conversación resultó de lo más fructífera, tanto o más que el análisis de los dos libros que esperaban guardados en el equipaje. Uno de los recuerdos transmitidos en esa conversación me daba la confirmación para continuar con una idea que rondaba por mi cabeza para la estructura de esta tesis: la que reza que las tradiciones epistemológicas viajan por el tiempo, y al acercarse a los territorios de proximidad de algunos artistas, hacen que éstos se interesen por ellas desde la posición del que se fascina, produciendo cruces disciplinares heterodoxos sumamente enriquecidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



1. *The Handbook of British Birds*, Londres, H.F. & G. Whitherby LTD, 1940, conocido por *el Whiterby*.

El relato que licitaba esta idea cuenta una pequeña historia: en el año de 1962, siendo mi padre un joven estudiante de Arquitectura en Madrid, aplicó a una beca con el fin de realizar una estancia de *alumno en prácticas* en un estudio de arquitectura de Londres. Una de las razones por las que decidió postularse como becario era poder conseguir un dinero extra para comprar una publicación científica: "el *Whitherby"*. Según sus palabras: "no eras nadie en el mundo de la ornitología si no tenías *el Whiterby"*. Una vez cobrado su primer sueldo compró rápidamente los libros y, todas las tardes tras la jornada laboral, en el jardín trasero de su casa de acogida se afanaba en leer los cinco volúmenes de *The Handbook of British Birds* [1] [fig. 1].

Tras contarme la historia fuimos a su biblioteca y seleccionó un par de tomos para mostrármelos. Yo había visto cientos de veces los lomos de los cinco volúmenes, pero esta vez, al abrir el primero de ellos, leí con atención el frontispicio: "SEVENTH IMPRESSION" en versales; y en la siguiente página las sucesivas ediciones: "*Reprinted 1952*; *Reprinted 1949*; *Reprinted 1948*… *Reprinted with revisions 1943*… hasta el *First Published June 1940.*

En aquel momento, a raíz de esta tesis, ya había indagado sobre la historia de la ornitología y no tardé en asociar la cercanía de la primera edición del *Whytherby*, la impresa en 1940, con la

[1] WHITHERBY, H. F. (ed.) (1945). *The Handbook of British Birds*. Londres: H.F. & G. Whitherby LTD.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

década de los años veinte, cuando un alemán de treinta años, Erwin Stresemann (1889-1972), funda la ornitología moderna al unir las dos ramas enfrentadas que provenían del siglo XIX, la sistemática y la ornitología de campo[2].

Avivado por el deseo de hilar la idea primera, realicé la asociación con rapidez y tracé varios puntos de la cadena: mi investigación personal en pleno siglo XXI; mi padre —salvando las distancias— en la década de los sesenta; su mentor Francisco Bernis; Ernst Mayr, un alumno de Stresseman emigrado a los Estados Unidos; Lack el gran ornitólogo británico; el *"Whiterby"* en 1940; Stresemann refundando la ornitología proveniente del siglo XIX; Darwin, Gould…; el siglo XVIII, Linneo, Buffon… John Ray… Todo un linaje desgranado en el tiempo a través de un irrefrenable deseo epistemológico hacia el mundo de las aves.

Para unir mi investigación artística con la larga línea de tiempo que forma la historia de la ornitología, recordé que apenas un par de años antes de haber comprado *el Whitherby*, mi padre, entonces un veinteañero, tuvo conocimiento de la existencia de la Sociedad Española de Ornitología (SEO) —actualmente SEO-Birdlife—, la cual había sido fundada en 1954 y cuya sede estaba en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Su enorme curiosidad por el mundo natural le llevó a llamar a la puerta de la sede de dicha Sociedad, con la fortuna de que la puerta la abrió el profesor Francisco Bernis (1916-2003), desde 1956 Catedrático de Zoología en la Universidad Complutense de Madrid —la antigua cátedra de "Procordados y vertebrados, con su Zoología Aplicada"— y secretario general de la SEO durante más de veinte años.

Al saber Bernis que mi padre era estudiante de arquitectura supuso que tendría dotes para el dibujo, por lo que lo acogió en la mesa contigua de su despacho como dibujante y como pupilo aventajado en las salidas que el catedrático realizaba en el campo[3]. Tal y como se verá a

---

[2] HAFFER, Jürgen, "Erwin Stressemann (1889-1972)- Life and work of a Pioneer in scientific ornithology: A Survey" en *Acta Historica Leopoldina*, 34:1 – 465. Citado en BIRKHEAD, T. (2017). *La sabiduría de las aves. Una historia ilustrada de la ornitología*. Bilbao: Libros del Jata., p. 61.

[3] La transmisión intergeneracional del deseo epistemológico en el ámbito de la ornitología —una tradición viajera en el tiempo— pasa en este caso de Francisco Bernis a Olegario del Junco, el cual, a su vez, traspasa el conocimiento al que esto escribe. Es por ello que creemos necesario recopilar aquí las primeras apariciones de Olegario del Junco en la Revista *Ardeola*, a fin de demostrar el rápido ascenso en su labor investigadora. Podríamos enumerar los méritos de casi siete décadas de investigación, pero nos detendremos en aquellos primeros años, cuando surge el traspaso de conocimiento de un "maestro" (Francisco Bernis) a un "discípulo" (Olegario del Junco), con la intención de potenciar nuestra idea de viaje temporal e interpersonal de las tradiciones epistemológicas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo largo de esta investigación, estos dos modos de aproximación epistemológica a la ornitología —las formas comunicacionales y sus métodos de campo— son las herramientas metodológicas conceptuales y visuales —las cuales denominamos *conceptos procedimentales*— empleadas en la producción en este cruce de disciplinas que conforman la práctica artística que estudia esta tesis.

La primera aparición la hemos localizado en la "Sección Breve" del año 1964 con la comunicación "Unas observaciones de Golondrina Daúrica en Cádiz" referida a los días 15 a 18 de julio de 1963 [véase *Ardeola*, Vol. 9 (2), mayo de 1964, p. 145.]; En el Volumen 11 (1) aparece como miembro del Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología [en adelante C.M.] liderado por Francisco Bernis [director] y Manuel Fernández Cruz [secretario] junto con 21 personas más. En un artículo de investigación que enumera las actividades de dicho Centro para el bienio 1963-1964 podemos entrever una relación fructuosa entre ornitólogos *amateur*s y los futuros biólogos: "En las salidas y expediciones de 1963 y 1964 colaboraron las siguientes personas, en su mayoría miembros de S.E.O., pero en parte también estudiantes de la Universidad de Madrid". Posteriormente enumeran las salidas y expediciones: 1963: 2 salidas en enero, 3 en febrero, dos en marzo, una en mayo, una en junio. En 1964 aparece en junio en la mítica expedición a Hato Ratón y otras localidades de las Marismas del Guadalquivir. Así mismo en ese número es citado como anillador independiente en la provincia de Cádiz con una cantidad total de 612 aves [véase BERNIS, F. y FERNÁNDEZ-CRUZ, M. (1965) "Actividad de Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología. Bienio 1963-1964" en *Ardeola*, Vol 11, pp. 5-20.]; Para el bienio 1965-1966, los miembros del C.M. de la Sociedad Española de Ornitología lo conforman 33 miembros —de nuevo se explicita la colaboración entre miembros de la SEO y estudiantes de la Universidad de Madrid [sic]—. Por aquellos años, del Junco ya había finalizado sus estudios de Arquitectura, abandonando Madrid, [en el listado de miembros se le localiza ya en Jerez de la Frontera, Cádiz], por lo que no aparece en las expediciones del C.M., excepto la realizada de nuevo a Hato Ratón y Guadiamar, ambas en las marismas del Guadalquivir. Sin embargo, cabe destacar su participación como anillador independiente: "En Jerez de la Frontera, Olegario del Junco consiguió 2855 aves anilladas dentro del bienio, una minoría cogidas en diversas localidades de la provincia de Cádiz, pero la gran mayoría con redes japonesas en la finca «San Lorenzo», propiedad de nuestro consocio D. Lorenzo López de Carrizosa. En dicha finca la labor persistente y regular de O. del Junco merece la calificación de ejemplar; con ella este destacado ornitólogo ha conseguido un importante acopio de datos sobre invernada y paso*". pp.11-12* [véase BERNIS, F. y FERNÁNDEZ-CRUZ, M. (1968). "Actividad de Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología. Bienio 1963-1964" en *Ardeola*, Vol 13, p. 5-23]; En el bienio 1965-1967, multiplica su actividad investigadora como anillador. Creemos necesario destacar su actividad citando el artículo: "Anillamientos en «San Lorenzo» (Olegario del Junco). Con un total de 7.670 aves durante el bienio. Olegario de Junco ha revalorizado su entusiasmo consiguiendo una cifra de aves anilladas que, hasta ahora, no había sido alcanzada por ningún colaborador privado del Centro de Migración. Esta ardua y continuada labor, que hasta 1967 había venido realizándose de manera exclusivamente personal, ha dado sus frutos a principio de 1968 al formarse, gracias a las enseñanzas de su Director (O. del Junco) el primer Equipo Anillador particular que funciona en España el «Equipo San Lorenzo», integrado además de por su creador y Director, por su esposa, doña Begoña González de Junco, D. Lorenzo López de Carrizosa, propietario de la finca «San Lorenzo» y D. Joaquín Espinosa, guarda de la citada finca. Aunque el principal centro de anillamiento continuó siendo la finca «San Lorenzo», sita en Jerez de la Frontera, en la cual mantienen un número determinado de redes japonesas, O. del Junco y su equipo han abarcado amplias zonas de la provincia de Cádiz para anillamientos de determinadas especies, zonas que en algunos casos (como en Cigüeñas) han cubierto la totalidad de la provincia" [véase BERNIS, F. y FERNÁNDEZ-CRUZ, M. (1968). "Actividad de Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología. Bienio 1963-1964" en *Ardeola*, Vol 14, p. 5-27]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bernis, considerado "el padre de la ornitología moderna en España"[4], es el verdadero pionero de los estudios sobre avifauna en la península ibérica. En un país yermo en conocimiento sistemático sobre la materia el catedrático aunó esfuerzos por instaurar la ciencia ornitológica dentro de los paradigmas que se habían establecido como normalizados en el resto de Europa y Estados Unidos. Como subraya José Luis Tellería —su sustituto en la cátedra de vertebrados de la Universidad Complutense de Madrid— en su obituario:

> Con muy pocas excepciones, el conocimiento previo de las aves de España en el país fue el resultado de visitas esporádicas de ornitólogos extranjeros. Bernis se dio cuenta de que solo un gran esfuerzo mejoraría la situación, y dedicó el resto de su vida a lograrlo[5].

Y, efectivamente, lo logró. Gracias al trabajo de esta figura excepcional, un país reclamo de naturalistas extranjeros —la mayoría de ellos británicos dedicados por entero al expolio de huevos y a la caza masiva de aves para las insaciables colecciones inglesas— acabó por contar con una verdadera plantilla de ornitólogos profesionales y aficionados, los cuales —liderados por el catedrático Bernis— modernizaron la ciencia que estudia las aves en España. Uno de esos aficionados fue mi padre [fig.2].





2. Integrantes de la campaña de anillamiento en las marismas del Guadalquivir en 1964. Sentado en el centro Francisco Bernis, a su izquierda Olegario del Junco.

3. Comité Ejecutivo Permanente del Congreso Ornitológico Internacional para el periodo 1966-1970 (Oxford, 1966). De pie: Niethammer, Dorst, Haartmann, Thorpe, Sibley y Yamashina. Sentados: Salim Ali, Tinbergen, Lack, Salomonsen y Bernis.

[4] DE JUANA, E. y TELLERÍA, J. L. (2006). "In memoriam: Francisco Bernis, 1916-2003" en *The Auk*, 123 (4), p. 1190-1991.

[5] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La permeabilidad del conocimiento aviar permitió que a través de Bernis la ornitología europea entrase en España. No en vano estuvo altamente relacionado con la élite de la ornitología mundial. Baste con observar una fotografía donde podemos verlo sentado junto a otros grandes ornitólogos del mundo, siendo uno de los once miembros del Comité Ejecutivo Permanente de Congresos Ornitológicos Internacionales para el cuatrienio 1966-1970[6] [fig.3].

Así mismo, la labor docente de Bernis desde la Cátedra que ostentaba fue fundamental en toda una generación de biólogos españoles. Muchos de ellos, bajo su tutela, se convirtieron posteriormente en grandes ornitólogos que han desarrollado dicha ciencia en función de los estándares internacionales, tal y como lo describe la propia pagina web de la SEO:

> En 1956, con 40 años, obtiene la cátedra de Zoología de Vertebrados de la Universidad Complutense de Madrid, donde llega a dirigir veintitrés tesis doctorales y catorce tesinas sobre ecología de vertebrados terrestres, faunística, migración, zoogeografía, osteología, aves cinegéticas e ictiología. Fue vicedecano de la Facultad de Biología (1982-1984) y, tras su jubilación (1985), profesor emérito[7].

Su influencia no solo acontece en el ámbito académico. Gracias a él, el conjunto de prácticas y saberes que conforman la tradición espistemológica relativa a las aves entró en nuestro país, sirviendo como aglutinador de los intereses de muchos aficionados, los cuales comenzaron a hacer ornitología moderna[8]. Bernis era firme defensor del concepto de "ornitología de alpargata", es decir, la inclusión de la sociedad civil en la ornitología de campo para la toma de datos de la investigación ornitológica; continúa la pagina web de SEO:

> En materia de estudio de aves era necesario, según sus palabras, "todo un batallón de ornitólogos de campo" que, como sucedía desde hacía tiempo en otros países de Europa y Norteamérica, fuera capaz de llevar a cabo a gran escala y de modo voluntario tareas como censar patos en invierno o

---

6 BERNIS, F. (1997). *La clase aves. Un recorrido biológico por la taxonomía*. Madrid: Editorial Complutense, p. 69.

7 *Francisco Bernis, pionero de la ciencia ciudadana, cumpliría hoy 100 años* [en línea], SEO-Birdlife, [Consulta: 21/03/2020]. Disponible en https://www.seo.org/2016/08/16/francisco-bernis-pionero-la-ciencia-ciudadana-cumpliria-hoy-100-anos/.

8 Muchos de los primeros integrantes en la Sociedad Española de Ornitología eran ornitólogos aficionados que desempeñaban otras profesiones liberales. Por citar algunos ejemplos relevantes, Mauricio González Gordon y Pedro Weickert eran empresarios, Salvador Maluquer abogado; José Luis Pérez Chiscano, farmacéutico; Adolfo Aragües, veterinario; Juan Jesús Iribarren, ingeniero industrial; Juan Antonio González Morales, abogado; Olegario del Junco, arquitecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

capturar y anillar aves migratorias. Era la "ornitología de alpargata" que defendía, que consiguió liderar y que sentó las bases de lo que ahora se conoce como ciencia ciudadana[9].

Tras diez años de investigación, en 1972, el año en que nací, Olegario del Junco era presidente de la Sociedad Española de Ornitología[10] [fig.4]. El interés hacia el mundo aviar había traspasado desde D. Francisco Bernis y otros grandes naturalistas españoles a la figura de mi padre. Esa línea de conocimiento, toda una tradición de saber a lo largo de cientos de años, de deseo por conocer —pero también de mostrar y comunicar— constituyen, a modo de cruce, una parte de las raíces de la propuesta artística que analizaremos en esta tesis. Es por ello que en esta introducción recalcamos la figura de Olegario del Junco como *facilitador* del acceso a dicha tradición epistemológica.



4. Asistentes a las II Jornadas Ornitológicas de la SEO en Pamplona en 1971. En el centro la junta directiva de la SEO. En la primera fila, en el centro, Francisco Bernis [Secretario General] y Olegario del Junco [Presidente].

Como en innumerables ocasiones anteriores, aquel relato sobre el deseo de la adquisición del famoso manual de aves británicas me abría la puerta a recorrer hacia atrás toda una tradición de conocimiento que, de algún modo, se había colocado ante mí en sucesivos años, desplegando todo su imaginario cual ave del paraíso en pleno celo (permítanme aquí la pequeña licencia poética). Desde siempre, en mi casa, la ornitología, con su cortejo de láminas coloridas, ilustraciones, dibujos, mapas, esquemas, croquis, diagramas y fotografías me sedujo hasta la

[9] Disponible en *Francisco Bernis, pionero de la ciencia ciudadana, cumpliría hoy 100 años*. op. cit.

[10] Olegario del Junco fue presidente de la SEO durante el bienio 1970-1972.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fascinación, consiguiendo que, años más tarde, gran parte de la práctica artística cuya metodología estudiamos en esta investigación académica esté altamente influenciada por las formas comunicacionales de la ciencia que estudia las aves. Del mismo modo, en mis salidas al campo desde niño —las cuales he seguido manteniendo, logrando incorporarlas en este cruce de disciplinas— caminé por las veredas de sus métodos de campo, descubriendo no sólo el sistema de estudio de la ciencia —la observación, la hipótesis, la experimentación y la deducción— sino más allá: el deseo heurístico de la búsqueda y la epifanía del hallazgo.



5. Juan del Junco, *De la memoria al artista #2*, 2003, 110 x 135,5 cm.

Dieciséis años antes, en 2003, cuando contaba con una incipiente y escasa carrera artística fui seleccionado como finalista del Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando. En la serie resultante —*De la memoria al artista* (2003)—, de un modo subliminal e implícito, se podían leer a modo de subtextos varias de las constantes que han dominado mi praxis artística en todos estos años de carrera, una de ellas es la memoria como elemento modelador de la personalidad artística. Alberto Martín describe esta constante de la siguiente forma:

> Además del mundo natural y científico, hay en la obra de Juan del Junco otro elemento matriz, que también tiene un carácter primigenio y originario, como es la memoria. En su trabajo del año

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> 2003, *De la memoria al artista*, ya lo explicitaba. En esta serie de fotografías escenificadas aludía al pasado y especialmente a los recuerdos de la infancia como elementos claves en la construcción del imaginario, y en su caso, en el desarrollo de su proceso artístico[11].

La serie constaba de 5 fotografías de gran formato del tipo "fotografía escenificada", dominante por aquellos años en la escena fotográfica contemporánea desde la década de los noventa. A través de esas cinco imágenes intenté que se vislumbrasen los referentes y hechos notables de mi memoria: aquellos que habían modulado mi recorrido anterior para llegar a ser artista. En la número dos se puede ver a un niño de unos diez años situado delante de una pared formada por libros de ornitología [fig. 5]. Los libros presentes en la foto fueron tomados de la biblioteca de mi padre —como hemos visto: un autentico archivo emocional—, la cual ha sido una fuente de referencias tanto para mi obra como para mi bagaje como ornitólogo *amateur* o *birdwatcher*. El niño, que no muestra la cara en un gesto de despersonalización y simbolización de mí mismo, hace el amago de coger uno de los libros. En la fotografía se pueden apreciar los lomos de 91 volúmenes apilados en una suerte de retícula aleatoria pero tremendamente compacta; entre ellos —próximos a la cabeza, como si de un vaticinio a esta tesis se tratase— aparecen los cinco volúmenes de *The Handbook of British Birds*: el "*whitherby*". Un poco más abajo está su sucesor, el famoso y ambicioso "BWP", el *The Birds of Western Palearctic*[12], que con sus nueve volúmenes publicados sucesivamente entre 1977 y 1994 fue el segundo intento de una visión global sobre la avifauna del Paleártico, con todas y cada una de sus especies conocidas. En la página de créditos del BWP aparece:

DEDICATED TO THE MEMORY OF
H F WITHERBY
(1873-1943)
EDITOR OF THE HANDBOOK OF BRITISH BIRDS
(1938-1941)

[11] MARTÍN, A. (2008). "Las alegorías del naturalista o el coleccionista de sueños" [en adelante: Martín, "Las alegorías…"] en Del Junco, J. *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol Obra social. pp. 5-11., p.8. [En adelante: Del Junco, *El naturalista…*].

[12] CRAMP, S. (ed.) (1977-1994). *Handbook of the Birds of Europe, the Middle East, and North Africa: The Birds of the Western Palearctic*. Oxford: Oxford University Press

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UN CONTEXTO O UNA SEGUNDA INTRODUCCIÓN A MODO DE JUSTIFICACIÓN QUE HACE DE MOTIVACIÓN PRIMERA EN EL DESARROLLO DE ESTA TESIS DOCTORAL: LA RECAPITULACIÓN COMO TRANSICIÓN.

Antes de comenzar la discusión de esta tesis, deseamos aclarar que, si bien utilizaremos la primera persona del plural en la redacción de este estudio, debemos diferenciar el trabajo colaborativo de la investigación académica —fruto de una asociación entre doctorando y directores de esta tesis— de lo realizado en la práctica artística particular del primero. Es evidente que, aunque utilicemos la forma plural para referirnos a *nuestra práctica artística*, estamos haciendo referencia a aquellas actividades, prácticas, y experiencias del doctorando.

Y es que esta aclaración es importante ya que para esta tesis doctoral partimos de la base de que estamos ante una investigación académica que focaliza su interés en la metodología que aplicada en una investigación no académica —una práctica artística[13]— con el fin de unificar ambas en un todo.

Este hecho binario no habría de sorprendernos en absoluto: en multitud de ocasiones, los ámbitos de investigación relativos a las humanidades tienen como eje de acción los procesos creativos —literarios, artísticos, musicales, filosóficos, etcétera— realizados por un autor o autores concretos ajenos al entorno académico. Pero en la investigación que nos compete, creemos necesario recalcar dicha condición como premisa inicial, ya que entenderemos dicha particularidad como si se tratase de un *proceso a la inversa*.

Empleamos la expresión *a la inversa* ya que el autor de esta investigación doctoral es el mismo autor de la investigación artística que se ha realizado previamente —y que se sigue realizando en paralelo— cuya metodología es el principal objeto de estudio de esta tesis.

[13] De ahora en adelante nos referiremos a "investigación o práctica artística" a aquella realizada en el ámbito de la producción artística contemporánea; y a "investigación académica" a la realizada en esta tesis doctoral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La singularidad de lo inverso recae en que, desde un ámbito académico como en el que nos encontramos, debemos dejar aflorar —ahora, en el presente— un conjunto de modos de hacer en torno a un hecho creativo que se ha desplegado desde hace varios años en una línea correlativa de tiempo. Si bien es cierto que en las investigaciones sobre cuerpos de trabajo de otros autores puede estar presente una "vista atrás" continua, en la investigación sobre nuestra propia obra dicha premisa se interpone de manera omnipresente a lo largo de todas las fases de investigación. La percepción que albergamos es que debemos redefinir y recontextualizar hasta el punto de casi *rehacer* nuestros propios modos de trabajo. En otras palabras, desde el ámbito académico, la aplicación de una mirada retroactiva —a través de la observación minuciosa, del análisis pormenorizado y de la comparación contextual en la distancia— nos dará la medida clara y concisa de unos hechos creativos dados, para así estructurar el *corpus* de investigación ya realizado. Y producir —dicho sea de paso— un ordenamiento o base conceptual sumamente beneficioso.

Ahora bien, en esta tesitura es necesario emplear con rigor una distancia objetiva frente a la práctica realizada —podríamos decir a modo de primer deseo que resultaría ideal alcanzar la "autoscopia"— y hacer un esfuerzo por desdibujar las fronteras de ambas investigaciones a modo de fusión entre el doctorando —el investigador académico— y el creador previo —el artista como investigador.

No nos gustaría dar la sensación de que dicha impronta bicefálica se perciba como un desacierto o un contratiempo entre dos mundos diferenciados: todo lo contrario. Hay ciertos estadios de la trayectoria de un artista plástico donde la vuelta atrás de modo reflexivo se hace del todo necesaria. Sobre todo, en los denominados artistas *de media carrera*[14], es decir, aquellos que han superado la fase de artista *emergente* y aún no se han establecido como artista *senior*.

Efectivamente, exceptuando algunos casos, la mayoría de artistas emergentes no poseen un *corpus* de trabajo establecido cuantitativamente para ser objeto de una posible investigación

[14] Podríamos definir el concepto de artista *de media carrera* como aquel que se encuentra en un periodo donde ya ha demostrado cierta coherencia con respecto a su línea de trabajo después de haber permanecido por una fase más o menos larga de emergencia —artista *emergente*. El propio sistema del arte —galerías, crítica, comisarios, instituciones públicas y privadas, mercado, etcétera— confía en su trayectoria —pasada y, curiosamente, futura— otorgándole lugar y visibilidad mediante exposiciones periódicas —tanto individuales como colectivas—, críticas en las publicaciones del ámbito cultural, presencia en ferias —y por ende, el mercado—, etcétera. Hay que destacar que no existe edad establecida para entrar, permanecer o salir de dicha fase.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

académica con la extensión deseable de una tesis doctoral. Es muy probable que acomoden su investigación académica a un posible Trabajo Fin de Máster[15] o incluso a una tesis doctoral centrada en obras, modos de hacer y conceptos de otros autores. Sin embargo, en el caso de los artistas de media carrera, el andamiaje estructural que efectúa la pausa, el rebatimiento teórico, la visión objetiva externa, la indagación pormenorizada o la comparación contextual se nos antoja del todo beneficiosas y necesarias.

Para afianzar las ideas de necesidad y beneficio, nos gustaría apuntar que frente a un artista de media carrera se despliegan unos años decisivos donde se hace pertinente encajar todas las líneas de investigación precedentes, y así poder construir una base estable en pos de una futura trayectoria de crecimiento tras la consolidación. Creemos que dicho cuerpo de trabajo unido a la investigación a desarrollar es un buen pistoletazo de salida para poder afrontar una posterior fase de artista *senior*, poseedor de una plusvalía derivada del verdadero reconocimiento de todos los años de trabajo e investigación. Por lo tanto, son unos años decisivos durante los cuales se deberá trabajar con el máximo acierto y donde una rigurosa recapitulación en el ámbito académico proveerá de la estructura necesaria para generar futuras investigaciones.

Por otro lado, muchos artistas deciden en esta etapa de su trayectoria realizar un acercamiento al campo de la docencia —muy probablemente en el ámbito universitario— a fin de compartir sus conocimientos y sus experiencias profesionales e investigadoras, así como buscar una mayor estabilidad económica[16]. Se hace por ello imprescindible capacitarse en la asimilación y la utilización de los códigos propios del ámbito académico. Esta afirmación se basa en que en su futura actividad docente se encontrará con múltiples formulaciones de investigación por parte del alumnado.

---

[15] En el caso específico del que esto escribe, se realizó hace relativamente poco tiempo un Trabajo Fin de Máster —ya en una fase de artista de media carrera—, pero reducido y acotado a un solo proyecto. Véase: JUNCO, J. del. (2018) *Never-Ending Handbook*. Trabajo de Fin de Master. Dirigido por Dr. Carlos Miranda Mas. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga. Disponible en https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19135. [Consulta: 12/01/2021].

[16] Con respecto a este acercamiento, Marta Pérez Ibáñez e Isidro López Aparicio en su estudio sobre la actividad económica de los artistas españoles nos aportan el siguiente dato: "Mientras que antes de 2008 los ingresos de los artistas mayores de 40 años provenían casi a partes iguales de la venta de obra de arte, las enseñanzas artísticas y actividades comisariales, actualmente las enseñanzas artísticas se sitúan como principal fuente de ingresos, seguidas por la venta de obra y las actividades comisariales". Véase PÉREZ, M. y LÓPEZ-APARICIO, I. (2018). *La actividad económica de los/las artistas en España: estudio y análisis*. Granada: Editorial Universidad de Granada. pp. 103-104.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lucy Souter en su libro *¿Por qué fotografía artística?* nos da un aliciente más para abordar esta investigación *a la inversa* que presentamos. Según la teórica británica, una gran mayoría de los artistas en activo han entrado de lleno en el mundo de la investigación académica:

> El mundo del arte presupone hoy un nivel bastante alto de formación académica tanto en los artistas como en los críticos (siendo los más frecuentes los títulos universitarios o másteres relacionados con bellas artes, artes plásticas o fotografía)[17].

En la nota al pie que acompaña dicho párrafo desarrolla la idea y da la fuente del dato:

> Puede verse un notable análisis cuantitativo de la educación de los fotógrafos artísticos en relación con sus posteriores ventas comerciales en Rebecca Hopkinson, "So You Want to Be an Art Photographer". *Source: The Photographic Review*, 66 (primavera de 2011): 22-25. Hopkinson ofrece un dato estadístico: un 78 por ciento de los fotógrafos representados por galerías comerciales tienen títulos de posgrado[18].

Podríamos añadir una nota más en esta justificación sobre la pertinencia de llevar a cabo esta empresa investigadora. Tal y como nos animan Gray y Malins a propósito de los procesos de investigación en arte y diseño, la investigación que desarrollamos debe preguntarse sobre el qué, el por qué y el cómo, pero añaden una última pregunta: "el provocativo ¿y qué?"[19].

Nos parece del todo oportuna la cuestión, ya que es evidente que nuestra práctica artística sigue siendo desarrollada durante el periodo de construcción de esta tesis y lo seguirá siendo tras la lectura de la misma[20]. En ese sentido, hemos percibido que en la posición que adoptamos en los proyectos que estamos desarrollando paralelamente a esta investigación es del todo nueva y diferente; el efecto de la investigación académica se ha imbricado de tal manera en el proceso creativo que los términos por los que se desarrollan los mismos han mutado hacia una posibilidad de futuro: la que abre la puerta a la difusión de los trabajos desde una posición del

---

17 SOUTER, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. p. 55.

18 Ibídem, p. 59.

19 GRAY, C. y MALINS, J. (2004). *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design.* Burlington: Ashgate., pp. 12-16.

20 A la vez que se ha ido desarrollando esta investigación doctoral se ha continuado produciendo otros capítulos del bloque *Conceptual Andalusia*: el primero, titulado *Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví*, fue exhibido en la galería Isabel Hurley de la ciudad de Málaga; el segundo, *Liturgia del río y del pájaro*, se realizó a raíz de un encargo para una exposición individual en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía C3A en Córdoba; el tercero, aún sin titular y en fase de desarrollo, es para el Museo Patio Herreriano de Valladolid; así como el cuarto, titulado *Triángulo Tesis*, para la realización de una exposición en la sala alta del Palacio de los Condes de Gabia en Granada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que analiza, fundamenta y referencia los hechos particulares de cada estrategia creativa. Sirva como ejemplo el primer proyecto exhibido tras el comienzo de nuestro ingreso en el Programa de Doctorado —*Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví,* 2020—, el cual se ha estipulado desde la necesidad de la escritura. Es cierto que esta necesidad del relato paralelo ya había sido incorporada en otros proyectos anteriores, pero es aquí donde se ha instalado en el centro neurálgico de la cuestión proyectual: se ha incorporado a la propia exposición como parte básica de la obra. La crítica especializada comenta al respecto:

> Antes de entrar en puntualizar a Del Junco, es justo señalar la altura de su escritura. Más allá de la indudable calidad, el artista no usa los textos para "adoctrinar", condicionar la mirada y hacer un ejercicio de evidente literalidad para que el espectador no albergue dudas, sino que Del Junco emplea lo verbal como una extensión del proyecto y como un ámbito de reflexión marcado por lo biográfico, como toda su producción, huyendo del paternalismo y la soflama que otros creadores usan con verdadera condescendencia. Su escritura, además entrevera objetividad y cientifismo con autobiografía y vivencias, adquiriendo en ocasiones el tono confesional[21].

Esta nueva necesidad —o este nuevo enfoque— sobre la fusión íntima entre la investigación académica y la artística se debe a la concienciación responsable de nuestro papel como investigadores y docentes. Hemos dado un paso positivo en pos de la visibilidad y utilidad de la propia práctica dentro de un posible marco de investigación expandido: no solo en los márgenes de lo que acontece en el propio estudio del artista y en sus exposiciones, sino en la investigación sobre los estudios visuales en general; continuando con Gray y Malins:

> […] pensar sobre la importancia y el valor de esa contribución a la investigación, no sólo para la práctica artística particular, sino en el contexto más amplio de la investigación, y cómo ésta puede ser comunicada y difundida mejor[22].

Con esta sucesión de argumentos —a saber: el "rehacer" la carrera, la auto-observación externa, la idea de pausa y de puente entre dos etapas, la profesionalización consciente, la transición mediante la fusión con lo académico y el pensamiento utilitario global de la investigación— lo que deseamos como punto de partida es desarrollar uno de los objetivos específicos de esta tesis: la recapitulación como transición.

---

[21] RUEDA, J. F. (2020). "La emoción y la regla" [en línea] [consulta: 13/01/2021] en *Diario Sur* 14 de marzo de 2020. Disponible en https://www.diariosur.es/culturas/emocion-regla-20200314223212-nt.html.

[22] GRAY, C. y MALINS, J. op.cit., p.12.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Tal y como hemos comentado en el epígrafe anterior —que puede ser entendido a modo de delimitación del contexto donde nos hallamos y donde se instaura esta investigación— una de las fuerzas motrices que han generado la posibilidad de este trabajo es la fusión entre dos ámbitos de investigación paralelos: uno teórico y otro práctico. Es decir, un marco de ideas y teorías coexistente con un *corpus* de trabajo artístico, los cuales deseamos al fin unir en pos de recapitular y abrir nuevas vías y modelos de estudio en el seno de nuestra trayectoria. Esta clásica distinción entre teoría y práctica nos ha dado pie a que nuestro marco de referencia deba ser articulado no sólo a través del aparato teórico procedente de los ámbitos de estudio arquetípicos sobre los enunciados artísticos —historia del arte, estudios visuales, etcétera—, sino que debe contar inexorablemente con la presencia de los modos generados por nuestra propia praxis artística en todos estos años de producción, es decir, aquellos modelos referenciales que las propias obras y proyectos realizados han aportado.

A tenor de la inclusión de este cuerpo de trabajo, más adelante, en el punto dedicado a la metodología, abordamos una selección y delimitación de las obras que creemos pertinentes para acompañar —a modo de ejemplificación y conclusión— las distintas nociones que discutimos en el desarrollo de esta tesis; obras que, como veremos en su momento, comparten una serie de características. *Grosso modo* podemos adelantar que, a nivel de concepto, el principal elemento común en este conjunto de trabajos es la imbricación inter y transdisciplinaria de los modos de hacer tanto del arte contemporáneo como de la ornitología, ciencia que acoge en su seno una modalidad social que practicamos: la ornitología *amateur*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así, sabedores del carácter de cruce de nuestra línea de investigación, podemos percibir la influencia decisiva de una disciplina exógena al ámbito normativo supuesto a nuestra producción, por lo que hemos de ser permisivos y flexibles en cuanto a la posibilidad de incluir en este estudio el marco propio de la ciencia que ha fomentado nuestro cruce entre disciplinas. Debido a ello, a menudo, muchas de nuestras referencias y antecedentes proceden de dicho ámbito científico, asunto que no nos puede satisfacer más, pues es en este tipo de indicadores donde pensamos que se afianza el potencial de la contaminación transdisciplinaria.

Como ejemplo de estas fuentes provenientes del ámbito científico podemos comenzar resaltando *La sabiduría de las aves*[23] de Tim Birkhead, libro que nos ha dado una visión general de la historia de la ornitología. Gracias a este volumen hemos expandido nuestras referencias en cuanto a aquellas figuras y nombres de algunos ornitólogos decisivos en la historia de la disciplina, los cuales nos han aportado la medida de aquellas maneras y fórmula que acogemos —importadas o fusionadas— en nuestra producción artística.

Por otro lado, hemos de aclarar que muchas de las referencias ornitológicas utilizadas en esta investigación las podemos denominar "de proximidad", pues proceden de algunos de los libros y revistas que han conformado durante muchos años tanto nuestra metodología de campo como nuestro propio imaginario científico, ya que —como repetiremos a menudo en esta tesis— proceden de la biblioteca familiar. Una de ellas es la revista *Ardeola*, órgano de la Sociedad Española de Ornitología, en cuyas páginas, además de localizar algunas posiciones que nos interesan en la historia de la ornitología de nuestro país, hemos encontrado el artículo de José Luis Tellería sobre los métodos de estudio aplicados en los censos de comunidades de aves, el cual nos ha sido de gran utilidad para ejemplificar los protocolos científicos que determinan —a veces de manera literal— nuestras metodologías de producción, principalmente aquellas en las que se efectúan recorridos e itinerarios en el entorno natural.

Esta biblioteca familiar también ha aportado algunos volúmenes donde rastreamos muchos de los referentes visuales, los cuales veremos decisivos para nuestro *corpus* de trabajo; particularmente aquellos donde se reproducen las ilustraciones científicas de aves que han sido determinantes para idear nuestros proyectos. Las referencias fueron cotejadas en el célebre libro de Jane Anker *Birds Books and Bird Art. An Outline of the Literary History and Iconography of*

[23] BIRKHEAD, T., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Descriptive Ornithology[24], un excelente inventario de libros de aves publicado en 1938, el cual nos ha facilitado los datos para encontrar algunos libros míticos de la historia de la ornitología. En este sentido, hemos de agradecer la gran suerte de poder contar con que la mayoría de ellos están digitalizados por las diferentes instituciones académicas y depositados en el repositorio *Biodiversity Heritage Library*[25], portal web donde hemos buceado de manera placentera más tiempo del que precisábamos.

Volviendo a nuestra biblioteca familiar, hemos de resaltar igualmente aquellas referencias donde recabamos los modelos fotográficos a aplicar posteriormente en nuestra praxis fotográfica, la gran mayoría pertenecientes a un momento específico: las décadas de los sesenta y setenta. De entre estos volúmenes, como veremos, son determinantes tanto *Wild Andalusia. Coto Doñana* como *Oiseaux en Vol*, ambos de Charles-A. Voucher[26], de cuyas páginas extraemos literalmente muchas de nuestras citas artísticas. También es reseñable las horas que hemos dedicado a hojear —y ojear— la amplia colección de números de la revista *British Birds. An Illustrated Monthly Journal*, revista donde Eric Hosking ostentó la dirección de la Sección de Fotografía y donde aparecen reproducidas las mejores imágenes fotográficas de aves realizadas en el periodo que nos interesa para nuestra línea de investigación.

Por otro lado, creemos también que debemos instaurar como marco referencial el archivo de campo de Olegario del Junco, compuesto por un extenso cuerpo de fotografías, dibujos y croquis a modo de registro documental de sus investigaciones ornitológicas en un periodo de tiempo que abarca desde finales de la década de los sesenta hasta los primeros años de los ochenta. Muchas de estas imágenes actúan de verdaderos referentes visuales para nuestra práctica y así lo describimos en esta tesis.

Y es que el otro elemento común de las obras seleccionadas a estudiar en esta investigacion es la presencia del medio fotográfico como proceso de producción, medio que, si bien articula transversalmente nuestra línea de investigación artística, lo abordamos desde una postura *antiformalista* alejada de los parámetros arquetípicos de aquella disciplina estanca que se ha

---

[24] ANKER, J. (1979). *Birds Books and Bird Art. An Outline of the Literary History and Iconography of Descriptive Ornithology*. Dordrecht: Springer Science + Business Media, BV.

[25] Véase https://www.biodiversitylibrary.org/.

[26] VOUCHER, C (1967). *Wild Andalusia. Coto Doñana*, Lausane, Editions Margerat; y VOUCHER, C. (1962). *Oiseaux en vol.* Lausane, Editions Margerat.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

venido a denominar fotografía modernista o "de bellas artes". Es por ello que, como veremos, nuestro campo de acción y aplicación del medio fotográfico se instaura en aquella figura conocida por el "artista que utiliza la fotografía". Nuestra cercanía a este modelo la refrendamos gracias a las teorías vertidas por Lucy Soutter en *¿Por qué fotografía artística?*[27], un volumen que se nos antoja una herramienta indispensable para entender el estatus actual la fotografía en el ámbito de la creación artística. De igual modo, creemos que nuestra formulación abierta y flexible, alejada del propio ámbito de lo estrictamente fotográfico, es en sí misma *transgenérica*, ya que difumina los bordes entre los géneros normativos, para lo cual nos hemos apoyado en lo expresado por Jean-Marie Schaeffer en su capítulo *La fotografía entre visión e imagen*, publicado en el libro *La confusión de los géneros en fotografía*[28]. Esta declaración de intenciones en cuanto a nuestra posición en el contexto de la fotografía contemporánea ha posibilitado la inclusión, a modo de referencias directas, de varios fotógrafos y artistas con los que creemos que compartimos un marco común —Bleda y Rosa, Jochem Lempert y Xavier Ribas entre otros— artistas los cuales creemos han conseguido cruzar la fotografía con otras disciplinas, ya sea a través de la importación de métodos, lenguajes y códigos de otros campos de estudio, o mediante la fusión transdisciplinaria.

Tal y como veremos, los responsables de esta apertura a los modelos de importación de metodologías exógenas en el ámbito del arte contemporáneo no son otros sino los artistas del arte conceptual de finales de los sesenta y principio de los setenta, los cuales pensamos han ejercido una enorme influencia en los modelos artísticos que aquí analizamos. Entre otros asuntos por el enorme y radical cambio que produjeron en torno a la utilización de la fotografía en los enunciados artísticos. El análisis de este giro en los modos de hacer está recogido con precisión en el número 7 de la revista *Papel Alpha*, dedicado íntegramente a la fotografía y el arte conceptual, y de donde hemos extraído gran parte de la influencia del movimiento en nuestra práctica artística. Baste como ejemplo el artículo de Liz Kotz *Texto e imagen: Relectura del arte conceptual*[29], donde hallamos un marco de referencia para uno de nuestros *conceptos procedimentales* que devienen lenguaje o forma: la combinación entre la imagen fotográfica y lo

---

[27] SOUTTER, L., op. cit.

[28] SCHAEFFER, J. (2004). "La fotografía entre visión e imagen" en Picaudé, V. y Arbaïzar, P. (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 16-21.

[29] KOTZ, L. (2007). "Texto e imagen: relectura del arte conceptual" en *Papel Alpha*, nº 7, pp. 57-89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

textual. Por otro lado, no quisiéramos dejar sin nombrar otro de los textos seminales para entender la repercusión del arte conceptual en la fotografía artística desde mediados de los años setenta, nos referimos a *Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual*[30] del canadiense Jeff Wall; sin olvidarnos de los diferentes escritos de Lucy Lippard, testigo de excepción de los hechos que rodearon a dicho movimiento.

Estos mismos artistas, los cuales desmaterializan la obra de arte, también son responsables de la presencia del caminar en las prácticas artísticas; acción que se desarrolla en nuestra línea de investigación a la par de los métodos de campo procedentes de la ornitología antes comentados. En este sentido, como veremos, en los últimos años se ha establecido un verdadero marco de referencia que casi podríamos denominar *furor pedestre*. Las referencias son múltiples, y sin duda, debemos citar cuatro de máxima pertinencia: *Elogio del caminar*[31] de David Le Breton, *Walkscapes. El andar como práctica estética*[32] de Francesco Careri, *Andar. Una filosofía*[33] de Frédéric Gros y *Wanderlust. Una historia del caminar*[34] de Rebecca Solnit. Indagando en sus páginas hemos podido encontrar varias ópticas paralelas en torno a aquellas figuras que han ejercido de caminantes en el ámbito de las humanidades, los cuales, de un modo u otro, han abierto el camino a toda persona interesada en las derivas y en el deambular como parte fundamental de la obra.

Como hemos visto hasta ahora, ante estos antecedentes podemos desprender la idea de que nuestras investigaciones —la académica y la artística— están determinadas por dos marcos heterogéneos los cuales aportan sus propias referencias. Efectivamente, así es: en su confluencia interdisciplinaria y en su fusión transdisciplinaria es donde reside el verdadero interés de este estudio. Así, a fin de instaurar un ámbito que acoja la posibilidad de nuestro particular cruce, hemos acudido a las fuentes que estudian los modelos epistemológicos regidos por la interacción entre disciplinas. El marco elegido procede de aquellos estudiosos que han investigado la multi, inter y transdisciplinariedad en torno al ámbito del conocimiento, los cuales, si bien ajustan sus investigaciones al campo de las ciencias y de la educación, creemos

30 WALL, J. (2003). "Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual" en *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca., pp. 275-312.

31 LE BRETON, D. (2017). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.

32 CARERI, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

33 GROS, F. (2014). *Andar. Una filosofía*. Barcelona: Penguin Random House.

34 SOLNIT, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Madrid: Capitán Swing.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que resultan plenamente extrapolables a nuestro ámbito de estudio. Son muchas las instituciones que están atentas a la interdisciplinariedad y nosotros queremos resaltar la labor de la profesora y filósofa Olga Pombo; en concreto, su artículo *Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión*[35] ha sido de gran ayuda para poder esclarecer las tipologías de cruces y confluencias, así como para delimitar las dos posibles metodologías interdisciplinarias que creemos que aparecen en nuestra praxis.

No todo el ámbito de estudios sobre la interdisciplinariedad está alojado en el plano de las ciencias. En nuestro propio ámbito, sobre todo a partir de los años setenta, los estudios y análisis de la cultura se enmarcan en torno a los distintos modelos de cruces, debido principalmente al deseo de expandir los objetos de estudio hacia nuevos campos de género, de identidad, étnicos y raciales, sexuales, etcétera. En este contexto aparecen muchos de los autores que citamos en esta tesis: Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss o Martha Rosler. De hecho, a la interdisciplinariedad se le dedica un número especial del prestigioso *Art Bulletin* en 1995. De este volumen hemos acogido una idea de W.J.T. Mitchell desarrollada en su artículo *Interdisciplinariedad y Cultura Visual*[36], por la cual, como veremos, en estos desbordes de fronteras disciplinarias existe un movimiento de "dentro hacia fuera" que el americano denomina "Indisciplina". Más allá, gran parte de nuestra discusión en torno a la transdisciplinariedad es regulada por "el enmarcado y re-enmarcado", una metodología recomendada por Mieke Bal en su obra *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*[37]. De este modo, con nuestro particular "*re-enmarcado*", *re-enmarcamos* objetos y conceptos procedentes de dos ámbitos distanciados, en una yuxtaposición de métodos, lenguajes y códigos.

Por otro lado, hemos de apuntar igualmente el marco referencial proporcionado por algunos autores que han analizado nuestra línea de investigación artística a lo largo de estos últimos años, algunos incluso repitiendo la labor de escribir nuevos textos según nuestra carrera se fue afianzando. Tal es el caso de Javier Hontoria, Sema D'Acosta y Alberto Martín. A este

---

35 POMBO, O. (2013) "Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión" en *Interdisciplina* I, nº 1, p. 21-50.

36 MITCHELL, W. J. T. (1995). "Interdisciplinarity and Visual Culture" en *Art Bulletin*, Vol. 77, nº 4., pp. 540-544.

37 BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

último debemos agradecerle varios comentarios personales en modo de algunos valiosos consejos y apuntes sobre nuevas vías de investigación.

Visto este preámbulo de referentes —los cuales han guiado nuestro camino en la investigación— debemos atender al estado de la cuestión específico para este estudio que emprendemos; no sin antes aclarar que la ajustada acotación del tema que proponemos —el cruce inter y transdisciplinario habido entre una práctica artística contemporánea y la ornitología— no parece contar con muchos antecedentes. Sin embargo, debemos citar que nuestra línea de investigación artística ha sido analizada en el epígrafe "Juan del Junco y la naturaleza" de la tesis doctoral de Paloma González Dotor, *La fotografía alemana en el periodo de entreguerras. Karl Blossfeldt, August Sander y Albert Renger-Patzsch. Repercusiones sobre la fotografía española contemporánea*[38]. La investigación de la doctora González no se centra en el cruce de disciplinas que condiciona indefectiblemente nuestra praxis sino más bien en aquellas características aportadas por un modelo concreto de hacer fotografía en torno a la objetividad en la Alemania de la primera mitad del siglo XX, así como su repercusión en los cuerpos de trabajo de varios artistas y fotógrafos españoles en activo.

Hemos de aclarar que esta delimitación del objeto de estudio que proponemos hace que descartemos como referentes algunas de las investigaciones sobre la representación artística de las aves, sobre todo aquellas que acometen el análisis de la relación arte y ornitología fuera del ámbito de lo estrictamente científico, como por ejemplo las que estudian su simbología en torno a los bestiarios y su tradición iconográfica. En esta línea podríamos enclavar las distintas y detalladas investigaciones del profesor José Julio García Arranz en su tesis *Ornitología emblemática. las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*[39], publicada por la Universidad de Extremadura.

En cambio, sí podemos afirmar que un trabajo anterior al nuestro se aproxima ligeramente a los parámetros de estudio que desarrollamos en estas líneas, en concreto la tesis de Gerardo Orellana titulada *El vuelo del pincel. Las aves como argumento del dibujo: un estudio histórico y*

[38] GONZÁLEZ DOTOR, P. (2016). *La fotografía alemana en el periodo de entreguerras. Karl Blossfeldt, August Sander y Albert Renger-Patzsch. Repercusiones sobre la fotografía española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla – La Mancha. Disponible en https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/10231.

[39] GARCÍA, J. (1994). *Ornitología emblemática. las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Extremadura.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

artístico[40]. El doctor Orellana realiza una aproximación a la representación artística de las aves desde la antigüedad a fin de indagar sobre los paradigmas de creación de una producción propia en el ámbito del dibujo, una línea de trabajo sobre aves en movimiento altamente influenciada por la tradición oriental del dibujo a tinta. En el último de sus capítulos esboza una sugerencia de investigación en torno a las nuevas tecnologías de la imagen, pero amparado en la defensa y reivindicación aurática de la obra de arte, asunto por el cual creemos que nuestra tesis añade novedad desde una óptica radicalmente opuesta.

Enmarcada en otro medio —la escultura— pero con la posibilidad de encontrar zonas comunes, podríamos citar el trabajo de Sonia Cabello, *El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales*[41]. En este caso, la autora arroja luz no únicamente en torno a las aves, sino al resto del género animal y a su presencia y representación en la escultura de los dos últimos siglos. La Doctora Cabello termina aportando unas conclusiones en forma de práctica escultórica personal, no sin antes desarrollar una discusión que ella misma engloba entre varias disciplinas: además de la escultura, la biología la filosofía o la ética. Estamos de acuerdo con la premisa que cita la autora cuando dice "[…] Todas estas ramas resultan necesarias para abordar un tema de tanta complejidad como lo es la diversidad de discursos que el arte actual establece en relación al tema"[42]. De su investigación nos puede interesar el punto en que desarrolla las cuestiones correspondientes a una posible simbolización de la figura del animal por parte de los artistas contemporáneos.

Al abrir el foco hacia el mundo animal en general debemos citar la tesis de la doctora Concepción Cortés Zulueta, un extenso estudio sobre la presencia de los animales en el arte contemporáneo desde la década de los sesenta titulado *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal*[43], el cual se enclava en el ámbito de la historia del arte pero albergando en su seno una clave interdisciplinaria a través de la integración de otras disciplinas científicas. Cortés realiza un detallado recorrido por aquellos artistas que han interactuado con los animales "no humanos" [*sic*], desde aquellos que introdujeron a los animales en el cubo

---

40 ORELLANA, G. (2007). *El vuelo del pincel. Las aves como argumento del dibujo: un estudio histórico y artístico*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

41 CABELLO, S. (2016). *El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en https://eprints.ucm.es/id/eprint/39089/*.

42 Ibídem., p. 7.

43 CORTÉS, C. (2015). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal.* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid: Disponible en http://hdl.handle.net/10486/672482.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

blanco de la galería hasta la propia interlocución entre ambos, llegando el punto en el que describe la posibilidad de que los mismos hagan arte. Creemos que nuestra posición se aleja del estudio de la doctora en cuanto que en su trabajo advertimos una clara determinación animalista, la cual regula su delimitación a aquellas prácticas en las que artistas y animales interactúan a través de una colaboración y entendimiento mutuo, es decir, mediante la definitiva agencia de estos últimos.

En otro orden de cosas, también puede ser relevante la visión que aporta la tesis doctoral de Gregoria Matos Romero titulada *Intervenciones artísticas en "espacios naturales". España (1970-2006)*[44]. Este trabajo, aunque acote el periodo de tiempo tres lustros atrás, establece el contexto nacional de las prácticas artísticas producidas en los espacios naturales bajo la influencia del *Land art*. La doctora Matos expone "[…] las posibles razones que motivan a los artistas a salir de sus estudios, a retornar a la naturaleza y realizar sus obras en remotos territorios" y cómo estos modelos configuran unos lenguajes donde el mapa o la fotografía llenan los espacios expositivos. Creemos que con nuestra tesis aportamos un nuevo caso de estudio a añadir, el cual, aunque aparecido unos años después, resulta una continuación de estos parámetros de trabajo.

Por proponer otro ejemplo, la doctora Pilar Soto Sánchez, en su tesis titulada *Arte, ecología y consciencia: Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*[45], igualmente regula como conclusión una práctica artística propia en el ámbito natural. Aunque sus narrativas externas habiten en un campo sociopolítico con un marcado carácter ecologista, creemos que su capitulo "Un recorrido por la historia. La salida del arte hacia nuevos territorios" realiza una visión paralela a algunas de las temáticas que exponemos en nuestra tesis como el concepto de caminar como práctica artística o la conciencia de la experiencia en el paisaje y el encuentro con la naturaleza. Con lo que advertimos gratamente una demanda por el deseo de entender los procesos artísticos en los espacios naturales desde un profundo respeto.

Abriendo aún más el foco hemos dado con una tesis que trata de desbordes disciplinares en el ámbito de la creación contemporánea, concretamente la realizada por Vanessa Gallardo titulada *La Estampa que habita el espacio. Arte múltiple e Instalación. Recorriendo los límites de la*

[44] MATOS, G. (2008). *Intervenciones artísticas en "espacios naturales". España (1970-2006)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en https://eprints.ucm.es/id/eprint/8132/.

[45] SOTO, P. (2017). *Arte, ecología y consciencia: Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en http://hdl.handle.net/10481/47837.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gráfica contemporánea[46]. Este estudio de Vanessa Gallardo, el cual se centra en la ruptura de bordes acontecida en la praxis de la obra gráfica en las últimas décadas nos da la medida para entender qué se entiende por ruptura de fronteras en nuestro campo de investigación: si bien en la tesis se recurre a los términos interdisciplinariedad y transdisciplinariedad, ambos conceptos se entienden desde la ruptura de los medios —o procesos— artísticos, más que en la imbricación de diferentes modelos epistemológicos.

Para finalizar, podemos concluir que, efectivamente, las referencias tratadas en esta investigación son numerosas, dado que ambas disciplinas coexistentes aportan sus propias fuentes, pero creemos que la acotación y delimitación realizadas sobre el objeto de estudio de esta tesis —focalizada en las herramientas conceptuales y formales de una práctica específica— no tiene referencias directas. Sí es cierto que los estudios de otros colegas, aunando teoría y práctica, analizan y describen temáticas que nos afectan tangencialmente —y de hecho así las hemos tratado—, bien por la generalidad de lo animal o bien por las prácticas que afectan a las intervenciones en la naturaleza; De este modo, creemos que esta investigación viene a aportar un nuevo enfoque que aúna teoría y práctica; enfoque que analiza y describe un modelo singular que creemos será de utilidad para futuros investigadores.

[46] GALLARDO, V. (2015). *La Estampa que habita el espacio. Arte múltiple e Instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València. Disponible en http://hdl.handle.net/10251/52026.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

II
FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA: HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA EL DESARROLLO DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN.

Nuestra hipótesis de trabajo se contextualiza en las circunstancias específicas expuestas en la introducción, según las cuales en nuestra práctica artística se ha imbricado de manera rotunda la transferencia del interés hacia el ámbito de la investigación ornitológica. Así, en este estudio trataremos de demostrar cómo toda una significativa línea de producción artística contemporánea viene dada por el establecimiento de cruces entre disciplinas epistemológicas usualmente heterogéneas entre sí. De esta manera, se comprobará cómo y en qué medida está siendo posible adoptar conceptos, modos, métodos y formulaciones de investigación de ámbitos extra-artísticos, para importarlos desde disciplinas tradicionalmente propias del arte. Estudiaremos cómo ello está produciendo discursos heterodoxos altamente singulares y reveladores de nuevas prácticas representacionales de interpretación de una condición de nuestra contemporaneidad: aquella que la determina en función de la movilidad y contaminación entre campos de conocimiento. Todo lo cual nos permitirá cuestionar desde el hacer artístico la hegemonía del paradigma de especialización presupuesto a las epistemologías fundadas en la discriminación de áreas de conocimiento.

Particularmente, demostraremos tales fenómenos y su operatividad epistemológica mediante la propuesta y análisis pormenorizado de una metodología productiva de investigación artística fundamentada en el cruce disciplinar entre los ámbitos de la fotografía artística y la ornitología. Y para ello será convenientemente contextualizada y comparada con el extenso *corpus* teórico y artístico que legitima científicamente los planos de ambos campos implicados en dicho proceso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Indagaremos, por tanto, en cómo ciertos modelos y patrones referenciales de la ornitología han posibilitado la transferencia de los métodos de campo, del régimen escópico y del vasto aparato visual de las formas de comunicación de dicha ciencia, en una imbricación con aquello que se ha denominado "el artista que utiliza la fotografía", una figura generada por el deseo de traspasar las fronteras disciplinarias; para así demostrar cómo dicha transferencia ha generado y produce un lenguaje específico en una línea de investigación que hemos bautizado con el título de los *Trabajos ornitológicos*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.

Tras exponer las causas generativas del cruce disciplinar habido en la práctica artística cuyos fundamentos metodológicos deseamos analizar en detalle, y habiendo declarado las hipótesis a comprobar mediante esta investigación, nos disponemos a marcar una serie de objetivos a alcanzar con la misma. Estos objetivos nos han servido de brújula en este viaje investigador, apuntándonos los caminos y vías a través de las cuales desarrollar y focalizar nuestras metodologías de estudio y análisis. Los dividiremos en dos niveles de concreción, los generales y los particulares.

Los objetivos generales a lograr con el desarrollo de esta investigación son los siguientes:

1. Investigar las formulaciones metodológicas basadas en cruces disciplinarios —multi, inter, trans e *indisciplinariedad*— en el ámbito del arte contemporáneo y más concretamente en el ámbito de lo que se ha venido a denominar el "artista que utiliza la fotografía", con el fin de armar un contexto teórico-práctico que nos sirva de marco de referencia. Dicha investigación pasa también por realizar una muestra de datos de diferentes casos de estudio de artistas que articulan propuestas basadas en dicho paradigma metodológico.

2. Analizar, interpretar y definir una metodología empleada por el doctorando en su investigación artística en torno a un cruce de dos disciplinas: una primera disciplina que denominamos *residente* —la fotografía artística contemporánea o "el artista que utiliza la fotografía"— y una segunda disciplina que llamaremos *adoptada* —la ornitología o ciencia que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estudia las aves. Dicho cruce ha generado un bloque de trabajo titulado *Conceptual Andalusia* y una serie de aproximaciones proyectuales previas que denominaremos *indiciales*, en un cuerpo integrado de obra que llamaremos de ahora en adelante *Trabajos ornitológicos*.

A partir de estos dos objetivos generales se despliegan de manera rizomática —es decir, sin un orden lineal sino bajo una premisa de interconexión—cinco objetivos específicos que detallamos a continuación:

1. Entender la figura de la fascinación como motor de arranque para la articulación de la práctica artística que estudiamos. Fascinación la cual procede de la aproximación a una tradición epistemológica —la ornitología, tanto ortodoxa como *amateur*— que se ha desplegado en el mundo circundante del autor en un trasvase de deseo de conocimiento intergeneracional. A esta fascinación, a su aplicación metodológica en la investigación artística y al conjunto de resultados altamente heterodoxos —tanto conceptuales como formales— la denominaremos *ornitología emocional*.

2. Establecer la delimitación y selección de la disciplina *residente* —la fotografía artística contemporánea y "el artista que utiliza la fotografía"— a modo de ruptura ante su tradicional concepción hegemónica como campo autónomo de bordes estáticos para así tomar partido por el desborde de fronteras en pos del cruce inter y transdisciplinario.

3. Estudiar el ensamblaje de los diferentes *conceptos procedimentales* importados y cooptados desde la disciplina *adoptada* —la ornitología— para su puesta en servicio —yuxtapuestos, acoplados o trenzados— en la disciplina *residente*, de manera que nos permita analizar los códigos y usos trastocados que surgen tras su aplicación.

4. Poner en valor la influencia del arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta como génesis y motor de procesos metodológicos interdisciplinarios en la serie de obras cuya metodología estudiamos.

5. Establecer —como objetivo profesional— una base teórica y la delimitación de un sistema de trabajo a través del análisis detallado de la producción artística realizada a modo de recapitulación transicional entre dos etapas laborales: la entrada en la fase de *artista de media carrera* y el comienzo de una labor docente en la universidad pública.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

HACÍA UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN ACADÉMICA DESARROLLADA EN FASES QUE AYUDE A DILUCIDAR UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA.

Una vez planteada la hipótesis y los objetivos a alcanzar en esta investigación doctoral, se hace necesario aplicar en varias fases una metodología de investigación académica que corrobore dicha hipótesis. No sin antes aclarar ciertos presupuestos en los que nos hallamos, derivados de la confluencia entre el investigador académico y el investigador artístico.

Dado por sentado que nuestra tesis es una investigación académica cuyo objeto de estudio es la metodología que hemos aplicado en una investigación artística a través de un *corpus* de obra dilatado en el tiempo, hemos creído necesario afianzar unos parámetros metodológicos que sirvan de herramientas útiles para difuminar los bordes entre el investigador académico y el artístico, unificados ambos en un mismo sujeto. Con este proceso nos introducimos en aquel territorio *movedizo* de la "«investigación-guiada por la práctica», «práctica-guiada por la investigación», «teoría-guiada por la práctica», «práctica-como-investigación», «artista-investigador» y así sucesivamente"[47], descrito por Victor Burgin a colación de los grados de investigación en el ámbito académico de las Bellas Artes. Es decir, entramos en aquella condición explicada anteriormente por la cual trenzamos nuestra propia práctica —o investigación— artística con la investigación académica, creando un denso tejido de análisis de

[47] BURGIN, V. (2006). "Thoughts on «research» degrees in visual arts departments" en *Journal of Media Practice*, 7, nº 2, pp. 101-108., p. 101.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los conceptos habidos, las metodologías empleadas, las formas y códigos suscitados, así como las investigaciones ya existentes en torno a nuestro objeto de estudio.

Aunque la práctica artística del doctorando sea la que marque la pauta, creemos que es de suma importancia tomar como premisa fundacional de investigación no tratar de hacer una memoria lineal de una trayectoria de creación plástica a modo de rosario de obras presentadas correlativamente a través de un periodo concreto. Dicha óptica se nos antoja estéril y sin posibilidad alguna de añadir novedad al hecho investigador en el ámbito académico que nos acoge. De hecho, bastaría con haber revisado las publicaciones que ha generado la línea de investigación artística ya realizada y hacer un recuento o clasificación de obras, fechas, técnicas y visibilidad de las mismas. De este modo llegaríamos a realizar un "catalogo razonado", no una tesis de investigación sobre metodologías de investigación artísticas fundamentadas en el cruce de campos epistemológicos tradicionalmente estancos y distantes entre sí. Frente a esta concepción formal, clasificatoria, taxonómica y descriptiva —la cuantificación de los resultados de investigación— oponemos una óptica que profundiza más en los hechos, modos, contextos y pensamientos que han posibilitado un discurso artístico.

Así, el verdadero objeto de estudio de esta tesis, el que creemos que puede aportar conocimiento, novedad y posibilidad de aplicación para futuros investigadores (máxime ante una carrera docente en ciernes), es la metodología utilizada en nuestra práctica artística. Es decir, el objeto de estudio recae en el *cómo* se ha realizado dicha línea de trabajo, qué *modos de hacer* han permitido hilar una producción cuantificada y cualificada en el campo del arte contemporáneo. Entendemos por *modos de hacer* la formulación práctica y teórica enmarcada en un mundo artístico global, particularmente en aquellas prácticas concretas que vienen a contextualizar los métodos de investigación artística que aquí se proponen como marco de estudio.

Nuestra metodología de investigación académica debe estar circunscrita a los modos de hacer aplicados en el caso de estudio principal de esta tesis —el análisis comparado de la metodología artística del que esto escribe en el ámbito de aquellas prácticas que la contextualizan— y debe esclarecer un vector *causa-efecto*. Entendemos por *efecto* el *corpus* de obra resultante y por *causa* los fenómenos artísticos que la enmarcan epistemológicamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para esclarecer este vector *causa-efecto* y siendo conocedores de la implicación/participación en la práctica artística que estudiamos, necesitamos escoger un sistema de herramientas dotado de un alto grado de objetividad y un distanciamiento intencionado, como si en una *autoscopia académica* nos encontrásemos.

Ahora bien, creemos importante resaltar, tal y como apunta el profesor Miranda, la naturaleza específica de la disciplina donde hemos insertado nuestra investigación artística a lo largo de estos años: las bellas artes como campo abierto interdisciplinar donde se funden otros ámbitos epistemológicos. "No somos, específicamente, historiadores, ni sociólogos, ni antropólogos, ni filósofos… sino todos y ninguno de ellos a un tiempo", apunta Miranda para abrir el abanico de fuentes de metodologías de investigación a partir de la producción en el ámbito universitario de las bellas artes. Este "punto distinto" se deslizará de una a otra disciplina —según convenga en cada momento— para poder focalizar el hecho investigador en los motivos y las causas que permitieron la producción del *corpus* de trabajo[48].

A este caso concreto debemos añadir un factor más. La metodología de la práctica artística que hace de objeto de estudio en esta tesis se ha articulado en torno a un cruce de disciplinas *en diagonal*. Es decir, si bien los desplazamientos de las metodologías en humanidades suelen realizarse a lo largo de un eje *horizontal* —hacia disciplinas *hermanas* recurrentes: la literatura, la música, la historia, las ciencias sociales, los estudios de género, de raza, la estética, etcétera— en nuestro caso el cruce se produce hacia una disciplina perteneciente al ámbito de las ciencias naturales: la ornitología. Dicha disciplina, aunque históricamente ha necesitado del arte para difundir los resultados de su investigación —de ahí el término "diagonal" en lugar de "vertical"—, conlleva unos métodos exógenos a nuestra disciplina de origen. Por lo tanto, debemos aclarar que algunas de las fuentes metodológicas provienen de dicho ámbito científico, a fin de encontrar y acoplar los conceptos importados y transferidos de aquella disciplina.

Estos conceptos importados o transferidos se entenderán a la manera que los interpreta Mieke Bal, como "términos dinámicos en sí mismos", en contra a la posición de conceptos "univocales y firmemente establecidos"[49]. Nos interesa la utilidad que da Bal al término "concepto", en cuanto a "qué podría *hacer*", en lugar de lo que "podría *significar*" [las cursivas

[48] MIRANDA, C. (2005). *Fundamentos para un arte invisible. El caso de* WORD$WORD$WORD$ *de Rogelio López Cuenca*. Tesis doctoral. Universidad de Granada., p.119. Disponible en http://hdl.handle.net/10481/708.

[49] BAL, M., op. cit., p. 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son de la autora] ya que estos "constituyen la piedra angular del estudio interdisciplinar de la cultura"[50]. En una metodología como la nuestra, cuyo caso de estudio parte de un cruce entre disciplinas, su método nos parece más que pertinente: "un análisis detallado, informado por la teoría, pero no sobredeterminado por ésta, en el que los conceptos constituyen el principal campo de pruebas"[51].

Ahora bien, no debemos pensar que estos conceptos importados o transferidos de/desde la disciplina de adopción vienen con la etiqueta del rigor y la austeridad en sus planteamientos para la retroalimentación de estas investigaciones —la artística y la académica; se trata más bien de abrir una *posibilidad de* jugar con ellos dotándoles de un punto de plasticidad. Siguiendo con Bal:

> Si existe una metáfora que nos pueda servir para valorar el particular uso que se le da a un concepto, puede que se trate de la "elasticidad", ya que esta sugiere tanto una estabilidad inquebrantable como una extensibilidad casi ilimitada […] Es este estatus paradójico de los conceptos el que nos ayuda a vivir con (y a través de) el siguiente dilema: *sólo la práctica se puede pronunciar sobre la validez teórica; sin embargo, sin una validez teórica ninguna práctica puede ser evaluada*[52].

Vista esta aclaración sobre el modo en que se ha estipulado la metodología interdisciplinaria, apuntamos que el aparato metodológico elegido no sólo debe ser competente y coherente a la hora de analizar y delimitar los distintos fundamentos, procesos, conceptos y formalizaciones que están presentes en la metodología de producción artística que estudiamos, sino que para conseguir su máxima utilidad es necesario también el desarrollo de un plan de trabajo a través de varias fases[53], las cuales hemos denominado *De delimitación*, *De viabilidad y necesidad de investigación*, *De revisión contextual*, *De acotación*, *De desarrollo* y *De conclusiones*. Pasemos a describirlas.

---

[50] Ibídem.

[51] Ibídem, p. 64.

[52] Ibídem, p. 25.

[53] Como punto de partida, tomamos como posible división en fases de investigación —con algunos cambios debido a la particularidad de la propuesta—algunas de las distintas fases de investigación en arte y diseño aportadas por Carole Gray y Julian Malins. Véase GRAY, C. y MALINS, J., op. cit., pp. 12-16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I. Fase de delimitación del objeto de investigación:

Esta primera fase fue fundamental en cuanto que en ella establecimos el objeto preciso por el cual se genera el proceso investigador. En este punto era imprescindible ser claros y concisos en la elección del tema, evitando generalidades imposibles de abarcar en un estudio de esta índole. Tanto es así que, en su momento, fuimos conscientes de cuan móviles son las líneas que delimitan el objeto de estudio en los primeros estadios de esta fase inicial: el propio desarrollo de las primeras tentativas de estudio nos hizo cerrar el foco de atención hacia un punto específico capaz de aportar detalle y concentración hacia un objeto principal y unívoco. Esta delimitación del objeto de estudio generó una batería de cuestiones a indagar, así como las hipótesis de esta investigación, cuya resolución es la función principal de este trabajo.

II. Fase de viabilidad y necesidad de esta investigación:

En una segunda etapa metodológica nos cuestionamos sobre si el tema de esta investigación era viable y si su estudio y análisis era realmente necesario. La viabilidad es más que manifiesta ya que nos basamos en un material cierto: una práctica artística desplegada en el tiempo que se ha realizado mediante una metodología expresa. Dilucidar cuál ha sido dicha metodología de producción en función de un contexto es el principal propósito de esta investigación.

Pero más allá de ello, también nos preguntamos por la necesidad de llevarla a cabo. La respuesta pasó por comprender que los procesos artísticos desplegados en el tiempo son el reflejo del contexto y de la formulación de unas estrategias globales desde lo que podemos denominar estudios visuales. Es decir, los estudios y análisis de objetos culturales aportan una nueva óptica en torno a la realidad que nos rodea, por lo que cualquier aportación que dote de contenido al ámbito de las humanidades es bienvenida, máxime en un mundo definido y dominado por las tecnologías y las materias científicas declaradas *productivas*. Tal y como apuntamos en nuestra hipótesis, las prácticas artísticas inter y transdisciplinarias que analizamos en esta investigación cuestionan la especialización del conocimiento en segmentos, creando discursos más acordes con la complejidad social de nuestro mundo actual. Es más, desde nuestro ámbito, nuestra investigación también cuestiona el predominio de las denominadas *STEM* —siglas en inglés de las materias *Science, Technology, Engineering and Mathematics*—, la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

única investigación plausible desde la óptica de la producción y el neocapitalismo en el ámbito académico. En ese sentido, nos aclara Luis Camnitzer:

> […] la misión urgente es la de sacar las artes de la periferia, una que es crecientemente delimitada por el ataque de STEM (la sigla inglesa para ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas). El peligro de STEM va mucho más allá de una parcialización educativa que está explícitamente al servicio de los nacionalismos competitivos. El peligro real es que STEM trata de normalizar la creación y la transdisciplinariedad dentro de los límites de la tecnología. Nos da la libertad de correr de acuerdo a nuestro antojo, en cualquier dirección y con total libertad, siempre que no tratemos de salir de la celda. El absurdo y lo excéntrico, la imaginación ilimitada, todos quedan excluidos de la celda. [54].

Por apuntar un nuevo argumento en pos de la necesidad de esta investigación y salvando las distancias —no queremos dar la sensación de sobrevalorar nuestra práctica— creímos también necesario dejar por escrito aquellos conceptos, hechos, prácticas, contextos y métodos que vienen haciendo posible nuestra praxis artística en concreto, ya que así podrían servir como fuente de primera mano a estudiantes e investigadores en general. Efectivamente, nuestra investigación se suma a aquellas ya realizadas por un gran número de artistas interesados en el cruce con las ciencias biológicas —el "paradigma extraartístico del naturalista" según Alberto Martín[55]—, así como a las que han centrado su interés de cruzamiento con la ornitología en particular. Por lo tanto, entendemos que la realización de esta investigación es pertinente y proporciona aperturas a posibles desarrollos ulteriores por parte de la comunidad investigadora.

III. Fase de "revisión contextual" [56] o estado de la cuestión:

Esta tercera fase la dividimos en dos partes: la primera pasó por determinar si la investigación que estamos desarrollando no había sido abordada por otros investigadores

---

[54] CAMNITZER, L. (2017). "Prólogo" en Acaso, M. y Megías, C. *Art Thinking*. Barcelona: Espasa Libros. pp. 11-18., p.18.

[55] MARTÍN, A. "Las alegorías…"., op. cit., p.8.

[56] Gray y Malins justifican el cambio de nombre de esta fase o etapa de investigación debido al cambio de paradigma en la búsqueda de fuentes "En términos tradicionales, este tipo de estudio y evaluación que se denomina «revisión bibliográfica». Cada vez más, la información existe en una amplia gama de medios, por ejemplo, en formato digital en la web, como los eventos documentados y exposiciones, y no simplemente la «bibliografía» con soporte-papel. Por lo tanto, el término «revisión contextual» se utiliza para englobar todo tipo de información en diferentes medios en el dominio público". Véase GRAY, C. y MALINS, J., op. cit., p.14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anteriormente. En la revisión del estado de la cuestión hemos analizado la existencia de tesis doctorales, monografías, ensayos, etcétera, sobre el cruce disciplinar que compete a esta investigación —el de la fotografía contemporánea y la ornitología— y así lo hemos apuntado en el epígrafe correspondiente. Este hecho garantiza, en cierto sentido, la originalidad de la propuesta.

La segunda parte era primordial, conllevaba la búsqueda de aquella información que nos ayudase a contextualizar las prácticas de cruce disciplinar que se han instalado en el ámbito de la producción artística contemporánea en los últimos años. Al revisar el contexto, la búsqueda tuvo como recompensa el fomento de la comprensión de nuestra investigación artística en un sentido general, así como dotarnos de la capacidad de elección de los referentes concretos relacionados con nuestro ámbito de investigación. Estos referentes debían de ser capaces de "evaluar de manera crítica la relevancia y significado"[57] de nuestras indagaciones: es decir, poner en valor nuestra labor investigadora.

Dado el carácter teórico-práctico de nuestra investigación, el contexto a revisar que ha posibilitado la práctica artística cuyos modos de hacer estudiamos en esta tesis no debía estar únicamente adscrito al campo teórico —procedente de la historia del arte, los estudios culturales, los estudios visuales o la estética, y en este caso en particular, la ornitología; sino que también admitimos como fuentes relevantes la producción de otros artistas cuyas prácticas corroborasen las teorías que nos incumben o cuyas metodologías se aproximen a la nuestra. Este ejercicio de comparación nos dio la pauta para situarnos en la investigación y así acomodar nuestra práctica en el marco de referencia adecuado a su posición.

Un apartado concreto a realizar fue la contextualización de la fotografía cercana a nuestro ámbito de producción. En ese sentido creímos necesaria la revisión de los artistas y fotógrafos que, desde el arte contemporáneo, se interesan por el mundo de la ornitología a fin de construir una selección de marcos metodológicos a comparar con nuestra práctica. Teniendo en cuenta además que dicha practica artística se interesa, desde la cita, a una tipología de fotografía de aves en particular —la de los años sesenta y setenta del siglo XX— debimos instaurar unos parámetros precisos sobre cuál era el régimen escópico que ordenaba dicha praxis fotográfica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[57] Ibídem.

Por otro lado, hemos creído necesario realizar una selección del aparato crítico generado por la propia práctica a fin de realizar un análisis pormenorizado de la literatura derivada de dicha investigación. Para ello examinamos los textos aparecidos en los últimos años en diferentes monografías, catálogos, libros, así como tesis doctorales y crítica especializada referentes a la investigación artística que nos compete. Esta revisión nos ayudó, como apuntamos antes, a adoptar una visión externa del trabajo realizado. Dicha externalización no es del todo taxativa: no debemos olvidar que, en la mayoría de las ocasiones, los textos que aparecen en muchas de las publicaciones son realizados por autores que conocen bien los parámetros de trabajo por los que se ha trazado la práctica, por lo que suponemos un alto grado de fiabilidad en cuanto a las opiniones vertidas en dichos textos y ensayos. Pero, de un modo absolutamente diferente, analizamos las críticas aparecidas en las distintas secciones de cultura de varios medios de comunicación. Si bien los textos de catálogos son normalmente encargados por los artistas a un profesional cercano a sus espacios de trabajo, las críticas aparecen sin el concurso del artista: son fruto de una lectura personal desde la opinión subjetiva de un espectador cultivado. Aunque nos permitamos una primera actitud de sospecha ante dichas opiniones, creemos en su relevancia como parte del contexto ya que tal vez sea el terreno donde hallemos la interpersonalidad y la posibilidad de una visión capacitada totalmente ajena y externa.

IV. Fase de acotación:

La cuarta etapa consistió en cribar y acotar, en delimitar aún más el objeto de estudio para, así, poder elegir con mayor precisión las fuentes con las cuales trabajar. Con respecto a las fuentes teóricas y los referentes artísticos y *extraartísticos*, el propio juego de conexión entre datos y conceptos —el *dejar hacer* a los mismos— nos sirvió de cedazo para filtrar en cada momento lo realmente necesario para nuestra interpretación; pero, en el caso de la investigación práctica realizada se hizo necesaria una delimitación a priori. En este sentido, nos permitirán extendernos sobre la acotación acometida en la producción propia, la cual es clave para distinguir con exactitud la metodología de investigación artística que hace de objeto de estudio.

No toda la producción de un artista tiene el *contínuum* necesario para formar un bloque de obras consolidadas como verdadera línea de investigación. Máxime si tenemos en cuenta que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estamos ante una trayectoria de aproximadamente veinte años. Aunque muchas de las primeras obras apuntan a ciertos *modos* posteriores, no poseen ni la estructura teórica, ni la concreción formal, ni el contexto de investigación de las últimas indagaciones. Aún así, no deseamos obviar algunas de las obras anteriores que remitan a una posible génesis o anunciación de los modos de hacer que estudiamos. Para ello, puntualmente nos apoyaremos en ellas de modo indicial, a modo de horizonte de futuro, o en su caso, de gestación. A dichas obras las denominaremos *obras y proyectos indiciales*.

Así, el grueso de la producción a la cual atenderemos está comprendido en una serie de proyectos y obras aisladas bajo el prisma que formula nuestra hipótesis. La metodología de investigación artística que se aplica en dichos proyectos —el método de trabajo— se ha venido realizando en los últimos doce años. Estos bloques de obra son los determinados por una metodología asentada en un cruce de disciplinas —inter, trans o *indisciplinaria*— entre el arte contemporáneo y la ornitología. Con el fin de englobar estos proyectos y obras cuyas metodologías están fundamentadas en dicho cruzamiento hemos decidido crear un nuevo título: los *Trabajos ornitológicos*. Si bien a lo largo de la tesis aparecerán referenciadas otras obras anteriores, será, como aclaramos anteriormente, de modo indicial. Los trabajos seleccionados para esta línea de investigación son los siguientes:

El sueño del ornitólogo I, 2007.
El sueño del ornitólogo II: del Phillocospus sibilatrix *a la* Oxyura jamaicensis*,* 2008.
El sueño del ornitólogo III: Cuaderno de campo, 2009.
44 Falco peregrinus *ordenados según su belleza,* 2009.
44 Buteo buteo *ordenados según su belleza,* 2009.
Las Herrerías, 2009.
Los sí-Lugares, 2010.
Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo, 2010.
Hombre rico-hombre pobre, 2010.
Conceptual Andalusia: Européens en Vol, 2016.
Conceptual Andalusia: Européen en Vol: Les archives, 2016.
Conceptual Andalusia: Buscando oropéndolas obsesivamente, 2016.
Conceptual Andalusia: Tríptico para una arqueología propia, 2016.
How to mix an emotional ornithology with visual art, 2017.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

15 Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda*, 2017.

Expolio, 2017.

23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017.

Conceptual Andalusia: Invierno, mar y fango, 2017.

Conceptual Andalusia: Never-Ending Handbook, guía de las aves de mi mundo, 2018.

A veces quiero ir a un lugar, 2018

Conceptual Andalusia: Dier Vögel der Meere, 2019.

Conceptual Andalusia: Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví, 2020.

Conceptual Andalusia: Liturgia del río y del pájaro, 2020.

Conceptual Andalusia: Triángulo tesis [en preparación], 2021.

Y los proyectos *indiciale*s:

El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista, 2008.

Alcaparaín, 2012.

El lenguaje, 2013.

Aún así, en esta acotación de la producción artística que nos compete, no podemos dejar pasar la oportunidad de formar un *corpus* razonado de la obra derivada de dicha metodología de investigación en la tercera parte de esta tesis. Creemos que también es necesario poner en negro sobre blanco dichos datos para hacer un acopio formal, un archivo objetivo que haga de recapitulación y de inventario. Hemos de advertir que dicho repertorio siempre se presentará desde la premisa del dato adjunto, de resultado de investigación o de corroboración de las hipótesis.

V. Fase de desarrollo:

La quinta fase consistió en el desarrollo de un análisis razonado y comparado de las metodologías de investigación de esta tesis —ajenas y propias, teóricas y prácticas— en pos de demostrar nuestra hipótesis. Así, hemos realizado un paralelismo con todo el material que hemos investigado sobre los *conceptos procedimentales* que han hecho posible la metodología inter y transdisciplinaria que sustenta nuestra práctica —en un contexto particular— con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquellos encontrados en las prácticas y teorías ajenas —en un contexto general; poniendo ambos en combinación para generar respuestas a las preguntas suscitadas en nuestra investigación. Es decir, este desarrollo se ha realizado trenzando una malla entre el marco teórico, las obras de otros artistas y las distintas experimentaciones que el doctorando ha realizado a lo largo de los años en su línea de investigación artística.

Para ello, de una forma analítica, abierta y flexible pero rigurosa, jugaremos con los datos filtrados para, una vez interpretados, crear un contexto que corrobore la idea inicial desde donde partimos. Dicha idea apunta a que mediante una metodología de investigación artística se realizó y se realiza una praxis que pone en juego un cruce de disciplinas —del mismo modo que lo realizan otros artistas y han puesto de manifiesto múltiples teorías— fundamentada en un viaje a la ornitología desde la posición del que se fascina en pos de saltar fronteras y especializaciones.

VI. Fase de conclusiones:

Por último, el recorrido investigador desarrollado nos ha permitido extraer toda una serie de conclusiones tanto generales —en torno a las metodologías de cruces disciplinares en el ámbito del arte contemporáneo—, como particulares —a través de nuestra línea de trabajo realizada en los últimos 15 años—, las cuales, una vez planteadas de manera abierta, han de servir de punto de partida para posibles líneas de investigación a desarrollar tanto por la comunidad académica como para el propio doctorando en el futuro.

Además de estas fases metodológicas que han guiado nuestra investigación académica, y teniendo en cuenta que este estudio se apareja y fusiona con nuestra investigación artística particular, queremos dejar constancia de que durante la consecución de dichas fases se han realizado una serie de actividades relacionadas con nuestra línea de trabajo. Así, en paralelo, hemos desarrollado nuestro quehacer artístico habitual, el cual ha supuesto un plus para este estudio al aportar nuevas propuestas a analizar. De igual modo, hemos de resaltar que, como comentamos anteriormente, el ingreso en esta labor de estudio académico ha resultado ser un proceso de enriquecimiento para nuestra producción, lo que demuestra la necesidad y beneficio

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de este modelo de *fusión* investigadora. De entre las actividades realizadas destacamos las siguientes:

Exposición *The Richard Channin Foundation*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (centro de arte de reconocido prestigio), Sevilla. Con comisariado de Sema d'Acosta (comisario de reconocido prestigio). Exposición con edición de catálogo e índice de impacto con la presencia en diferentes medios. Fechas: del 28/06/19 al 20/10/2019. De la misma se ha derivado la publicación: D'ACOSTA, S. *et al*. (2019). *The Richard Channin Foundation*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. 128 págs. ISBN: 978-84-09-12734-4. En dicho volumen hemos publicado un capítulo de libro: DEL JUNCO, J. (2019). "Hacia una teoría sobre la disipación beneficiosa en D'ACOSTA, S. *et al*, *supra*., pp. 45-58.

Exposición *Turdus Merula o un recorrido por la primera casa donde viví*. Galeria Isabel Hurley (galería de arte de reconocido prestigio), Málaga. Del 24/01/20 al 28/03/2020. Exposición índice de impacto con la presencia de crítica especializada en medio local.

Exposición *Liturgia del río y del pájaro*. Centro de Creación Contemporánea de Andalucía C3A (centro de arte de reconocido prestigio), Córdoba. Con comisariado de Álvaro Rodríguez Fominaya (comisario de reconocido prestigio). Exposición con edición de monografía e índice de impacto con la presencia en diferentes medios. Fechas: del 01/10/20 al 17/01/2021. De la misma se ha derivado la monografía: DEL JUNCO, J. (2020). *Liturgía del río y del pájaro*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. 224 págs. ISBN: 978-84-09-264448-3. En dicha monografía contamos con capítulo de libro elaborado por Alberto Martín (comisario de reconocido prestigio): MARTÍN, A. (2020), "El rastro del ornitólogo. Prácticas de desterritorialización en la obra de Juan del Junco" en DEL JUNCO, J. *supra*. La realización del proyecto contó con una estancia de investigación nacional desde el 10/09/19 al 30/10/19 en el mismo centro donde se expuso.

Exposición individual en línea *Los descartes*. Festival *OFF* de PHotoEspaña 2020 (festival de reconocido prestigio, ese año online debido a las restricciones derivadas de las COVID 19). Galería F2 (Galería de reconocido prestigio) del 20/07/20 al 31/10/20.

Exposición colectiva *Botánicas. Botanicals*. Bombas Gens (centro de arte de reconocido prestigio), Valencia. Con comisariado de Nuria Enguita, Vicente Todolí y Carles Ángel Saurí (comisarios de reconocido prestigio). Del 13/02/20 al 01/10/21. De dicha exposición ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

derivado la publicación ENGUITA, NURIA y SAURÍ, CARLES A. (2020). *Botánicas. Botanicals*. Madrid: La Fábrica y Valencia: Fundació Per Amor l'Art. 148 págs.

Exposición colectiva *A la manera de*. Galería Rafael Ortiz (galería de arte de reconocido prestigio), Sevilla. Del 19/06/19/ al 25/07/2019.

Exposición colectiva *Premio Internacional de Artes Visuales Obra Abierta*. Fundación Caja de Extremadura. Exposición resultante de concurrencia competitiva. Plasencia, Cáceres, itinerante por varias ciudades. Desde el 04/10/19.

Exposición colectiva *XIII Certamen Fundación Unicaja de Artes Plásticas*. Centro cultural Unicaja, Málaga. Exposición resultante de concurrencia competitiva. Del 14/11/19 al 16/02/20. De esta exposición se deriva la publicación VV. AA. (2017). *XIII Certamen Fundación Unicaja de Artes Plásticas.* Málaga: Fundación Unicaja. 184 págs. ISBN: 978-84-95979-72-8.

Exposición colectiva *Queridos. Colección Jesús Reina*. CICUS-Universidad de Sevilla, Sevilla. Comisariado de Luis F. Martínez-Montiel. Del 26/11/20 al 21/03/21. Dicha exposición ha derivado en la siguiente publicación: MARTÍNEZ-MONTIEL, L. y MIRANDA, C. (2020). *Queridos. Colección Jesús Reina.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Exposición colectiva *Galería de Espejos. 21 Miradas andaluzas*. Centro Andaluz de la Fotografía (centro de arte de reconocido prestigio), Almería. Comisariada por Juan Manuel Bonet (comisario de reconocido prestigio). Del 08/03/21 al 06/06/21.

Por otro lado, la labor investigadora del doctorando ha sido requerida en varias actividades. Una de las que destacamos es el comisariado para la exposición individual *Viaje, código y permuta* del artista Javier Valverde dentro del *Programa Iniciarte* de la Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. Para el catálogo de dicha exposición hemos elaborado el capítulo de libro; DEL JUNCO, J (2020). "Javier Valverde: Dianas, paradojas y bordes" en VALVERDE, J. *Viaje, código y permuta*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo., pp. 7-15.

No debemos olvidar nuestra asistencia de manera sistemática a exposiciones, ferias de arte, conferencias, seminarios y actividades de formación relativas a nuestro ámbito de investigación. Labor que ayuda de manera imprescindible en nuestro proceso de elaboración de esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por último, dejar constancia de que, gracias al contrato del doctorando como profesor sustituto interino en el área de conocimiento "Dibujo" del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga, se ha realizado una labor docente en los dos últimos años, por la cual se está en formación permanente para así afrontar tanto la docencia reglada como nuestra actividad investigadora. La posibilidad de trabajar en la Facultad de Bellas Artes ha permitido contar con la valiosa opinión de muchos compañeros y compañeras para la realización de esta tesis. Es en ese lugar donde queremos finalmente alcanzar la fusión entre las dos líneas de investigación que se hayan en nuestro quehacer: la artística y la académica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

III
DISCUSIÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



PARTE PRIMERA

CRUCES DISCIPLINARES: UN INTENTO DE DELIMITAR NOMENCLATURAS. UNIDISCIPLINARIEDAD, MULTIDISCIPLINARIEDAD, INTERDISCIPLINARIEDAD Y TRANSDISCIPLINARIEDAD

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Antes de entrar a sopesar cuál es el grado de relaciones disciplinarias en la metodología del caso de estudio que nos ocupa, y a modo de resolver uno de los objetivos de esta investigación, creemos necesaria una tentativa de aproximación a fin de poder acotar las diferentes nomenclaturas y definiciones de los términos relativos al encuentro entre disciplinas que tratamos de acomodar, acoplar, superponer o conciliar —esta variedad de formas verbales se nos antoja pertinentes en un acto creativo donde entran en liza dos o más disciplinas— a esta práctica artística que, en un principio, consideramos viajera[58].

Y hemos dicho "en un principio" pues, como veremos a lo largo de este capítulo, la permeabilidad entre las disciplinas es cambiante, nunca es fija. La flexibilidad del viaje, sus constantes idas y venidas, no hacen sino difuminar las fronteras entre los territorios disciplinares. Por lo tanto, creemos oportuno entrar en un estado de alerta sobre qué grado de cruces se hace patente en esta propuesta.

Creemos importante recalcar que los bordes entre ambas disciplinas —la ornitología y la fotografía artística contemporánea—, sus fronteras, no están claramente delimitados con total exactitud en nuestra práctica artística, principalmente debido a la aparición de un concepto o estado inicial que influye sobremanera en la articulación de la propuesta: nuestro acercamiento

[58] Utilizamos el término "viajero" en deuda con las investigaciones de la analista cultural Mieke Bal desarrollado en *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Véase BAL, M., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a la disciplina de la ornitología —la disciplina *de adopción*— se realiza desde el estatus del *amateur*, del aficionado.

Por lo tanto, antes de atender a la aplicación de diferentes cruces en nuestro campo de estudio —el ámbito del arte contemporáneo— indagaremos cómo la palabra disciplina ha recibido, para su beneficio teórico y práctico, los efectos del acompañamiento de los prefijos, *inter*, *multi* y *trans*.

Por último, queremos dejar constancia que, si bien gran parte de las referencias que tomaremos en este acercamiento a las palabras y términos *disciplinarios* están contextualizadas en el ámbito de conocimiento de las ciencias, hemos de decir que nos sumamos aquí a la idea de Juan Luis Moraza sobre las aproximaciones epistemológicas compartidas por artistas y científicos. En una conferencia titulada "*Sobre la dimensión cognitiva del arte en relación a la ciencia"*, el artista comenta:

> […] Si uno recorre la historia de la humanidad y la historia del arte, realmente se da cuenta de que las preocupaciones que tiene un artista como artista y las que tiene un científico como científico, y las que tienen los dos como sujetos son compartidas, aunque sus modos de aproximación sean muy distintos entre sí. Ese doble deseo de saber y de transmisión me ha convocado a pensar hasta qué punto el arte tiene un valor cognitivo que solo pertenece al orden simbólico, bien sabido que la ciencia tiene un reconocido valor cognitivo por cuanto a ella se le concede la capacidad y la responsabilidad de definir los términos de la realidad, cómo funciona la realidad […][59] .

En las páginas siguientes utilizaremos y cruzaremos ambos modos de solventar estas preocupaciones para realizar una terminología acorde con las distintas formas en que se cruzan las disciplinas. Para ello, haremos una revisión de los términos unidisciplinariedad, multidisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad.

[59] *Sobre la dimensión cognitiva del arte en relación a la ciencia Charla ofrecida por Juan Luis Moraza, escultor y profesor titular de la Universidad de Vigo, dentro del programa TopArte* [en línea], EITB, [consulta: 22/03/2020]. Disponible en: https://www.eitb.eus/es/divulgacion/videos/detalle/4829594/video-arte-ciencia-toparte-intervencion-juan-luis-moraza/.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1. UNIDISCIPLINARIEDAD: LÍMITE Y NORMA.

En un primer nivel de concreción, según el *Diccionario de la Lengua española* de la Real Academia Española, la palabra disciplina es definida en su segunda acepción como "Arte, facultad o ciencia" [60]. Debemos decir que, como primer encuentro con el término, esta definición, aunque sucinta, nos es grata en cuanto que da pie a abordar la cuestión primera que sobrevuela este estudio, ya que incorpora en una única frase las palabras arte y ciencia, campos entre los cuales se produce nuestro cruce inter y transdisciplinario.

No obstante, hemos buscado en el mismo diccionario otras entradas que contengan la forma "disciplina". En primer lugar, la forma verbal "disciplinar", de cuya definición hemos de resaltar dos acepciones. La primera: "Instruir, enseñar a alguien su profesión, dándole lecciones" [61], toma como base la capacitación de un alumno por parte de una autoridad competente en la materia. Es decir, un agente primero que permite la entrada al neófito en la disciplina a través de un proceso vertical desde arriba hacia abajo. Al fin y al cabo, el acceso a la disciplina conlleva un periodo de entrenamiento, de asimilación de las dinámicas permitidas en la misma, así como de ser advertido sobre qué está vetado en el ejercicio de la disciplina. Así nos lo recuerda Carlos Ginzburg: "[…] ser entrenado en una disciplina dada significa, después de todo (si no es que sobre todo) aprender qué preguntas, qué métodos, qué respuestas deben ser

[60] *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Actualización 2020* [en línea] [en adelante: *Diccionario de la lengua española*], Real Academia Española, [consulta: 25/03/2020]. Disponible en https://dle.rae.es/disciplina.

[61] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consideradas inadmisibles por sus practicantes"[62]. La segunda acepción: "Imponer, hacer guardar la disciplina (observancia de leyes y ordenamientos)"[63], nos lleva al proceso de regulación de las normas que atañen a la disciplina ya que, como nos dice Foucault "la disciplina es un principio de control de la producción del discurso […] de imponer a los individuos que lo dicen cierto número de reglas y no permitir de esta forma el acceso a ello a todo el mundo"[64].

A través de ambas acepciones, de manera insoslayable, percibimos un primer concepto aparejado a la disciplina: la idea de que la misma está basada, regulada y vigilada según la imposición de unas reglas férreas. Esta noción también la advertimos al realizar la búsqueda del término en un diccionario etimológico. Corominas señala la palabra "Discípulo", y en su explicación anota la aparición del derivado "Condíscipulo, Disciplina, 2ª mitad S. XIII", así como una certera "sumisión a las reglas" [en el siglo XIV] o incluso un "someter a disciplina" [en 1490][65]. Como podemos apreciar, en cierto sentido, el concepto de *sometimiento* planea en torno al término.

En segundo lugar, como contrapunto y negación del término, hemos buscado las definiciones de dos palabras opuestas a la forma "disciplina": "indisciplina", la cual se define como "falta de disciplina"[66]; e "Indisciplinarse" definida como "quebrantar la disciplina"[67]. Ambas referencias saldrán a colación más adelante en torno al concepto de "indisciplina" desarrollado por W. J. T. Mitchell[68].

Como dato a agregar y no sin cierto nivel de perplejidad, en una prospección a la sección de "diccionarios" del tipo "de términos artísticos" y "estéticos" no hemos podido localizar entradas relativas al término "disciplina". Creemos que la razón de esta inexistencia recae en la normalización excesiva de las categorizaciones disciplinarias en el ámbito artístico. Es decir, en el uso continuado y común de la palabra disciplina para dividir el hecho artístico según medios y procedimientos. Entre otras, la manida división que compartimenta las disciplinas artísticas

---

62 GINZBURG, C. (1995). "Vetoes and Compabilities" en *Art Bulletin*, Vol. 77, nº 4, pp. 534-536., p.535. [La traducción es nuestra].

63 *Diccionario de la lengua española.,* op. cit.

64 FOUCAULT, M. (2005). *El orden del discurso.* Barcelona: Tusquets., p.38.

65 COROMINAS, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos., p.216.

66 *Diccionario de la lengua española*, op. cit.

67 Ibídem.

68 MITCHELL, W. J. T., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en Artes visuales o plásticas, Artes escénicas, Artes musicales y Artes literarias. Y estas, a su vez, en otra división disciplinar más que configuran nuevas disciplinas o *subdisciplinas*: la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía, etcétera. Aún así, preferimos pensar que la inexistencia del término en los diccionarios se deba a que —a estas alturas— haya una negativa a visualizar bordes nítidos entre las distintas disciplinas —al menos en las artes plásticas. Por lo tanto, la omisión puede que se deba a la dificultad para llegar a una delimitación de la disciplina, un término que a partir de la década de los sesenta acarrea un sinfín de rupturas, desplazamientos y transformaciones.

En el marco de los estudios interdisciplinares y transdisciplinares, la profesora Olga Pombo hace una propuesta de definición de disciplina que engloba tres significados diferentes: "*ramo del saber*", "*componente curricular*" y "*conjunto de normas*" [las cursivas son de la autora]. Nosotros nos vamos a referir a las primera y última de dichas acepciones. Con respecto a la primera de ellas, Pombo la ejemplifica con las grandes ramas del conocimiento: las Matemáticas, la Física, la Biología, La Sociología, a las cuales añade la existencia de subdisciciplinas. La última de las acepciones se refiere a "las leyes que regulan una determinada actividad o el comportamiento de un determinado grupo: la disciplina militar, la disciplina automovilística o la disciplina escolar, etc." [69]. Nos interesa esta última acepción tanto como la primera ya que en torno al deseo de cambio de un conjunto de normas —lo que es posible y lo que no lo es— se han articulado gran parte de los movimientos artísticos de ruptura; movimientos que han desbordado y desdibujado las fronteras entre disciplinas.

Entre tales movimientos nos va a interesar especialmente el arte conceptual, originado a finales de la década de los sesenta y a principio de la década de los setenta —principalmente en Estados Unidos, pero que tuvo una enorme expansión en Europa y América del Sur— y el arte contemporáneo realizado posteriormente —que podríamos denominar *arte posmoderno*. Ambos focalizan sus miradas hacia otros ámbitos epistemológicos —la sociología, los estudios de género, étnicos, identitarios, etcétera. Sendos movimientos son en sí mismos interdisciplinares, indisciplinares y transdisiciplinares.

Por lo tanto, la acepción del término "Disciplina" que nos interesa en este estudio se refiere a la disciplina como unidad determinada y concreta de tradición epistemológica. Una unidad

[69] POMBO, O., op. cit., pp. 24-25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que autorregula el hecho del conocimiento, que articula las fronteras de los discursos, establece sus reglas y legitima sus metodologías.

Por añadir otra definición, citaremos la de Edgar Morin, que desde su concepto de *pensamiento complejo* se convierte en uno de los autores más comprometidos con el hecho inter y transdisciplinario, y que define la disciplina como:

> […] una categoría organizacional en el seno del conocimiento científico; ella instituye allí la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias. Si bien está englobada a través de un conjunto científico más vasto, una disciplina tiende naturalmente a la autonomía, por la delimitación de sus fronteras, la lengua que ella constituye, las técnicas que ella está conducida a elaborar o a utilizar, y eventualmente por las teorías que le son propias[70].

Como podemos apreciar, Morin introduce en su definición de disciplina los bordes fronterizos, la especialización —sin apertura—, el compartimento, el código propio, así como el aparato teórico y metodológico normativo. Dentro de dicho compartimento estarían los individuos que producen los discursos propios de la disciplina, los cuales han sido legitimados y regulados según las normas establecidas para formar parte de la misma. Dichos individuos realizan, naturalmente, metodologías unidisciplinarias.

Estos bordes, las fronteras —que como apunta Stanley Fish, son *antinatura*— se instauran férreamente por todos los agentes que legitiman la disciplina, a fin de no perder el poder constituido en torno a su *sancta santorum* disciplinar. De este modo, con estas fronteras se conforman "*ghettos* disciplinarios" que, como veremos, resultan "ineficaces en el escenario más grande del mundo"[71].

Dicha comunidad —el *ghetto* disciplinario— está fundamentada en aquellos procesos que otorguen una capacitación: Thomas Reese la define como "una clase particular de institución legitimadora que produce una «comunidad de competencia»"[72]. Es decir, la disciplina, con sus reguladores internos, decide qué es competente en el seno de la propia institución disciplinaria,

---

70 MORIN, E. (1997). "Sobre la interdisciplariedad" en *Publicaciones Icesi*, 62, pp. 9-14., p.9.

71 FISH, S. (1991). "Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do" en *Issues in Integrative Studies* Nº. 9, pp. 99-112., p. 100. [La traducción es nuestra].

72 REESE, T.F. (1995). "Mapping Interdisciplinarity" en *Art Bulletin*, Vol. 77, nº 4, pp. 544-549., p.544 [la traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y lo hace sin el suficiente nivel de permeabilidad ya que dicha regulación se ejerce desde un acto de autoridad, definiendo así sus límites o fronteras particulares.

La comunidad disciplinaria no sólo regula las fronteras de la propia disciplina sino que se establece como un proceso de reglamentación de lo que podríamos denominar *identidad científica nacional* del país que genera el conocimiento adscrito a dicha disciplina. Efectivamente, como nos explica Griselda Pollock la génesis de las disciplinas se reguló principalmente en las universidades alemanas en el siglo XIX[73] y, más allá del propio interés epistemológico, conllevaba además un trasfondo *nacional-capitalista*:

> En el siglo XIX, las universidades de Alemania, y de Europa, delimitaron los campos del conocimiento como territorios académicos diferenciados en disciplinas: cada una con sus propios métodos, tradiciones y *ethos*, cada una con su propio método de estudio. Esta cartografía específicamente moderna del conocimiento disciplinar —o este *disciplinar del conocimiento*— era un reflejo, como señala Bill Readings (1996) [74], de la formación de los Estados nacionales, con sus promesas de identidades firmes, de pertenencia, de comunidad, de entidades política y económicamente definidas. El estudio de las culturas y las sociedades, de los idiomas y la historia estaban al servicio de las identidades y de la creación de naciones y pueblos bien delimitados: estas disciplinas teorizaron las estrechas relaciones entre naciones, lugares y culturas, y acompañaron la configuración de las emergentes economías capitalistas[75].

Resaltamos esta condición política de presión ejercida verticalmente bajo un proceso de autoridad y poder en las disciplinas ya que, como veremos reiteradamente, uno de los motores de cambio en la practica artística cuya metodología estamos analizando proviene de un deseo inherente de borrado y traspaso de fronteras, de saltar los límites impuestos.

---

[73] Podemos hacernos una idea de la importancia de la jerarquía y del carácter de clan existentes en el mundo académico alemán en el siglo XIX en un pasaje del artículo de Thomas Reese citado anteriormente: "La principal unidad social en la universidad alemana era la cátedra individual y sus estructuras asociadas: el seminario y el instituto de investigación o laboratorio. Cada unidad apoyaba una agrupación de aprendizaje, que estaba compuesta por estudiantes avanzados y asistentes, pero no por otros titulares. El director a menudo instauraba paradigmas de investigación a través de la creación de institutos junto a profesores y estudiantes que apoyaban su trabajo, pero tradicionalmente era el único representante de su disciplina en la universidad, de modo que su autoridad, como la de un príncipe feudal alemán, se limitaba a su reino y rara vez iba más allá de la universidad. Las universidades eran colecciones de individuos unidos por una perspectiva intelectual más que por las necesidades de la política académica". Véase REESE, T.F., op. cit., p.545.

[74] Se refiere a READINGS, B. (1996). *The university in ruins*. Cambridge: Harvard University Press.

[75] POLLOCK, G. (2007). "El análisis transdisciplinar de la cultura" en Zygmunt, B. *et al. Arte, ¿Líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur. pp. 27-35., p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este deseo de desdibujar las fronteras, que se produce desde los primeros años de articulación de nuestra práctica artística, lo percibimos a modo de rechazo a una educación artística recibida en una Facultad de Bellas Artes —la de la Universidad de Sevilla— que aún en los últimos años de la década de los noventa[76], casi en el gozne con el siglo XXI, desarrollaba un currículo docente muy cercano al paradigma de academia artística del siglo XIX. Por aquellos años la Facultad aún no se había desentendido de la compartimentación de las diferentes disciplinas artísticas en los procesos de enseñanza y aprendizaje. No nos referimos únicamente a los primeros años de carrera, donde se hace necesario dominar los fundamentos y los procedimientos de cada materia —el dibujo, la pintura y la escultura— sino mucho más allá, también en los últimos cursos de la carrera, donde el alumnado optaba por una especialización. Por poner un ejemplo, la fotografía se impartía en sendas asignaturas optativas [una de ellas obligatoria en la especialización de Grabado y Diseño y con un claro desarrollo modernista]; pero en ningún caso se impartían asignaturas como videoarte, performance o artes instalativas, ni siquiera una materia crucial en los estudios artísticos: la asignatura de "Proyecto".

El profesorado —con muy pocas excepciones— no se preocupaba por interpelar al alumnado hacia la búsqueda de un arte que desdibujara las fronteras de cada materia o de cada disciplina. Ni aún siquiera —absolutamente incomprensible en la era en que vivíamos— en alentar a los mismos para realizar un arte basado en ideas[77].

Este *hecho disciplinario por excelencia* habitaba en los genes de los Departamentos, estructurados de por vida en un régimen de *maestro-aprendiz*, donde la hegemonía meritoria se fundaba en las habilidades técnicas inherentes a cada disciplina, en pos de continuar no solo con el poder heredado sino además con la elección de un discípulo que perpetuase dicha estructura de poder, un individuo que garantizase la continuidad canónica de la misma. Tal y como apunta Thomas Reese:

> Para garantizar el respeto y la seguridad en el trabajo, hay iniciaciones metodológicas rigurosas en la capacitación de graduados, seguidas de la admisión a estructuras disciplinarias y departamentales similares a gremios, donde los ancianos exigen lealtad a los estándares por los cuales fueron entrenados y criterios inequívocos para el juicio. La interdisciplinariedad es anatema en tales

[76] La educación artística superior a la que nos referimos se desarrolló desde el año 1994 a 1999, obteniendo la licenciatura en Bellas Artes especialidad Grabado y Diseño por la Universidad de Sevilla.

[77] Hemos de aclarar que esta situación cambió en gran medida unos años después con el ingreso de una nueva generación de docentes provenientes de la praxis artística.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> regímenes de poder segmentados, porque los profesionales no pueden ser fácilmente certificados por los criterios probados y verdaderos que han cruzado generaciones[78].

Sin ser plenamente consciente de ello, como joven artista recién licenciado, este deseo que empujaba al doctorado hacia la ruptura de la disciplina, este *levantamiento*, se aproxima a algunas de las bases desde las que se originó el arte conceptual. Parafraseando las palabras de Lucy R. Lippard, "el marco estaba allí para romperse" a través de un "fervor anti-*establishment*"[79]. En el siguiente punto veremos de qué condiciones ayudaron a romper nuestro marco disciplinario.

1.1.1 DISCIPLINA *RESIDENTE*: DESDIBUJAR LOS BORDES.

Una vez comprendida la definición de "disciplina" y asociada a los conceptos paralelos que la determinan —como el de territorio limitado, legitimado por un ente jerárquico y con fronteras férreas— nos disponemos a concretar el marco de referencia de la disciplina que establecemos como *residente* en nuestra práctica artística. Esta denominación —*residente*— nos parece pertinente, pues determina en cuál de las dos disciplinas que se cruzan en la práctica que aquí proponemos se establece el punto de partida de la investigación de forma clara y repetida en el tiempo.

La disciplina donde nos situamos son las artes plásticas y dentro de la misma, en forma de *subdisciplina,* la fotografía. Durante todos los años que se ha ido realizando la investigación artística que aquí se aborda—no sólo durante los últimos conjuntos de trabajos y los proyectos *indiciales* que alumbraban los métodos y lenguajes cercanos a aquellos— se ha hecho manifiesta una deseada oposición a la calificación de nuestra praxis artística como la propia de un fotógrafo. Esto en sí puede parecernos una paradoja si tenemos en cuenta que la mayor parte de las obras producidas han sido realizadas en los márgenes del medio fotográfico, exceptuando un par de obras realizadas en el campo de la videocreación.

---

78 REESE, op. cit., pp.544-545.

79 LIPPARD, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*. Madrid: Akal. [En adelante: Lippard, *Seis años…*]., p.17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sin embargo, paulatinamente, nuestra tolerancia hacia el mundo de la fotografía ha ido cambiando con el transcurso de los años en un proceso de aporte de virtudes y propiedades beneficiosas frente a la negación primera. Este movimiento se produjo en el momento en que se abandonó la idea de entender el hecho fotográfico como un compartimento estanco delimitado por bordes consistentes, girando nuestro entendimiento hacia la compresión del medio como una entidad líquida conformada por la suma de innumerables prácticas, métodos, formas, teorías y posiciones. Esta gran amalgama que actualmente es la fotografía, está comprendida en un gran arco que contiene una infinidad de puntos tangentes donde se localizarían todas sus prácticas y usos; desde la fotografía realizada en el peritaje de un seguro de automóvil hasta un fotógrafo de retratos de estudio y eventos en un pequeño pueblo. Podemos afirmar que actualmente este gran arco se ha constituido en una circunferencia completa con la incorporación de las formas que ha adoptado el medio fotográfico a raíz de la instauración omnipresente de las redes sociales, en un gran porcentaje basadas en una inmediatez de imágenes fotográficas tomadas desde la posición del aficionado.

Las posibilidades que nos ofrece la fotografía, su constante reubicación y la multitud de formulaciones posibles, junto a la aparición de las nuevas tecnologías, la hace extremadamente abierta y flexible en cuanto a su forma disciplinar. De hecho, uno de los grandes problemas derivados de esta apertura es la dificultad por parte de teóricos y críticos de establecer su estatus como medio, así como el modo en que se articula la misma en la sociedad contemporánea. Como apuntan Joanna Lowery, David Green y David Campany en el prefacio de *¿Qué ha sido de la fotografía?*:

> […]Estos cambios fundamentales en el terreno teórico-crítico nos han forzado a abandonar nuestras ideas preconcebidas sobre lo que debe ser o significar una fotografía y hacer la pregunta más fundamental de dónde, en este complejo espacio de tecnología, cuerpos y prácticas de representación debería estar algo llamado fotografía, qué podría significar para nosotros como individuos en un mundo tecnológico[80].

Volviendo al arco antes citado, si hemos de concretar un punto tangente que albergue la práctica artística desde la cual emitimos nuestras propuestas, éste sería lo que podríamos denominar como *fotografía artística*. Ahora bien, establecido el punto tangencial de referencia inicial, creemos necesario detenernos frente a esta denominación para tratar de acotarla pues en

[80] GREEN, D. (ed.). (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili., pp. 8-9.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sí misma nos podría llevar a engaño. En el ámbito de la fotografía artística se pueden establecer varios compartimentos y, como en los cruces interdisciplinares que estamos estudiando, estos compartimentos se pueden desbordar en pos de un crecimiento de los métodos de investigación. Es por ello que a este epígrafe lo hemos titulado *desdibujar los bordes*.

Si hemos de establecer este deseo de traspasar los límites —tal y como hemos señalado con anterioridad— como uno de los motores de arranque para la elección del camino tomado en la práctica artística que estudiamos, hemos de establecer un primer *lugar de partida* desde el cual expandirse, así como el *lugar de llegada* al que se recala tras producirse el deslizamiento. Y estos son: uno primero que podríamos llamar la fotografía modernista o *fotografía de bellas artes* y un segundo que se ha venido a denominar "artistas que utilizan la fotografía".

La primera modalidad de fotografía, la modernista, está delimitada y legitimada por las especificidades propias del medio, el cual regula su competencia, expulsando de ella toda enunciación fotográfica que no esté bajo el paradigma de la perfección técnica, consagrada por el aurea del fotógrafo como poseedor de una mirada única y privilegiada. A colación, Lucy Soutter nos comenta:

> 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[81].

En una revisión histórica rápida, esta aproximación a la fotografía basada en el absolutismo de las especificidades del medio tiene su origen a comienzos del siglo XX cuando una serie de fotógrafos, provenientes en su mayoría de la fotografía pictorialista, giran 180 grados —en otro proceso de ruptura— hacia una fotografía denominada "directa"[82]. El artífice de este cambio es el fotógrafo americano Alfred Stieglitz (1864-1946) [fig. 6], el cual aglutinó en torno al grupo *Photo-Secession*, a la revista *Camera Work* y a su propia galería —la *291* en Nueva York— a un número importante de fotógrafos que deseaban abandonar los vaporosos temas y técnicas de la

[81] SOUTTER, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca., p.13.

[82] El término es una traducción ya tipificada de *Straight Photography.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fotografía pictorialista proveniente del último cuarto del siglo XX. Una de sus máximas, "lo esencial es que la fotografía debe ser vista como una fotografía y no ser juzgada por pautas de otras artes" [83], resume el dogma seguido por los practicantes de esta forma rupturista de entender el medio fotográfico: la especificidad del medio como marco regulador.





6, 7 y 8. (Izq.) Alfred Stieglitz, *Rebeca Salsbury Strand*, 1922, 9,3 x 11,9 cm. (Centro) Edward Steichen, *Foxgloves, France*, 1925, 25,2 x 20,2 cm. (Der.) 8. Paul Strand, *Porch Shadow*, 1916, 33,1 x 22,9 cm.

A destacar entre ellos Edward Steichen (1879-1973) [fig. 7], mano derecha de Stieglitz durante años y posteriormente director de la Sección de Fotografía del MoMA desde 1947 a 1961 —por lo que más adelante se convertirá en un agente legitimador de lo que debe ser y no deber ser una fotografía de bellas artes—, y Paul Strand (1890-1976) [fig. 8], de cuya obra Stieglitz dijo: "está desprovista de engaño, desprovista de cualquier truco, desprovista de la intención de embaucar al público, incluyendo a los propios fotógrafos. Es la expresión directa de nuestro tiempo"[84]. A partir de la *Straight Photography*, la máquina fotográfica muestra la verdad. Ya no es necesaria la mano humana en las técnicas artesanales del pictorialismo para imitar enunciados artísticos propios de otras disciplinas, llámese dibujo, pintura o grabado.

Strand es uno de los miembros del grupo *f64*, junto a Ansel Adams (1902-1984) [Fig. 9], autoridad en el dominio técnico del medio fotográfico aplicado a la grandiosidad del paisaje americano, así como Edward Weston (1886-1958) [fig. 10], defensor a ultranza de la representación precisa y de la promesa de verdad que siempre ha ofrecido la fotografía.

[83] CALBET, J. y CASTELO, L. (2002). *Historia de la fotografía.* Madrid: Acento Editorial., p.67.
[84] Ibídem., p. 69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





9. Ansel Adams, Mount Wynne, *Kings Canyon National Park*, California , c. 1933, 23,7 x 31,1 cm.
10. Edward Weston, *Cabbage Leaf*, 1931, 19,2 x 24 cm.

Paul Strand es, además, uno de los fotógrafos que posteriormente se dedica por entero al reportaje fotográfico en una tipología que se repite a lo largo de la historia del medio hasta nuestros días. El fotógrafo americano seleccionaba lugares determinados —New England, en EE.UU., Luzzara, en Italia, el país de Ghana, entre otros— para realizar una estudiada producción de la mirada en torno al ser humano y su capacidad para formar comunidades con estructuras sociales propias e intransferibles. Estos trabajos, a medio camino entre el fotorreporterismo y la fotografía documental, se desplegaban en formato libro apoyados por la combinación del texto y la imagen. Jeff Wall nos comenta todo este proceso de cambio a partir del reportaje:

> La fotografía entró en su fase pospictorialista (podríamos llamarla fase "posstieglitzana") al explorar los territorios fronterizos de la imagen utilitarista. En esta etapa, que se inició en 1920, aquellos que rechazaron la iniciativa pictorialista llevaron a cabo una tarea importante al poner sus miras en la inmediatez, la instantaneidad y el momento fugaz propios del surgimiento del valor de la imagen a partir de la práctica de diversos tipos de reportaje. En este proceso aparece una nueva versión de lo que podría denominarse la "representación occidental ", o el concepto occidental de la imagen"[85].

Esta mirada del momento fugaz surge en Alemania a partir de la década de los veinte con el auge de las revistas ilustradas, encabezadas por el *Berliner Illustrierte Zeitung* y el *Münchner Illustrierte Press*. En ellas se alumbró una nueva raza de fotorreporteros que, agrupados en agencias, surtieron de imágenes fotográficas a la demanda de la visión voyeurística de un pueblo

[85] WALL, J., op. cit., p. 277.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que encuentra en estos medios la imagen propia de la sociedad donde vivían. Entre estos fotógrafos destacan los pioneros: Felix H. Man (1893-1967) y Erich Salomon (1886-1944) [fig. 11]. Posteriormente, con el auge del nazismo, este fructífero sector editorial se trasladó a Francia, donde su máximo exponente fue la revista ilustrada *Vu* (1928-1940), acabando al otro lado del Atlántico con la fundación —a mano del editor de *Time Magazine,* Henry Luce (1898-1967)— de la revista *Life* (1936-1972), paradigma internacional de la revista ilustrada y catalizadora del estilo de vida norteamericano, en un proceso colonial de exportación de los valores —capitalistas y políticos— de aquel país. Por esta pléyade de revistas pasaron muchos de los grandes fotógrafos de la historia: André Kertész (1894-1985), Martin Munkácsi (1896-1963), Alfred Eisenstaed (1898-1995), Robert Capa (1913-1954), Gerda Taro (¿-1937), David Seymur "*Chim"* (1911-1956), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Margaret Bourke-White (1904-1971) [fig. 12] o Eugene W. Smith (1918-1978) entre otros[86]. Así, la fotografía, a través del enfoque hacia el ser humano, deslizó la temática primera del medio hacia lo que se ha venido en denominar *Humanismo*, que surge como horizonte de esperanza de nuestra civilización tras la Segunda Guerra Mundial, teniendo su máximo exponente en la exposición *The Family of Man*, comisariada por Steichen en 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.





11. Erich Salomon, *Evening Party in the Hotel Excelsior in Rome*, 1931, 11,4 x 16,2 cm.

12. Margaret Bourke-White, *At the Time of the Louisville Flood*, 1937, 24,7 x 33,4 cm.

[86] Para más información sobre el reportaje gráfico véase SOUGEZ, M.L. (coord.). (2007). *Historia general de la Fotografía*. Madrid: Cátedra., pp. 367-480; NEWHALL, B. (2006). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili., pp. 217-234; GERVAIS, T. y MOREL, G. (2009). "Las formas de la información" en Gunthert, A. y Poivert, M. *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg., pp. 306-355.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la fotografía modernista, tanto las fotografías creadas para proyectos personales como las creadas para encargos de las revistas ilustradas eran y han sido extraídas de sus contextos originales —los libros y las revistas— para ser expuestas a través del preciosismo técnico de la copia perfecta y así recontextualizarlas y habilitarlas —*legitimarlas*— en el mundo de las bellas artes. Esta solución de visibilidad, este enfoque de comunicación —el proyecto personal, el libro y las exposiciones— ha sido hegemónica hasta nuestros días y es la forma paradigmática de la fotografía de bellas artes. Los fundamentos de sus modos están planteados desde el enfoque de lo que Jeff Wall ha llamado "concepto artístico del fotoperiodismo: la idea de que puede hacerse arte imitando al fotoperiodismo"[87].

Obviamente, en una facultad de Bellas Artes como la de Sevilla —que, como hemos comentado anteriormente, basaba su docencia en unos parámetros academicistas— el enfoque docente de la materia "fotografía" se articulaba en torno a la fotografía modernista: en sus fundamentos, procesos y estrategias reguladas y compartimentadas. Durante los años de carrera no se tuvo acceso a conocer los grandes cambios acaecidos en el arte fotográfico desde finales de los años sesenta, los cuales supusieron un giro radical en la forma en que los artistas se aproximan a este medio. Por lo tanto, ese aprendizaje se tuvo que resolver desde la propia autonomía como joven artista, y en sí mismo suponía una ruptura y un deseo en pos del traspaso de los límites y de las fronteras de la disciplina. En ese proceso, como veremos a continuación, nos posicionamos con cierta ambigüedad en torno a lo que se ha denominado "el artista que utiliza la fotografía".

1.1.2. DISCIPLINA *RESIDENTE*: ENTRE EL "ARTISTA QUE UTILIZA LA FOTOGRAFÍA" Y LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA. LA PERTINENCIA DE LO AMBIGUO.

Como hemos explicado, en los albores del siglo XXI, debido a la formación académica recibida, la disciplina "fotografía" que teníamos como referencia antes de comenzar la línea de investigación artística que estudiamos en esta tesis permanecía anclada cuarenta años atrás, dando la sensación de ser en sí misma anacrónica y totalmente escasa en modernidad. Por lo

[87] WALL, J., op. cit., p. 278.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tanto, en un proceso natural de investigación, se buscaron las metodologías y formas de otra disciplina —también "fotografía", pero expandida— que dotasen de un marco referencial al cual enrolarnos para sentirse parte de los enunciados fotográficos que se desplegaban alrededor más allá de la Academia. En el momento que tuvimos acceso a una nueva información, lejos del limitado ambiente académico de donde procedíamos, se estableció el contexto de trabajo en lo que se ha venido a denominar "artista que utiliza la fotografía".

Esta denominación, este modo de aproximación al hecho fotográfico, no es nada nuevo. Tiene su origen en el primer cuarto de siglo a la par de las vanguardias, en una amalgama de nuevas maneras de expresión en cuanto a formas, y de nuevos modelos de experimentación en cuanto a procesos, como nos explica Lucy Soutter:

> 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 aislarla 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[88].

Esta aproximación al hecho fotográfico es una ruptura con la idea *clásica* de la fotografía como medio únicamente determinado por sus características formales. Es decir, rompe con la lectura denotativa basada en la exactitud, la transparencia del medio, la riqueza tonal, el detalle, la instauración del espacio tridimensional en la copia fotográfica, o el ordenamiento compositivo de los elementos en el marco de la imagen entre otros. Además, rompe con la presencia connotativa del autor —el genio creador— como seleccionador de una pequeña parte del mundo según su ojo privilegiado. Por el contrario, los "artistas que utilizan la fotografía" pueden igualmente recurrir a las especificidades del medio pero no dedican toda su atención al aspecto formal del mismo, se interesan por agregar una plusvalía basada en capas de significados que, a menudo, están lejos de la propia forma.

Deseamos recalcar nuestra posición hacia esta figura con una cita expresa que alude a nuestro estatus particular, en este caso se trata de una cita de Miguel Fernández-Cid. En un

[88] SOUTTER. L., op cit., p.14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

texto perteneciente a una etapa aún inicial describe así la forma de enfrentarnos al medio fotográfico:

> En los últimos años, hemos asistido a la reivindicación de la fotografía desde ópticas opuestas: por parte de sus intérpretes tradicionales –que aceptan de buen grado ser llamados *fotógrafos-fotógrafos* o *simplemente fotógrafos*– y por parte de artistas que, partiendo de otras disciplinas, se enfrentan a la fotografía, entran en ella, con marcado desparpajo y en ocasiones cierta desidia ante los procesos técnicos, más interesados en lo que pueden obtener sirviéndose de las posibilidades de rápida transformación que ofrece el medio y de un replanteamiento ideológico, conceptual. Artistas, con todo, que han sabido darle un nuevo sentido a lo que entendíamos como territorio clásico de la fotografía. Juan del Junco pertenece a este segundo grupo […][89].

Ahora bien, a veces no es tan fácil adivinar la adscripición de la práctica artística que nos ocupa en el terreno de los "artistas que utilizan la fotografía": aunque se halle en la raíz de todo el concepto original de la línea de investigación, en ocasiones, no se puede apreciar con total claridad. Esto es debido al concurso de una característica más de la fotografía artística contemporánea: la inclusión de la ambigüedad.

En un comentario personal, Alberto Martín —a la sazón comisario de sendas exposiciones individuales a lo largo de la carrera del que esto escribe y buen conocedor de la práctica artística que estudiamos[90]— describía gráficamente nuestra posición frente al medio fotográfico como si mantuvieramos un pie en la fotografía y otro en el arte contemporáneo. Este doble apoyo resulta, según Martín, totalmente interesado ya que con esta estrategia apoyamos el peso en una u otra de las posiciones según nuestras preferencias para cada proyecto. La ambigüedad deseada forma parte del trabajo de muchos artistas contemporáneos en un juego preciso para confundir e incluir extrañeza. Así, al no aportar todas las pistas necesarias, se abre la puerta a múltiples lecturas. Tal y como lo describe Soutter:

> El caso más habitual de todos, no obstante, es una ambigüedad de significado en la que las distintas interpretaciones —incluso contradictorias entre sí— pueden mantenerse al mismo tiempo. Semejante conflicto interpretativo, que podría haber sido un fracaso artístico en un momento

[89] FERNÁNDEZ-CID, M. (2008). "Juan del junco: Blow up" en Del Junco, J. *El naturalista…* pp. 13-17., p.13.

[90] Alberto Martín comisarió dos exposiciones individuales en el año 2008: *El Naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*, en la Fundación Cajasol, en Sevilla; *y Juan del Junco. Lejos del Paraíso*, en el Patio de Escuelas Menores del Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Así mismo, para cuando se escribían estas páginas redactó el texto para la publicación resultante de la exposición del proyecto *Liturgia del río y del pájaro*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> anterior de la autonomía modernista o de la crítica representacional posmoderna, se considera ahora un signo de apertura deseable, que refleja la realidad estratificada de experiencia de nuestra época[91].

Esta ambigüedad conlleva un extrañamiento interesado hasta el punto de que si hiciésemos un análisis rápido de la práctica que nos ocupa tendríamos un pequeño problema para identificar la naturaleza de estas fotografías: si provienen de un fotógrafo de naturaleza; si verdaderamente las realizó un fotógrafo o un ornitólogo; si son de esta época o de cuarenta años atrás; si pertenecen a un libro o una revista o son obras autónomas; si tratan sobre aves o sobre paisaje; etcétera. Esta indeterminación deseada añade sucesivas capas transparentes en base a significaciones, incógnitas, textos o lecturas a la hora de posicionarse frente a la obra, añadiendo un plus de dificultad acorde con la tarea compleja de entendimiento de un mundo global.

Tras resaltar la inclusión de la ambigüedad como una característica constante en las prácticas de los "artistas que utilizan la fotografía", en los siguientes tres puntos vamos a apoyarnos en la teoría de Lucy Soutter. Según la cual, este contexto de evolución en la posición de los fotógrafos y artistas frente al medio fotográfico está en deuda con tres hechos históricos de la historia del arte: en sus propias palabras "el giro duchampiano", "el cambio conceptual" y "la textualidad posmoderna". Paralelamente al análisis de estos tres supuestos, incluiremos sendos subepígrafes destinados a determinar la influencia de los mismos en aquellos *conceptos procedimentales* relativos al lenguaje que hemos aplicado en nuestra obra —la presencia del binomio texto e imagen y las operaciones alegóricas de apropiación y cita. Así, confrontaremos dichos acontecimientos de cambio con nuestra práctica en concreto, para poder corroborar el marco específico donde se encuentra la metodología de creación de nuestra disciplina *residente*.

1.1.2.1. EL GIRO "ANTI" [*ANTI-FORMA* Y *ANTI-TÉCNICA*]: LA LICITACIÓN DE LO "ANODINO".

Sobre el primer hecho histórico, "*el giro duchampiano*", la teórica y fotógrafa británica cita la aparición en la década de 1910 del *readymade* de Marcel Duchamp (1887-1968), encarnado en el famoso urinario [fig. 13], tras su puesta en el contexto artístico en una exposición

[91] SOUTTER, L., op cit., p. 47.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

colectiva como parte de su "persistente ataque a las bellas artes". Soutter nos recuerda que esa acción ha sido repetida desde entonces a lo largo de toda la historia del arte "apoyándose en su constante carga transgresora" hasta convertirse en una fórmula estereotipada. La influencia del *readymade* en la fotografía se constata, según Soutter, en que "[…] permite que [a] cualquier imagen fotográfica, por insignificante o visualmente anodina que sea, se le puede asignar un valor artístico mediante la intención del artista". No sólo en la utilización de objetos o fotografías encontradas sino en la posibilidad de que "los artistas puedan hacer sus imágenes no artísticas o antiartísticas desde cero y situarlas en un contexto artístico" [92].



13. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (replica 1964), 360 × 480 × 610 mm.

Obviamente, la fotografía modernista no permitiría la inclusión de fotografías "anodinas" en una selección de obra; menos aún otras que se establezcan desde la posición del *antiarte*. El propio sistema excluiría los enunciados fotográficos que no se adecuasen a sus normas y no pasasen el filtro que legitima su estatus: el que se establece desde la posición de la copia preciosista bajo el mandato objetivo de la técnica exacta y desde el principio de la mirada privilegiada del ojo del fotógrafo.

En el caso de estudio que nos ocupa, los *Trabajos ornitológicos* y sus proyectos *indiciales*, la metodología seguida discurre, en parte, bajo estos márgenes *anti-técnica*. Muchas de las imágenes seleccionadas para formar parte de los proyectos no pasarían una criba en cuanto a precisión y perfección técnica. Sus parámetros de composición, rango dinámico, contraste, definición, claridad, gama tonal, o textura —por citar algunas de las características a pasar en

[92] Ibídem., pp. 40-42.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un "examen" meramente técnico— están del todo disminuidos. Muchas de las fotografías utilizadas en los proyectos no dejan de ser "anodinas" en cuanto que podrían haber sido realizadas por un ornitólogo que adolece de conocimientos avanzados en técnica fotográfica.



14. Juan del Junco, *El Valle* [*#279, #280, #281*, *#282*], 2016. Cuatro ejemplos de las tomas con defectos que se utilizaron en *Buscando oropéndolas obsesivamente.*

Esta selección y presencia de fotografías fuera de cualquier rigor técnico no hace sino crear un alto grado de diferenciación —de la fotografía formalista, de la disciplina de origen— en la propuesta presentada; una separación con respecto a la técnica fotográfica e incluso a la elección y enfoque del tema. Un ejemplo notable de esta premisa *anti-formalista* o *anti-técnica* son las fotografías seleccionadas en el capítulo *Buscando oropéndolas obsesivamente* donde a raíz de un defecto en los rollos de película utilizados se observa la presencia continua de dos líneas blancas en la mayoría de las imágenes [fig. 14]. Normalmente, un fallo tan acusado como el presente daría pie a un obligado descarte, pero en este caso se aceptaron como fotografías válidas. Es más, este error manifiesto en las fotografías se podría haber solventado mediante cualquier software de edición fotográfica, acción que no se dio por necesaria. En su lugar se integró el error en el propio lenguaje formal de la imagen, en una decisión de alcance en cuanto a la separación y alejamiento a los citados modelos arquetípicos.

Efectivamente, es importante que recalquemos que dar validez a estas fotografías que no pasarían cualquier criba técnica no es un acto gratuito, conlleva una idea aparejada a su licitación ya que las tomas seleccionadas, en su imperfección, tienen validez conceptual en cuanto que documento de registro de un hecho: el del encuentro tras la búsqueda o tras un momento azaroso sucedido en una experiencia en el paisaje. Este acto de desplazamiento desde

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la validez formal de *superficie* a la validez conceptual de trasfondo denota un sintomático deseo de separarse de la fotografía de bellas artes: un deseo de cambio que se produce desde el abandono de la hegemonía de la copia final a la preeminencia del desarrollo de un proyecto procesual. En nuestra práctica artística, el aspecto formal de la copia no es fin último del hecho fotográfico ya que no estamos bajo el paraguas del lema de "el medio por el medio". Nuestro fin último es el proceso que utilizamos para alcanzar la imagen destinada a la copia en una sucesión de varias fases: la idea, el desarrollo, la búsqueda, el encuentro, el registro, la selección y la exposición. Por lo tanto, convertimos el proceso en medio y fin al mismo tiempo. Esta es una posición que recalcaremos a menudo en esta tesis.

Por otro lado, en la metodología de creación de nuestra práctica artística debemos destacar otra constante que se establece desde la negación de lo que se establece como normativo. Nos referimos a la forma de abordar una de las temáticas que sobrevuela el proyecto: la fotografía de aves. Nuestro proceso de trabajo es también *anti-fotografía de aves*, como pasamos a explicar a continuación.

El género de *fotografía de naturaleza* —donde bien podríamos insertar la subcategoría: *fotografía de aves*— ha alcanzado una perfección técnica sin parangón debido a los adelantos técnicos de cámaras y lentes. Estos niveles de calidad han supuesto un acicate para una competitividad exacerbada que se traduce en la presencia de millares de fotógrafos a lo largo de medio mundo parapetados tras los mejores equipos fotográficos. El salto cualitativo ha devenido a la par en un aumento cuantitativo con la aparición de internet y la exhibición online de los *trofeos* captados, en un interesante cambio en la concepción del safari: el que sustituye la caza con escopetas y rifles a la caza con cámaras fotográficas[93]. Baste para ello observar y analizar cualquier portal de internet o cualquier certamen de fotografía de naturaleza para advertir las características del género. Se trata principalmente de brillantes fotografías de aves con un acercamiento máximo gracias a los teleobjetivos utilizados e incluso con la aplicación de la

[93] Claudia Springer relata como "La fotografía y el movimiento moderno de conservación de la vida silvestre se entrelazaron poco después de su aparición compartida a mediados del siglo XIX". Véase SPRINGER, C. (2011). "Watch the Birdie: Image-making and Wildlife Conservation" [en línea] en *Explorations in Media Ecology* 10.1/10.2, pp. 7-23. Disponible en: http://digitalcommons.framingham.edu/eng_facpub/29. [Consulta: 8/10/2020].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

técnica del *digiscoping*[94] y donde a través de una nitidez absoluta es posible apreciar las características físicas del ave hasta límites insospechados —desde cualquier detalle del plumaje hasta un minúsculo disco ocular—, en una congelación perfecta del momento —incluso en aves en vuelo. En estas tomas se suele apreciar cierto deseo de dramatización —cuando no una clara antropomorfización del animal— para añadir espectacularidad a la toma: sin duda alguna bajo la influencia de los documentales de naturaleza salvaje producidos para la televisión. La mayoría de estas fotografías están tomadas bajo complejas condiciones preparadas de antemano, agazapados durante horas en *hides* e incluso muchas de ellas captadas con la ayuda de presas colocadas a modo de señuelos para atraer al ave en cuestión.

Pues bien, frente a ese paradigma fotográfico, las imágenes que utilizamos en nuestra práctica adolecen de todas estas virtudes formales en pos de una fotografía austera. Si bien es cierto que para la captura fotográfica se ha utilizado únicamente un teleobjetivo —en los primeros capítulos del bloque *Conceptual Andalusia* se utilizó un teleobjetivo zoom con una distancia focal de 70-300 mm., el cual se sustituyó al poco tiempo por un teleobjetivo de distancia focal fija de 200 mm.— el grado de acercamiento no es en ningún momento el anhelado por los fotógrafos de naturaleza, por lo que el valor de nitidez y detalle no satisfarían al mínimo exigible del género [véase figs. 110 y 111]. Hacemos notar que las tomas no requirieron preparativos iniciales sino que, muy al contrario, las fotografías tomadas responden a un momento fugaz, casi siempre de encuentro azaroso fruto de una búsqueda que discurre en una caminata o deriva[95].

Otra de las acciones "anti" norma que corroboramos en esta práctica artística se constituye en el proceso fotográfico elegido. La gran mayoría de las fotografías que se realizan actualmente en el mundo se disparan en formato digital; en nuestro caso, si bien muchos de los proyectos *indiciales* fueron realizados mediante la técnica de la fotografía digital, en aquellos proyectos que podemos considerar el punto álgido de los *Trabajos ornitológicos* —*Conceptual Andalusia*— se decidió utilizar la fotografía analógica; es decir, la fotografía realizada mediante granos de sales de plata.

---

[94] El *digiscoping* es una técnica fotográfica por la cual, a un telescopio terrestre, de los que se suelen utilizar en la observación de aves, le es acoplada una cámara, proporcionando un alcance difícil de lograr con la gama normal de teleobjetivos fotográficos.

[95] A tal efecto, véase el capítulo "Caminar en el paisaje experiencial".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es más, para redundar en la posición de *anti*, el tipo de película fotográfica elegida en la realización del bloque es del tipo tradicional. Este tipo de carrete produce unas imágenes granuladas de aspecto clásico cuyos parámetros de definición y detalle están por debajo de lo habitual en la fotografía analógica de última generación. Este material era el estándar de calidad hasta que en la década de los años ochenta fue superado con creces en definición con la aparición del grano tabular o *T-Grane* [96], el que probablemente utilizaría un fotógrafo modernista.

El hecho de utilizar fotografía analógica en vez de fotografía digital en el bloque *Conceptual Andalusia* —hecho que parece un anacronismo— se comprende si estipulamos la génesis del bloque en torno a un proceso de trabajo *a la manera de* o bien como producto de la *cita*. El cruce disciplinar realizado en esta práctica artística se sustenta en la transferencia de los métodos de campo de la ornitología —en lo referente al protocolo: lo experiencial y lo procesual— y en las formas subsidiarias —las imágenes y lenguajes— que dicha ciencia produce. Ahora bien, no cualquier forma de comunicación de la ornitología nos ha parecido apropiada para la realización de los proyectos del bloque. Como hemos detallado anteriormente, no se han utilizado los parámetros de la fotografía de naturaleza que se estipulan como "normativos" en la actualidad, se ha optado por unos modos recuperados del pasado. La causa de esta elección —de suma importancia para el desarrollo de la investigación— radica en dos puntos clave íntimamente relacionados entre sí:

a) Si hemos de apuntar al momento concreto de la transferencia de la tradición epistemológica —la ornitología— que, como comentamos en la introducción de esta tesis, es en el que la tradición se aproxima *a los territorios de proximidad* y que tiene como efecto *la posición del que se fascina*[97], aceptaremos que, en nuestro caso, tal momento y efecto se produjo en los años de inicio y desarrollo de dicho traspaso al mundo circundante del doctorando: es decir cuando comenzó el acceso a lo que denominamos una información privilegiada[98]. El periodo en

---

[96] El *T-Grane* (de *Tabular Grane* en inglés) o grano tabular es un tipo de emulsión fotográfica cuya característica principal es que, tras la exposición de la película a la acción de la luz, los granos de haluro de plata se expanden en los bordes de cada grano en vez de en el centro del mismo, esto es debido a que los granos de tipo tabular son planos, en vez de cúbicos o redondos como en la película tradicional. Esto repercute considerablemente en la nitidez de la imagen resultante, en su granulosidad y en su resolución. Su uso generalizado se concretó a partir de la década de 1980.

[97] Véase la página 15 de la introducción de esta tesis.

[98] En numerosos comentarios y entrevistas hemos defendido que la aproximación a la ornitología —en los primeros años de la infancia y adolescencia— se debe considerar como un acceso a una información

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que se produjo dicho acceso fueron los primeros años de la infancia y primera adolescencia. Y el mundo circundante —el que proporcionaba dicha información— era una biblioteca familiar que comprendía un centenar de volúmenes referidos a la ornitología. La mayoría de estos libros fueron editados desde la década de 1940 hasta la bien entrada la de 1980. Por lo tanto, las imágenes de aves de ese periodo son las que hemos tomado como referente y como fuente válida y pertinente de forma comunicacional ornitológica a aplicar en la práctica artística que abordamos en esta tesis [fig. 15].

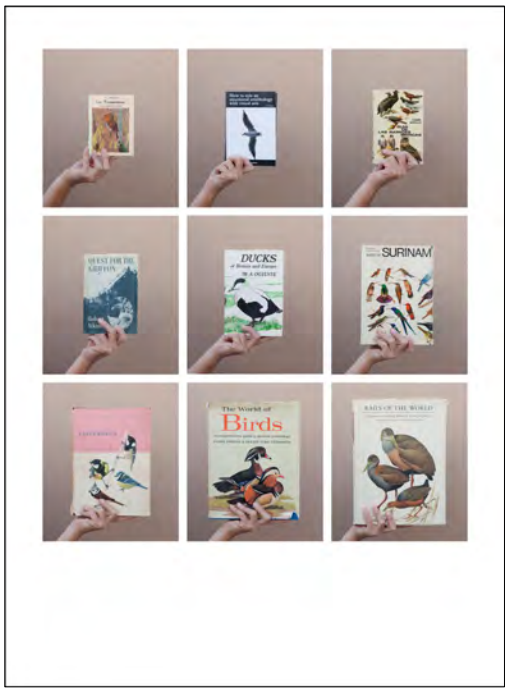
b) Una gran parte de los volúmenes de dicha biblioteca se publicaron a finales de la década de los sesenta y principio de la década de los setenta, periodo que coincide con el origen y desarrollo del arte conceptual —otro de los referentes de nuestra práctica artística— y del que se toman algunas de las metodologías aplicadas en la misma. El arte conceptual adoptó muchos de los códigos de otras disciplinas y utilizó la fotografía como mero registro, desligándose del formalismo reinante en la fotografía de bellas artes. Dicho movimiento conlleva una importancia decisiva en el devenir de la fotografía artística como veremos en el siguiente hecho histórico.

Estos dos puntos clave son los que se imbrican en nuestro modo de articular la práctica artística. Uno proveniente de una transferencia de conocimiento intergeneracional y otro derivado de un movimiento artístico que precisamente adopta métodos exógenos. El arte conceptual no sólo acoge las metodologías de otras disciplinas, también acude al uso de una fotografía *anti-formalista* gracias a la herencia del giro duchampiano. Como hemos podido apreciar en este punto, en nuestro caso, estas posiciones "anti" —anti calidad de la toma, anti características del género *fotografía de naturaleza*, anti fotografía digital, anti grano definido— son un acto militante en pos de la perversión de los códigos, fruto de la licitación que hemos heredado del *readymade* duchampiano —al igual que hicieron los artistas conceptuales. Cualquiera que sea el método (aún proveniente de una disciplina adoptada), el tema (la fascinación por una tradición de conocimiento), el proceso (cualquier técnica por muy alejada que esté de la normalidad establecida), o la forma (sea o no susceptible de ser considerada arte), al ser insertados en un contexto artístico ingresan en la categoría de obra de arte. Estos modos en ningún caso estaban legitimados en la fotografía modernista o de bellas artes, sino que se

privilegiada. Estamos hablando del contexto social de la España recién salida de la dictadura, con una población poco interesada en las ciencias naturales y en la causa del medio ambiente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adquieren a través de la adopción de una posición propia hacia otro estatus de la disciplina: el que nos distancia del fotógrafo *disciplinado* con el medio para situarnos en la condición de "artista que utiliza la fotografía", indisciplinado y abierto al traspase de fronteras.



15. Juan del Junco, *How to mix an emotional ornithology with visual art*, 2017, 155 x 110 cm. En esta obra aparecen varios libros que pertenecen a la biblioteca familiar.

1.1.2.2. ARTE CONCEPTUAL: PROCESO, REGISTRO Y NARRATIVAS EXTERNAS.

Siguiendo con los tres hechos históricos que, según Lucy Soutter, hicieron posible el deslizamiento desde la fotografía modernista hacia la fotografía artística contemporánea, y que produjeron la aparición de la figura del *artista que utiliza la fotografía*, nos disponemos a analizar el segundo de ellos—"*el cambio conceptual*"; el cual, además, será desarrollado de forma transversal durante esta tesis: no en vano, el título de uno de los bloques principales de los *Trabajos ornitológicos —Conceptual Andalusia—* denota una patente declaración de intenciones.

Si bien hemos ensalzado la herencia recibida del *readymade* duchampiano como garantía de legitimación, a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta otros artistas se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

apoyaron en él para producir un cambio de extrema importancia en la fotografía artística. Gracias a los artistas conceptuales, el estatus de la fotografía como forma de arte sufrió un cambio radical y profundo. Tal y como explica Jeff Wall:

> El arte conceptual desempeñó un papel importante en la evolución de los términos y las condiciones mediante los que la fotografía artística se definía a sí misma y en su relación con las otras artes, transformación que convirtió a la fotografía en una forma moderna institucionalizada que evoluciona explícitamente a través de la autocrítica[99].

Según Soutter, estos artistas comenzaron a desechar las formas tradicionales del arte para, una vez derrotada la hegemonía del objeto, producir "un arte de acciones, acontecimientos, *performances*, sistemas, conceptos y entornos"[100]. Para documentar esas acciones y procesos acudieron a la fotografía, pero sin poner en valor sus cualidades estéticas, recurriendo a "instantáneas en blanco y negro bastante informales de impresión barata"[101], lo cual "ayudaba a los espectadores a comprender que el arte no se encontraba en la imagen sino más bien en algún otro lugar"[102]. Con esta forma procesual de articulación de la práctica artística y eliminando las cualidades estéticas formales, se conformó la forma actual del arte contemporáneo, diferenciando forma de concepto, propiciando así la necesidad de incluir en el arte contemporáneo las narrativas externas.

De esta forma tan abrupta la fotografía se adentró en el ámbito del arte contemporáneo, trastocando por siempre el medio y definiendo parte de lo que se entiende desde entonces por fotografía artística contemporánea. Resulta paradójico que la fotografía entrase en el ámbito de las artes —lo museos y las galerías— en su uso de herramienta de documentación, en su función de registro y a través de un nulo deseo de formalizar un producto estético. Este uso estaba en las antípodas de los valores del *fotoperiodismo artístico* que, tal y como hemos visto, se convirtió en el *género* o práctica elegida como discurso hegemónico de la fotografía moderna o modernista[103]. Así mismo, también es paradójico que los propios fotógrafos modernistas o formalistas —ensimismados y limitados a su estética particular— no supieron o no fueron capaces de realizar el cambio hacia la reinvención del medio. El deslizamiento lo realizaron —

---

99 WALL, J., op. cit., p.275.

100 SOUTTER, L., op cit., p. 46.

101 Ibídem.

102 Ibídem.

103 Véase página 65 de esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en sendas oleadas: *pop art* y arte conceptual— artistas no interesados en *el medio por el medio*, tal y como lo resume David Campany: "Aunque la fotografía había pasado a formar parte del arte contemporáneo por primera vez con el *pop art*, fue el conceptualismo el que sometió la fotografía industrialmente regularizada a un escrutinio más constante"[104].

El *secreto del éxito*, por decirlo de algún modo, radicó en pasar por alto las normas o límites de la disciplina para ir directamente a los bordes, a sus límites, a la zona periférica de la fotografía, lejos del epicentro de la fotografía artística modernista legitimada y compartimentada. Así, los nuevos parámetros fotográficos para el arte (el uso industrial, el amateurismo, el valor de registro, la instantánea) fueron incorporados —prosiguiendo con Campany— "por artistas a quienes por lo general no les importaba gran cosa el medio en su definición según criterios modernistas"[105].

La herencia del arte conceptual es percibida de manera manifiesta en los *Trabajos ornitológicos* y los proyectos *indiciales* que le preceden en tanto que, como veremos con detenimiento, en la praxis que estudiamos acontece una decisiva introducción de los procesos como parte no objetual de la obra artística. Esto se lleva a cabo a través de la inclusión de algunas metodologías de campo de la ornitología en los procesos de producción de los proyectos, muchos de ellos basadas en caminar por el entorno natural y que tienen como punto de cruce las prácticas artísticas fundamentadas en la deriva y la caminata, las cuales, aunque tienen su génesis con el dadaísmo y surrealismo, es a raíz de los años sesenta y setenta cuando influyen de manera decisiva en los proyectos. A este *concepto procedimental* lo denominaremos *caminar en el paisaje experiencial*.

Al margen de esta mención, la cual desarrollaremos con detalle más adelante[106], debemos hacer referencia a otros débitos del "*cambio conceptual*". Uno de ellos gira en torno a la superficie de la imagen en cuanto que muchas de las fotografías de los *Trabajos ornitológicos* —sobre todo las concernientes al bloque *Conceptual Andalusia*— se presentan de una manera informal y en blanco y negro. Bien es cierto que, como sabemos, el blanco y negro se ha institucionalizado como forma hegemónica en la práctica de la fotografía modernista, heredera

104 CAMPANY, D. (2009) "Historia de un arte conceptual o un hogar para "Home for America"" en *Papel Alpha*, nº7, pp. 3-20., p.7.

105 Ibídem.

106 Véase punto 2.1. Caminar en el paisaje experiencial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esta de la presunta artisticidad del fotorreporterismo pero, como hemos apuntado antes, en nuestra propuesta de imagen fotográfica se obvia la superficie como receptora de los estándares de calidad estética del género.



16. Juan del Junco, *Europeens en Vol: Les archives*, 2016. Dimensiones variables. Vista de la instalación y detalle del método de montaje en la galería Isabel Hurley, Málaga, junio de 2016.

La elección del blanco y negro como soporte fotográfico —que en nuestro caso de estudio la establecemos a modo de *cita* a los libros de aves anteriores a 1980— nace a raíz de una clara negación de los parámetros formales de la fotografía artística contemporánea actual, basados principalmente en grandes formatos a color, en forma de brillantes y costosas soluciones técnicas de la copia, resultado de la influencia de los fotógrafos alemanes de la Düsseldorf Kunstakademie[107]. En contra de esta tendencia dominante en las propuestas de los "artistas que utilizan la fotografía", se opta una solución formal escueta y poco pretenciosa basada en los pequeños formatos. Sin ir más lejos, dos de los capítulos del bloque *Conceptual Andalusia — Européens en Vol: Les archives* y *Turdus merula o un recorrido por la primeras casa que viví*— se produjeron y se dispusieron en sala a modo de copias en papel sin enmarcado: el primero con las piezas fijadas a la pared con alfileres [fig. 16]; y el segundo con las copias apoyadas sobre una gran mesa [véase fig. 71].

[107] Se conoce como la *Escuela de Düsseldorf* al grupo de alumnos y alumnas formados en la Academia de Bellas Artes de la ciudad homónima bajo la cátedra de Bernd Becher (1931-2007). Sus máximos exponentes son Candida Höfer (1944), Axel Hütte (1951), Thomas Struth (1954), Andreas Gursky (1955) o Thomas Ruff (1958) entre otros. No obstante, posteriormente analizaremos la influencia de Bern y Hilla Becher en nuestra línea de trabajo [véase el punto 2. 2. 5. 1. El archivo de la *ornitología emocional* I. El nido: filopatría y origen].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así mismo, otra influencia de los artistas conceptuales se percibe alrededor de la forma en que tomamos las fotografías y el consiguiente valor de registro que otorgamos a éstas. Muchas de las imágenes presentes en el bloque adquieren la forma de instantánea en cuanto que no atienden a criterios de organización compositiva dentro de la imagen. Esto se debe a que las fotografías fueron tomadas en un momento preciso, de manera rápida —apenas un par de segundos— a lo largo de una caminata. Capturar un ave en vuelo con una cámara fotográfica, sin previo aviso, deja poco margen para atender a una composición preciosista, hecho imposible si tenemos en cuenta que hay que seguir al ave apuntando a través del visor de la cámara. La solución deseada la hemos resuelto siguiendo al ave en el centro del encuadre —eligiendo el punto central del enfoque automático— durante el corto intervalo de tiempo para así poder efectuar un par de disparos sin tener consciencia de los elementos que formarán la imagen, con lo que el resultado compositivo se debe en cierta medida a la mediación de lo azaroso.

Esta acción de registro diligente de un acontecimiento breve tiene otras connotaciones en cuanto a la forma en la que los artistas conceptuales entienden la indicialidad y el acto de fe que se presupone a toda fotografía. Si trasladásemos muchas de nuestras fotografías de aves en vuelo —un "rastro indicial" desprovisto de detalles, compuesto por un pequeño punto o una línea en movimiento— al campo de la ornitología o incluso al género *fotografía de naturaleza* nos sería del todo inútil como documento o registro para la identificación de la especie. Obviamente, el avistamiento óptico —no fotográfico— que realizamos en el momento de la toma, nos permite la mayoría de las veces saber de qué especie se trata, pero en la fotografía resultante no es así: aparece carente de rasgos identificativos. A raíz de la famosa serie *Inert Gas Series*, 1969, de Robert Barry (1936) [fig. 17], en las que se muestran unas fotografías del momento en que el artista libera varios gases a la atmosfera —en las fotografías es imposible advertir los gases ya que son transparentes—, David Green comenta las posibilidades de la existencia real del hecho de registro así como de la veracidad como documento del medio fotográfico:

> Si a un cierto nivel esas imágenes se muestran como una prueba documental que dé fe de un estado de cosas, también queda claro que están pensadas para llegar al límite del potencial documental de la fotografía. A la vez que nos ofrecen el rastro indicial del momento de la liberación del gas, también muestran la imposibilidad de registrarlo, y nuestra atención, en cambio, se desplaza hacia el acto mismo de fotografiar como momento de autentificación. Así, no se pretende que la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> fotografía represente el gas inerte sino que nos dirija hacia él y, mediante la acción de señalar, establezca su existencia[108].

Nuestras fotografías un tanto borrosas, sin detalles o lejanas, no están tomadas para representar un ave en cuestión ya que no ofrecen un documento fidedigno del ave ni, consecuentemente, la prueba de su existencia real. Lo que ofrecen es una llamada de atención hacia el momento en que se tomó la fotografía, es decir, hacia el acto de disparar mientras caminábamos en su búsqueda [Veáse figs. 110 y 111]. Así, desplazamos el interés de la obra hacia su parte no objetual: olvidando el referente o incluso mostrándolo como un valor inconcluso en su función de documento. Estas fotografías no nos indican qué ave es: nos indican que estuvimos allí y que nos cruzamos con ella en ese lugar y en ese mismo momento. Es decir, lo único que damos por hecho fehacientemente es que estar allí equivale a estar en el proceso.



17. Robert Barry, *Inert Gas Series: Helium. Sometime during the Morning of March 5, 1969, 2 Cubic Feet of Helium Will Be Released into the Atmosphere*, 1969.

Por otro lado, las propiedades formales de estas fotografías —anodinas, que cuestionan el régimen fotográfico actual— nos interpelan hacia una reflexión sobre dónde se encuentra el interés artístico de estas imágenes ya que muchas de ellas podrían pertenecer a un archivo documental de un ornitólogo. Esta reflexión pasa por comprender que ese conjunto de fotografías, por sí solas, no articulan una propuesta artística contemporánea sino que son dependientes de unas narrativas externas.

108 GREEN, D., op. cit., p. 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estas narrativas externas se establecen de antemano en cada capítulo del bloque y pueden variar de proyecto en proyecto. Por ejemplo, *Européens en vol* contiene un comentario social sobre el número de españoles que se vieron forzados a emigrar al extranjero a causa de la gran crisis financiera global de 2008. Por lo que el proyecto deviene político; *Buscando Oropéndolas obsesivamente* y *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo* [en adelante: *Never-Ending Handbook*] están articulados en torno a una alegoría paralela entre la búsqueda artística y la búsqueda vital. También *Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví* concierne a una reflexión propia sobre la memoria y el hecho de ser nómada en un momento en que se deseaba ser sedentario.

El propio bloque *Conceptual Andalusia* en sí mismo —al igual que la totalidad de los *Trabajos ornitológicos*— visto globalmente acarrea una narrativa externa general que lo aglutina como una unidad de investigación. Como hemos visto, el relato que hace emerger el bloque es una singular combinación entre los libros de fotografía de aves de los años sesenta y setenta y el arte conceptual de las mismas décadas. Este cruce *caprichoso* se articula en torno a un juego propio donde se han estipulado unas reglas particulares. Una de esas reglas, recogidas en el *dodecálogo* que se confeccionó para el proyecto *Invierno, mar y fango*, dice que "realmente sólo deseo trabajar sobre asuntos que me fascinan o que me atañen"[109]. Ambos, el arte conceptual y el mundo de la ornitología nos fascinan, pero es más que probable que al enfrentarnos a una de las obras del bloque —si no se conocen las reglas del juego— la misma obra carezca de la información precisa para su lectura y comprensión correcta.

Efectivamente, Soutter explica que tras la aparición del arte conceptual "la obra con sus perversos y extravagantes sistemas y su centro vacío demanda a menudo algún tipo de explicaciones". Es decir, la obra en sí misma, en su forma externa, no facilita los datos suficientes para comprender de qué trata o qué quiere decirnos el artista a través de ella, por lo que, "a menudo es necesario contar una anécdota sobre lo que el artista hizo para crearla"[110].

Dicho esto, sabemos de antemano que la mayor parte de los espectadores que intenten comprender una obra del bloque *Conceptual Andalusia* o sus proyectos *indiciales* no estén al

[109] DEL JUNCO, J. *Doce consideraciones sobre* Invierno, mar y fango *o sobre asuntos que me fascinan o me atañen* [en adelante: Del Junco, *Doce consideraciones…*]. Texto de hoja de sala de la exposición *Invierno, Mar y Fango*, Galería F2, Madrid, 2017. Disponible en http://www.f2galeria.com/exposicion/juan-del-junco-invierno-mar-y-fango/ [Consulta: 31/03/2020].

[110] SOUTTER, L., op cit., p. 47.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tanto de: 1) que toda una tradición epistemológica —la ornitología— viajase por el tiempo hasta llegar a Olegario del Junco; 2) que gracias a ello se tuvo acceso a una información privilegiada; 3) que esa información, una ciencia —y una ciencia social en el sentido que se practica también desde el amateurismo— produjese una fascinación tanto en sus modos de hacer como en sus formas de comunicarse; y 4) que una vez ya comenzado el *corpus* de trabajo artístico se hiciera un cruzamiento entre esa fascinación y el arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principio de la década de los setenta. En el momento en el que toda esta ristra de información les sea dada —trátenla como una anécdota si lo desean— la posición del espectador a la hora de enfrentarse a la obra cambiará radicalmente. Por lo tanto, es cierto que existen las narrativas externas y que el arte que se hace actualmente es dependiente de la mismas. Y todo ello gracias al concurso del arte conceptual.

Llegados a este punto, debemos aclarar que podríamos desarrollar varias referencias más a expensas de la influencia del arte conceptual en la metodología de la práctica artística que estamos estudiando, pero este epígrafe trata de concretar la disciplina *residente* en la cual se articula nuestra práctica a través de los tres hechos históricos sugeridos por Soutter. El peso que tiene el conceptualismo en los *Trabajos ornitológicos* atraviesa transversalmente la tesis en su conjunto, dando cuenta de la importancia de estos referentes.

No obstante, apreciamos una característica heredada directamente de este movimiento que afecta directamente a las formas resultantes en nuestras obras —con más incidencia en los *Trabajos ornitológicos*— y que, pensamos, debemos analizar en un punto independiente pues su enmarcado nos permitirá apreciar la verdadera magnitud de su influencia y la inscripción en un ámbito disciplinario más abierto. Nos referimos a un *concepto procedimental* relativo al lenguaje, fruto del interés de aquellos artistas por la mediación entre la fotografía y lo escritural.

1.1.2.2.1. ARTE CONCEPTUAL: LA HERENCIA DEL BINOMIO TEXTO IMAGEN.

Tras estudiar la importancia otorgada tanto a las ideas y procesos como a su documentación fotográfica por parte de los artistas conceptuales junto a la decisiva inclusión de las narrativas externas en sus obras, nos disponemos a examinar la influencia ejercida por este

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

movimiento en nuestro caso particular a partir de otra de sus características principales: la presencia del binomio texto e imagen.

La aparición de lo estrictamente textual en combinación con la imagen fotográfica en el arte conceptual es debida a que muchas de sus propuestas se establecen a través de la estética propia de una fotografía *utilizada*, aquella que se deriva de su uso, insertada ésta en contextos lejanos a la idea de fotografía formalista de bellas artes y, las cuales, a menudo aparecían vehiculadas en formatos de signo editorial. Y es que, una de las causas principales de estas inclusiones de orden escritural radica en que el propio sistema representacional de sus enunciados —muchos de ellos basados en acciones— estaban supeditados a la instrucción, el croquis, el plano o la explicación, como resultado de la condición efímera de sus propuestas no objetuales. Así nos lo explica Marie-Loup Sougez:

> Muchas de estas nuevas manifestaciones estaban marcadas por su carácter eminentemente efímero y transitorio. De ahí el valor concedido a la documentación gráfica generada en el proyecto, en el acto o en el proceso, tanto en la fase previa (notas, bocetos, dibujos, mapas, planos) como en la posterior (fotografías, vídeos, textos o materiales explicativos). En este sentido hay que entender el uso de las imágenes fotográficas no sólo desde una perspectiva documental —la fotografía como registro de una acción—, sino también por algunos de sus valores específicos como procedimiento mecánico (directa, inexpresiva, neutral, simple).[111]

Es más que evidente que el texto escrito se consagró como el vehículo más ventajoso en estos enunciados dependientes de la instrucción o de la explicación. Pero, más allá de esto, la implementación de la combinación texto e imagen tenía como premisa fundacional el dotar de un carácter técnico a las diferentes propuestas. Para ello, lo técnico y tecnológico estaban al servicio del artista, incluyendo la fotografía, pero no de cualquier manera. Litz Kotz nos recuerda una celebre frase de Douglas Huebler (1924-1997):

> 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

[111] SOUGEZ, M.L. (coord.)., op. cit., p.549.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

industrial… simples instantáneas"[112].

Este abandonar la especificidad del medio apostando por el modo en que se utilizan las imágenes fotográficas fuera del ámbito artístico —eliminando todo rastro del autor como portador de habilidades en los procedimientos— y este giro hacia la implementación de las tecnologías a modo de proceso neutral ayudó también a la aparición de las combinaciones entre la fotografía y los signos de carácter escritural, entre ellos, el pie de foto. Prosigue Kotz:

> 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.[113].



18. Douglas Huebler, *Duration Piece #6*, 1968, 97.2 x 40.6 cm.

[112] KOTZ, L., op. cit., p.59.

[113] Ibídem. La cita de Douglas Huebler según Kotz es una declaración del artista para el catálogo de la exposición *Prospect 69*, citada a su vez por BURNHAM, J. (1970). "Alice's Head: Reflection on Conceptual Art" en *Artforum*, febrero de 1970, p. 41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



19. Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings: A real time Social System, as of May 1, 1971*, 1971, dimensiones variables.

Por otro lado, entendemos que muchos de los procesos científicos y seudo científicos que son tomados en préstamo por los artistas conceptuales, así como aquellos que rigen gran parte de la práctica artística que estudiamos, tienen como fundamento principal de sus imágenes la función explicativa y el carácter de la presentación del dato; y, por lo tanto, se estipulan dentro de los modos representacionales de la tecnología y la información, con lo que dichas imágenes son supeditadas a su presentación junto a textos o diferentes signos gráficos. En torno a este concepto, Liz Kotz enumera una serie de artistas —a quienes consideramos referentes para en esta investigación artística— que recurren a estas formulaciones mixtas: Douglas Huebler [fig. 18], Hans Haacke [fig. 19] o Art & Lenguage entre otros:

> En proyectos posteriores, más abiertamente conceptuales, las obras de imagen-texto a menudo adoptan la forma de registros burocráticos y documentación científica: desde los mapas, diagramas e instrucciones de las "piezas" *Location, Duration* y *Variable*, de Huebler, y los ensamblajes de documentos y notas de Adrian Piper presentados en cuadernos de tres anillas, hasta los registros financieros cuidadosamente mecanografiados de la obra de Hans Haacke de 1971 titulada *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings: A real time Social System, as of May 1, 1971*, así como los grandes archivadores de Index 001 de Art & Language (1972)[114].

Y es que, como primera premisa vamos a partir de la base de que en nuestra línea de investigación artística, esta presencia de la imagen fotográfica combinada con el texto —aunque ya utilizada en los primeros estadios de la misma, pero alejada de nuestro objeto de

[114] KOTZ, L., op. cit., p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación[115]— se ha hecho más patente en el último bloque de proyectos de los *Trabajos ornitológicos,* titulado *Conceptual Andalusia*, debido, como hemos visto, a que el bloque nace de asociar los libros de aves de la segunda mitad del siglo XX —los cuales no debemos olvidar que son publicaciones de divulgación científica— y algunas obras de los artistas conceptuales de finales de la década de los sesenta. Es tal la afiliación que, sin ir más lejos, los tres primeros puntos del *dodecálogo* antes citado relatan la génesis del bloque, dejando constancia de la herencia:

> 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.
>
> Dos. Dicho libro [WILD ANDALUSIA], junto a otro del mismo autor, OISEAUX EN VOL, estaban en mi casa cuando era niño, y recuerdo haberlos ojeado, con fascinación, cientos de veces. OISEAUX EN VOL fue editado en 1963.
>
> Tres. En 1963, Ed Ruscha crea TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. Siento la misma fascinación por dicha obra que por los libros antes citados. Este dato es de vital importancia, pues de la suma de ambas fascinaciones nace el bloque CONCEPTUAL ANDALUSIA, cuyo quinto capítulo es INVIERNO, MAR Y FANGO[116].

Efectivamente, esta suma de fascinaciones ocasionó el acercamiento paulatino a los modos de hacer de los artistas conceptuales, lo que derivó en la aplicación de parte de sus modos de hacer en nuestra línea de investigación artística. Nos parece interesante que, si bien nuestra praxis fotográfica no se acogió a los parámetros de la imagen destinada a los procesos científicos ni a su derivada "popular" —la fotografía de naturaleza o de fauna salvaje—, se encontrase un hueco, una *grieta*, en este movimiento que, a su manera, fue capaz de aunar todo tipo de intereses interdisciplinares, y que, en nuestro caso, legitima la asociación entre la ornitología y el arte contemporáneo.

---

115 Se pueden ver ejemplos de estos trabajos en sendas publicaciones: VV. AA. (2003). *XLII Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez; y en DEL JUNCO, J. (2011). *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí/Ayuntamiento de Córdoba/Fundación Caja Rural.

116 DEL JUNCO, J. *Doce consideraciones…,* op. cit. [Para los libros de Charles- A. Voucher véase nota al pie nº 27].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También nos llama la atención que, como hemos descrito anteriormente, nuestro interés por la disciplina *residente* donde se inserta nuestra práctica se debe a un deseo de desborde de las fronteras disciplinarias, y este movimiento —el conceptualismo— ejerció una importante oposición a los límites establecidos en todos los campos artísticos. Tanto es así que, con respecto a la fotografía modernista, aprovecharon sus limitaciones conceptuales y formales para romper con el canon establecido. En el tema que nos interesa —la utilización del texto y la imagen conjuntamente— fueron ellos los que añadieron lo escritural, muy al contrario de las inercias tomadas por la propia institución fotográfica *tardomodernista*, la cual rechazó sistemáticamente la confluencia, aún compartiendo espacios comunes. Tal y como explica David Campany:

> Antes del conceptualismo, el arte moderno, ha afirmado las credenciales de la fotografía casi en oposición a su ubicuidad como medio de masas sinónimo de la página. Aun así, su éxito depende en buena medida del libro, en forma de catálogos y monografías. La fotografía artística moderna quiere hacerse valer como forma valida y discreta proponiendo la página como contexto neutral, como simple espacio para ver sus imágenes. La fotografía artística puede ocupar la página pero rara vez la abordaría directamente como lugar propio o relacionaría su lujo con la página impresa en general[117].

Este medio de masas citado por Campany lo acoge y trastoca sin cortapisas el artista que citamos como una de nuestras fascinaciones en el *dodecálogo* de *Invierno, mar y fango*: Ed Ruscha (1937), un artista de gran influencia en todas la generaciones posteriores y que podríamos considerar como un elemento indispensable en el gozne que surge entre el *postpop* y lo *protoconceptual*. El americano aún conserva el interés del *pop* hacia la utilización de las imágenes industriales provenientes de los medios de masas, en oposición a la hegemonía áurica de la obra única realizada en el estudio del artista. Pero además, es uno de los primeros artistas que añade estos preceptos que estamos analizando —la combinación texto e imagen—, y lo hace recurriendo a una estética administrativa, de formas neutras y asépticas, la cual ejercerá una importante influencia para muchos artistas conceptuales posteriores[118]. Benjamin Buchloh escribe al respecto:

---

[117] CAMPANY, D., op. cit. p. 4.

[118] En relación con las fuentes del arte conceptual, Luccy Lippard, testigo en primera línea y cronista de las actividades de estos artistas, cita "a Duchamp, como precedente, pero el nuevo arte en Nueva York vino de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> […] 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[119].



20. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, 17,9 x 14 cm [cerrado].

No es de extrañar la inclusión de Ruscha como punto de partida en el *dodecálogo* si tenemos en cuenta nuestro deseo de trabajar a partir de los libros de aves vistos en nuestro ámbito familiar pero, más allá, también ejerce su influencia en la inclusión de los textos en nuestras obras. Ruscha abrió la puerta al uso de la fotografía en conjunción con el texto en algunos de los libros que editó durante una década, de 1962 a 1972[120] [fig. 20]. Prosigue Buchloh:

> 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")[121].

---

fuentes más cercanas: entre otras, los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y Robert Morris y los inexpresivos libros de foto de Ed Ruscha", en LIPPARD, L. *Seis años…*, op. cit., p.10.

119 BUCHLOH, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal., p.178.

120 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; *Thirtyfour 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. Citados en HARO, S. (2013). *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.

121 BUCHLOH, B., op. cit., p. 179.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tras estas notas de Buchloh podemos apreciar cuan cercanos están nuestros procesos y cuan arraigados nuestros lenguajes formales a los patrones de trabajo de los artistas conceptuales. Entre otros asuntos, por nuestra aproximación a una posible clasificación pseudocientífica de índole no estética realizada a través de la inclusión de las numeraciones y textos en las formas finales de las obras. Estas operaciones de yuxtaposición de medios —la combinación imagen-escritura— y la consagración de las obras a los formatos cercanos a los libros, nos son útiles en el desplazamiento acontecido en nuestro modo de entender el hecho fotográfico: desde el mero documento formalista hacia una aproximación a la ciencia, abordada ésta como una potencial temática vernácula que descansa en el amateurismo de la ornitología, en su práctica como ciencia social.

Es por ello que, en la gran mayoría de las obras de la última etapa de nuestra línea de trabajo, las fotografías trasciendan la posibilidad de ser entendidas como formas independientes, para ser realojadas en los márgenes de la fotografía *utilizada*. En pos de esta condición de utilidad recurrimos —en deuda con los libros científicos— a su posición en el pliego, la página e incluso el libro; acompañándolas del texto en muchas de sus versiones, pero también de los signos pertenecientes a la industria editorial. Estas manifestaciones escriturales y de índole sígnica han experimentado una progresión en las propuestas que presentamos. Veamos algunas de ellas.

En un primer nivel de concreción, la forma final del proyecto *Européens en vol*, el cual inaugura el bloque *Conceptual Andalusia*, se apropia literalmente —como veremos en el siguiente punto de esta tesis— de la maquetación del libro *Oiseaux en Vol* [122], de Charles-A. Voucher (1915-1997), del que extrae el título, sustituyendo las imágenes del fotógráfo suizo por las que se realizaron. En esta disposición a modo de libro deshojado, enmarcado y colocado en la pared, no faltan los detalles referentes a la edición: el frontispicio, la tabla de ilustraciones e incluso la dedicatoria [fig. 21]. A ello debemos sumarle un detalle poco notable en una primera inspección visual: el hendido al centro que se realizó a cada hoja, a fin de recrear la doble página del propio *simulacro* de libro.

[122] VOUCHER, C. Oiseaux, op. cit. p.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



21. Juan del Junco, *Européens en vol #1, 2, 3, 4, 5* y *6*, 2016, 29,5 x 43 cm. Detalle de las primeras 6 unidades.

A partir del legado de los artistas conceptuales, *Européens en vol* presenta también una discreta numeración superpuesta en las imágenes, un eco resonante de los conteos y muestreos ornitológicos y de sus formas visuales comunicaciones. Incluso se recurre a yuxtaponer líneas de indicación cuando el aspecto visual de la propia imagen no permite discernir la cifra [fig. 22].

Hemos de decir que esta configuración mixta entre la imagen y la inserción numérica está enclavada en la propia génesis del bloque *Conceptual Andalusia*: en una obra a modo de boceto titulada *Contador*, realizada en 2015 y aún inédita. La obra es una sucesión de tomas fotográficas de bandos de garcillas bueyeras (*Bubulcus ibis*) que van llegando a un dormidero [fig. 23]. En una de las pruebas que se hicieron añadimos las cifras sobre cada uno de los ejemplares que aparecen en las fotos. Este primer esbozo de lo que sería nuestra línea de investigación artística posterior ya se estipula bajo la influencia de los postulados de los artistas del arte conceptual. Aun siendo relegada, su formulación numérica la hemos utilizado en otras obras posteriores, como por ejemplo la obra *15 Plegadis falcinellus cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda* [fig. 24], cuyo título es ya un homenaje en sí mismo a las numeraciones expresadas en muchos de los títulos de las obras del arte conceptual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



22. Juan del Junco, *Européens en vol #33*, 2016, 29,5 x 43 cm.



23. Juan del Junco, *Contador*, 2015, boceto.



24. Juan del Junco, *15* Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda*, 2017, 49,3 x 73, 2 cada unidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Más adelante, en las siguientes obras del bloque se intensificará el débito. En una obra posterior titulada *Expolio*, la apelación formal al producto de la industria editorial se hace más patente y explícita. Con ella, además, iniciamos un camino que hemos mantenido en varias propuestas ya que se introducen en las obras las "marcas de corte" y las "marcas de plegado", unos signos gráficos utilizados en las imprentas que regulan las impresiones antes de la encuadernación [fig. 25]. *Expolio* incluye, además, las numeraciones a modo de pie de foto de ilustraciones con el consecuente "PLATE", así como las hipotéticas cubiertas del *falso* libro [Fig. 26].



25 y 26. Juan del Junco, *Expolio*, 2017. Detalle de dos de las 18 unidades de 30 x 41,3 cm. A la izquierda se puede apreciar las marcas de corte y marcas de plegado, así como las rotulaciones de la numeración de ilustraciones ["PLATE"]. A la derecha, las cubiertas del falso libro.

Aún se puede percibir una evolución más tras esta puesta en marcha de los *simulacros* de libros: la obra *Invierno, Mar y Fango*. La novedad recae en que, mientras que *Européens en vol* y *Expolio* se presentan como un conjunto de supuestas dobles páginas de un libro que se expande en la pared, en *Invierno*…, la obra aparece en formato de pliego doble, es decir, en cada pieza del políptico que conforma el "libro" aparecen cuatro páginas, todas y cada unas de ellas con sus *falsas* marcas de imprenta [fig. 27]. A la hora de su disposición en sala se recurrió a una clasificación por hipotéticos capítulos —una referencia más a su adhesión al signo cultural que es el libro— y, obviamente, en ella no faltan las notas textuales: un texto de introducción, el fronstispicio, la lista de ilustraciones, el índice, etcétera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A su vez, como débito a aquella posición de los artistas conceptuales en cuanto a ir más allá de lo establecido o canónico, en un mismo movimiento por expandir los límites de nuestras propias propuestas, estos *falsos libros* —(seudo)científicos-conceptuales— se establecen en oposición al formato fotográfico normativo del momento: actúan a la contra del *boom del fotolibro* en España. Lo atípico de la propuesta tiene su eco en sus índices de impacto. En un cuestionario en el diario El País donde se preguntaba a varios profesionales y expertos sobre los mejores libros de fotografía del año 2017[123], Alberto Martín selecciona tres, uno de ellos *Invierno, mar y fango*. Su razonamiento incluye varios de los comentarios hasta ahora aquí expuestos:

> Se trata de una propuesta atípica, pues es una exposición, que sin embargo contiene una lúcida reflexión crítica, no exenta de ironía, sobre el fotolibro. *Conceptual Andalusia* se ha ido desarrollando desde hace tiempo en diferentes bloques temáticos, y su quinto capítulo denominado *Invierno, mar y fango* se expuso este año en Madrid en la galería F2. Las impresiones fotográficas que constituyen el trabajo están concebidas siguiendo los parámetros de la maquetación de un libro fotográfico, y su disposición en el espacio adopta la forma de un libro desplegado en el espacio. Si el propio contenido de la propuesta ya plantea una referencia directa a uno de los autores claves en la historia del fotolibro, Ed Ruscha, su trabajo ahonda en ello al llevar su reflexión hacia la materialidad del fotolibro y sobre todo a lo que sería su esencia conceptual[124].

Como podemos apreciar en esta cita de Martín —un resumen de lo comentado hasta ahora—, sobre esta investigación artística que estudiamos recae el peso de unas influencias sumamente marcadas que han devenido procesos y formas de un modo seminal y fundacional. No es gratuita la reiteración en la cita a Ruscha y a sus libros de artista, los cuales, como hemos visto, ejercen una gran influencia en los artistas conceptuales. De hecho, Benjamin Buchloh cita su influencia en otra obra fundamental del arte conceptual basada en la combinación fotografía y texto, *Homes for America* (1966-1967) de Dan Graham (1942)[125]. Ruscha se convierte en fuente directa en las últimas propuestas de los *Trabajos ornitológicos*, sobre todo, en cuanto a las inclusiones de lo escritural a nuestras imágenes fotográficas.

---

[123] Los profesionales y expertos consultados por El País fueron Claude Baussac, David Campany, Horacio Fernández, Alberto Martín, Jesús Micó, Martin Parr, Ramón Pérez, Juanan Requena y Carlos Spottorno.

[124] CRESPO MACLENNAN, G. (2018). "Los mejores libros de fotografía del 2017" [en línea] [consulta: 3/02/2021] en *El País*, 12 de enero de 2018. Disponible en https://elpais.com/cultura/2018/01/11/babelia/1515668692_062509.html.

[125] BUCHLOH, B. op. cit., p. 178.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gracias a estos juegos de asociaciones —o como las define José Luis Brea, esta "yuxtaposición o acumulación de elementos, o fragmentos de éstos, procedentes de cadenas o secuencias diferenciales"[126]— generamos una plusvalía en significación en nuestros enunciados, y es ahí donde, según el filósofo, se generan las alegorías:

> Pero es ése, precisamente, el lugar de la alegoría: el lugar del cruce de dos escrituras, su horizonte intertextual. Que una imagen sea vista a través de otra, que un texto leído por otro: ésa es la ley general misma -ley de lo alegórico- de toda economía barroca de la representación y el lugar, por excelencia, que la escritura rotura, el espacio de la producción de toda significancia[127].



27. Juan del Junco, *Invierno*, mar y fango, 2017. Detalle de las cuatro últimas piezas de la instalación.

126 BREA, J.L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos., p. 40.

127 Ibídem., p. 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Un poco más adelante, el mismo Brea alude a otros procedimientos generativos de significancia. Entre ellos, los que define como "ejercicios de «relectura», de reinterpretación abierta"[128], en lo que se ha venido en denominar *citacionismo*. Y es a partir del arte posmoderno cuando con mayor intensidad se percibe su presencia. De cómo este movimiento apuntala, según Soutter, nuestra disciplina *residente*, y de cómo se manifiesta dicha forma de citación en nuestra práctica artística trataremos en los siguientes dos puntos.

1.1.2.3. POSMODERNISMO FOTOGRÁFICO FRENTE A FORMALISMO MODERNO.

Continuando con el análisis de las influencias en nuestra práctica artística de los tres hechos históricos que, según Soutter, han influido de manera decisiva en la conformación de las estrategias contemporáneas en torno a la fotografía artística contemporánea y en la figura del "artista que utiliza la fotografía", nos disponemos a estudiar el tercero y último de ellos: la "*textualidad posmoderna".*

Según Soutter, la característica principal de este hito se manifiesta en una pérdida de la fijación a lo real en oposición a esa noción modernista por la cual se destacan "imágenes singulares que reflejan el mundo con gran belleza o penetrante veracidad"[129]. El giro que produce el posmodernismo en la fotografía se basa en utilizarla no para dar cuenta de lo que existe realmente sino para elaborar otras significaciones. Como apuntábamos antes en cuanto a la dependencia de narrativas externas, "las obras artísticas son vistas como textos culturales que deben ser descodificados por críticos y espectadores informados"[130]. Así, el posmodernismo, lo podemos entender como una consecución, a modo de evolución, de los radicales cambios ejercidos sobre la práctica artística por parte de los artistas conceptuales. En cuanto al medio fotográfico, el arte posmoderno sigue en oposición a los postulados de la obra de arte autónoma alcanzados en la fotografía modernista, desplazando el interés desde la superficie de la obra hacia las posibles significaciones que el propio hecho de la representación pueda ofrecer. Así lo explica Michel Poivert:

---

128 Ibídem., p. 46.
129 SOUTER, L., p. 52.
130 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> La plusvalía registrada durante la época del arte conceptualista, es decir, esa capacidad de la imagen fotográfica para sustentar una intelectualización exhaustiva de las experiencias creadoras, le confieren a partir de 1970 una nueva aura. Lo que caracteriza ahora la corriente calificada de "posmodernista" es el empleo de la fotografía, no como medio específico y artístico, sino como herramienta de reflexión sobre la propia representación. Por consiguiente, la fotografía opera respaldada por casi un siglo de "legitimidad crítica", por todas las estrategias encaminadas a contradecir la autoridad de las bellas artes[131].

Este afán de "contradecir" en el posmodernismo, al igual que en el arte conceptual —admitiendo que las fronteras entre ambos conceptos no están bien delimitadas— surge además de una búsqueda de nuevas opciones —de nuevo, una expansión— frente al discurso hegemónico entronizado por Alan Greenberg en los estertores del arte tardo-moderno americano. Según Jorge Ribalta, los gestores de esta ruptura, los artistas y críticos de arte:

> Mantienen un vínculo estético y político con el proyecto de vanguardia histórica y, más directamente, con sus intentos de reconstrucción o neo-vanguardia de los sesenta. Es el propio Benjamin Buchloh el que ha propuesto el término neo-vanguardia para dar cuenta de la gran eclosión de prácticas artísticas, surgidas del agitado y complejo entorno social y político de los sesenta, que buscaban alternativas al formalismo institucionalizado tardo-moderno[132].

Es a partir de la irrupción de estas prácticas artísticas posmodernas cuando la fotografía llega a obtener una presencia continua en el ámbito artístico. Andy Grundberg lo argumenta considerando al movimiento posmodernista como una serie de prácticas realizadas desde la hegemonía del *yo*, es decir, en un sistema plural o un pluralismo. La huida a otros medios —entre ellos hacia el medio fotográfico— fue debida al cansancio y al desgaste de la tradición modernista y el consecuente paso de la pintura al *mínimal* o al conceptualismo, donde la representación —o lo decorativo— estaba fuera de los puntos de enfoque de los que la ejercían. Los artistas no interesados en los parámetros de trabajo de ambos movimientos se dispersaron en multitud de direcciones, desde una pintura con motivos decorativos a inmersiones en el

131 POIVERT, M. (2009). "¿Un arte automático"? en Gunthert, A y Poivert, M., op. cit. pp. 529-569., pp. 561-564.

132 RIBALTA, J. (2004). "Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna" en Ribalta, J. (ed.). *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. pp.7-32., p. 9. La cita a Benjamin Buchloh que hace Ribalta es: BUCHLOH, Benjamin, "Introduction", pp. xxii-xxiii, en su *Neo-Avantgard and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MIT Press, 2000

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paisaje —los conocidos como *earthworks*[133]— hasta el punto de que muchos de ellos se volcaron en la fotografía y el vídeo. Esta acción de dispersión hacia el pluralismo posmoderno frente al reductivismo modernista, tuvo como consecuencia "que la fotografía, aparentemente una perenne ciudadana de segunda clase, llegó a ser un miembro natural del circuito de las galerías y museos"[134].

El posmodernismo es también un hecho y un acto político. Una rebelión que va más allá de un maquillaje disciplinar o formal. Hay que recordar, como nos dice Jorge Ribalta, que en aquellos años se produjo una fuerte hegemonía del neoconsevadurismo tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, con Ronald Reagan y Margaret Thatcher como grandes popes de la política neoliberal. Esto se tradujo en el "retorno a la pintura" de finales de los setenta en una nueva cresta de ola del mercado del arte, a la vez que se producía una retirada de los fondos públicos a la esfera cultural en ambos países en un proceso de privatización y corporativización de las instituciones culturales. La gran mayoría de agentes culturales de la izquierda norteamericana, así como numerosos colectivos sociales, realizaron una férrea oposición a este giro corporativista de la cultura, en lo que Hal Foster ha denominado la "posmodernidad de resistencia"[135]. Creemos que en este punto de resistencia es donde debemos hacer notar una primera relación entre el posmodernismo con la disciplina donde nos hallamos, pues desde ella misma podremos argumentar la primera de sus influencias en nuestra práctica.

Tal y como acabamos de ver, a través de una posición política se articuló una resistencia al arte institucional, elitista y servil al poder. Esta rebeldía pasó por lo que Jorge Ribalta denomina la "crítica al canon moderno"[136]. Dicho canon estaba regulado —y legitimado— en la década de los años sesenta por Clement Greenberg y estaba localizado en la ciudad que se había instaurado como gran centro neurálgico mundial del arte, Nueva York, y por extensión, en una supremacía artística norteamericana. En el ámbito de la fotografía, el canon residía en el

---

133 Más Adelante analizaremos la manifiesta influencia de los artistas del *Land Art* en nuestra práctica artística.

134 GRUNDBERG, A. (2003). "The crisis of the real: photography and posmodernism" en Wells, L. (ed.). *The photography reader*. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 164-177., p. 166 [la traducción es nuestra].

135 RIBALTA, J., op. cit., pp.10-11.

136 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

formalismo modernista antes citado[137], aquel que se instauraba en torno a las especificidades del medio, a la estetización y despolitización. Tal y como explica Ribalta:

> Los argumentos centrales de este canon son la autonomía de las disciplinas artísticas según su propia especificidad técnica, su pureza o autenticidad respecto al material, y la originalidad y singularidad del autor. En suma, una legitimación formalista de un arte despolitizado. En el ámbito fotográfico este modelo está representado por el trabajo crítico de los sucesivos conservadores de fotografía del MoMA (iniciado por Beaumont Newhall y culminado por John Szarkowski) y en la canonización del trabajo de pioneros como Alfred Stieglitz, Walker Evans, Edward Weston, Paul Strand o Ansel Adams. Durante los años sesenta y setenta en particular, Szarkowski llevó este canon moderno de la fotografía a su culminación a través de exposiciones y publicaciones como *The Photographer's Eye* (1964) o *Looking at Photographs* (1973), basándolo en una concepción hiper-estétizada de la especificidad del medio fotográfico a partir de los principios de estilo y tradición documental, representado en Estados Unidos por la *Straight Photography*[138].

Pues bien, según el autor catalán, al oponerse a la hegemonía del formalismo modernista, los artistas comienzan a articular sus prácticas artísticas desde una nueva posición que va más allá del trabajo en el estudio y por ende más allá de los márgenes del mito del artista basado en el genio romántico. Este nuevo enfoque permitió la aparición de nuevas posibilidades de hacer visible la obra del artista y refundó el papel de los mismos en esta nueva sociedad: así "es característico que los artistas sean a la vez ensayistas, historiadores y docentes". Es en este nuevo modelo donde Ribalta cita a "Martha Rosler, Allan Sekula, Victor Burgin, Jeff Wall o Joe Spence". A través de esta ruptura de la disciplina y la expansión más allá de las fronteras normativas de la modernidad, "la síntesis posmoderna de teoría y práctica" consigue el retorno a la idea vanguardista de vincular el arte y la práctica social[139].

La práctica artística que estudiamos no se vehicula tan explícitamente a través de la práctica social, pero sí desde la ruptura con la compartimentación de la disciplina en un deseo manifiesto por abrir las fronteras de lo que exige el medio institucionalizado. Ya apuntamos anteriormente la existencia de narrativas externas aparejadas a cada proyecto, algunas de ellas articuladas en torno a la investigación en otros territorios epistemológicos, por lo tanto, entendemos que, en su momento, sentimos la necesidad de reformular nuestra relación y

137 Véase el punto 1.1.1 Disciplina *residente*: desdibujar los bordes.
138 RIBALTA, J. Ibídem., pp.13-14.
139 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entendimiento para con el medio elegido. Así, desechamos lo que nos ofrecía la disciplina y decidimos expandirnos "de dentro afuera" —como veremos más adelante en lo relativo al concepto de "indisciplina" [véase pp. 171-174]— en una clara voluntad de cambio.

Debemos de reconocer el débito para con este movimiento que tanto hizo por la expansión de la fotografía dentro del ámbito artístico tras la decisiva puesta en valor de la misma por los artistas conceptuales. Muchas de las obras y actitudes de los artistas que analizamos en esta tesis están legitimadas e incluso existen tal y como son gracias al trabajo teórico y práctico que se reguló en torno a la crítica posmoderna. Pero, más allá, nuestra práctica artística está en deuda con una de las características más celebrada del arte posmoderno, la cual creemos que —del mismo modo que hemos analizado la presencia del binomio texto e imagen como consecuencia del arte conceptual— necesita de un subepígrafe propio en este punto de la tesis. Así, podremos analizarla dentro los parámetros de trabajo de nuestra producción, enmarcando su concurso con la disciplina que estamos tratando de delimitar. Se trata de los modos de apropiacionismo y citacionismo, los cuales hemos incorporado constantemente como metodología a nuestra práctica en cuestión.

1.1.2.3.1. ARTE POSMODERNO: CONFISCACIÓN Y CITA EN *CONCEPTUAL ANDALUSÍA*.

Una vez presentado el último de los tres hechos históricos que Soutter defiende como determinantes para poder delimitar nuestra diciplina *residente —el giro duchampiano*, *el cambio conceptual* y *la textualidad posmoderna*— nos disponemos a analizar su influencia en nuestra práctica artística, principalmente con la presencia del apropiacionismo y de la cita en nuestro último conjunto de trabajos; pero antes, creemos que debemos hacer una breve genealogía de ambos conceptos. Así, hemos de aclarar de antemano que, aunque se han perpetuado historiográficamente como una causa-efecto de los enunciados del posmodernismo, estas prácticas de apropiación no son exclusivas —o a partir— del mismo, sino que se han ido realizando desde que Marcel Duchamp abriera la puerta a estas estrategias con la institucionalización del *ready-made* cuyos efectos, como vimos anteriormente, han subsistido de manera continua hasta nuestros días [véase p. 82]. Algunos autores citan al artista

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

francoamericano en el punto de partida de estas formulaciones de apropiación. Tal es el caso de José Luis Brea, el cual comenta la senda seguida por estas representaciones alegóricas:

> […] Senda que, tal vez, antes de pasar por el pop —quizás, su primera culminación— en el episodio duchampiano del *readymade* su lugar fundacional. Aún cuando en el trabajo duchampiano había, todavía, una cierta vocación redentora de emancipación del objeto, de liberación de esa enunciación enajenada en él de algo otro que le conducía a su significación en tanto que mercancía. La operación duchampiana sobre el objeto fetichizado en su forma de mercancía relanzaba el proceso alegórico, superponiendo mediante algún procedimiento —sea la mera firma, el montaje, la apropiación— otra significación a la ya constituida —como alienadora. La intervención duchampiana se añadía, entonces, como una estación más a añadir a la, digamos, ya iniciada deriva alegórica del objeto, quizás pretendiendo restituir al objeto su estatuto[140].

Benjamin Buchloh señala, además, al fotomontaje como una de las primeras manifestaciones de estas prácticas de apropiación, resaltando su capacidad alegórica "de confiscación, superposición y fragmentación"[141]. Es por ello que, a colación de las mismas, incluye en sus márgenes a los pioneros del fotomontaje y del *collage*, como John Heartfield (1891-1968), George Grosz (1893-1959), Raoul Hausmann (1886-1971) o Kurt Schwitter (1877-1948). Para Buchloh, en base a algunas ideas de Walter Benjamin sobre el fragmento y el montaje, estos primeros acercamientos tienen como fin una crítica al reposicionamiento —una devaluación— de las imágenes en el mundo de los objetos y de las mercancías. Los artistas, mediante estos planteamientos de construcción alegórica —"donde el lenguaje y la imagen, puestos al servicio de la mercancía mediante anuncios eran alegorizados por las técnicas de yuxtaposición y fragmentación de significantes gastados"[142]— lograban redimir al objeto, realizando la doble devaluación —o *re-devaluación*— con la operación alegórica.

Buchloh prosigue con la hagiografía de las prácticas y del término, aludiendo a las reconfiguraciones —en torno a la década de los años cincuenta con el surgimiento del arte *pop*— de los productos visuales de los medios de masas, a través de la inclusión de las imágenes de consumo popular en yuxtaposición y convivencia con la alta cultura en la obra de Robert Rauschenberg (1925-2008) [fig. 28], Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-

---

140 BREA, J. L., op. cit. p. 32.

141 BUCHLOH, B. (2003). "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.). *Indiferencia y singularidad, La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 97-132., p.97.

142 Ibídem., pp. 99-100.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1997) o Jasper Johns (1930) [fig. 29] entre otros. Diez años después, se llegará a una reivindicación del *ready-made* duchampiano por parte de toda una generación de artistas a mediados de la década de los sesenta, —Marcel Broodthaers (1924-1976), Hans Haacke (1936) o Dan Graham, por ejemplo— donde, según Buchloh, "percibimos dos cosas: el inicio de una revisión del contexto que define el signo de la imagen y un análisis de los principios de estructuración del propio signo[143].





28. Robert Rauschenberg, *Overdrive*, 1963, 213,4 x 152,4 cm.
29. Jasper Johns, *Flags*, 1973, 69,5 x 89,5 cm.

Esta concatenación de prácticas alegóricas de apropiacionismo y citacionismo desemboca en la decisiva aparición del uso de imágenes literales —no sin cierta polémica— en las obras de varios artistas a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. Los más citados, sin duda, Richard Prince (1949), Sherrie Levine (1947) o Barbara Kruger (1945), los cuales, a través de un ejercicio de cinismo y parodia, examinan críticamente la participación y permanencia no sólo de las imágenes procedentes de la publicidad, la televisión o el cine en nuestra sociedad sino más allá, la propia función semiótica de la obra de arte. Kruger, por ejemplo, articula una cruda declaración política mediante el uso de imágenes *enlatadas* a las cuales hace girar en significación —entre otras cuestiones las de género— con la intermediación enunciativa del eslogan y del pie de foto [fig. 30]; Prince *refotografía* los anuncios de Marlboro —*iconizados* en la sociedad de consumo por medio de la omnipresencia del *spot* publicitario—

143 Ibídem., p. 104.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para realizar un ácido comentario sobre los estereotipos —el *summun* del simulacro publicitario— de masculinidad y mercancía; y Levine [fig. 31] quien tal vez sea la artista que más ha extremado las consecuencias de la apropiación, presentando copias de algunas renombradas fotografías de otros autores en una espiral continua que afecta a la propia noción de autoría y a la sacralización de la obra de arte única. Sus obras, tal y como aduce José Luis Brea, son "refutaciones o ataques a los restos no eliminados de la idea de originalidad y de la fundamentación de la experiencia artística en el supuesto aurático de la unicidad e irrepetibilidad de la obra"[144]. De entre estos artistas que *re-enmarcan* la fotografía, es sin duda el trabajo de Levine el que acometa un mayor cuestionamiento de las bases de lo estrictamente fotográfico. Michel Poivert comenta acerca de esta última:

> Levine, mediante el juego de las citas y la reproducción de copias célebres, como las de Walker Evans por ejemplo, se sirve de la fotografía de fotografía, y cierra así el bucle de una indefinición entre el original y la copia, de una perdida de aura —retomando el vocabulario de Walker Evans— que definiría la situación de incertidumbre de un arte obligado, debido a ese mismo agotamiento, a rebuscar sólo en su historia para intentar restaurar a través de los simulacros una distancia crítica con el mundo[145].





30. Barbara Kruger, *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)*, 1982, 182.2 x 115.8 cm .
31. Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981, 25,4 x 20,3 cm.

144 BREA, J. L., op. cit. p. 44.
145 POIVERT, M., op. cit. p. 568.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pensamos que la practica artística que estudiamos no llega al nivel de explicitud de estas proposiciones extremas en cuanto al uso literal de las imágenes ajenas, pero hemos de reconocer que las mismas, articuladas en la efervescencia del nacimiento del arte posmoderno, han legitimado nuestro estatus de "artista que utiliza la fotografía" e inducen a su referencia en el modo en que algunos de estos autores vuelven la vista atrás para resolver las propias problemáticas de la representación. Como explica Soutter, "[…] los artistas vuelven al pasado con la intención de abrir un espacio de trabajo. Esto pretende ser una mirada hacia atrás productiva, que puede estar o no relacionada con la historia"[146]. En nuestro caso, esta mirada atrás es crucial y, de acuerdo a las palabras de Soutter, nuestra intención no es otra sino expandir nuestro espacio de investigación, desbordando los límites de la disciplina. Nuestra apropiación y cita de los códigos de la ornitología de la segunda mitad del siglo XX es de vital importancia para crear nuestra propia alegoría en cuanto que enunciado artístico *versus* enunciado seudocientífico, en una estrategia donde pragmatizamos el cruce, donde *hacemos* transdisciplinariedad.

Sin embargo, de los artistas citados anteriormente, tal vez sea el caso de Dan Graham el que creemos que es de especial interés en cuanto a nuestras fuentes, pues con su obra *Home for America* inaugura una doble vertiente en la que yuxtapone los medios escriturales con las imágenes fotográficas, al tiempo que especula con la cita del formato comunicacional impreso como vehículo de transmisión de enunciados [fig. 32]. Esta formulación intermedia —mitad publicación, mitad obra—, que juega con la ambigüedad de su propio contexto[147], es vital para entender nuestra manera de citar las publicaciones ornitológicas. Así la define Buchloh:

> Una obra como *Homes for America* (1966) de Graham, concebida en un principio como un artículo para una revista de arte, ahora se interpreta plenamente como uno de los primeros ejemplos de decostrucción alegórica donde el marco de distribución, materialidad y lugar de existencia de la obra definen su estructura, su obra desde el principio[148].

Pues bien, es concretamente a través de esta configuración deconstruida entre medios de distinta naturaleza sígnica y su soporte—entre texto, imagen y formato impreso de corte

146 SOUTTER, L., op. cit., p.53.

147 Más adelante veremos la influencia en nuestro trabajo de la obra *Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson (1938-1973), obra que sigue este mismo esquema de publicación editorial a base de texto e imagenes fotográficas. [Véase p. 247].

148 Ibídem., p. 105.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

editorial— donde encontramos nuestra particular forma de apropiación y cita en las prácticas propias que nos incumben. Sin ir más lejos, hemos declarado varias veces a lo largo de este estudio como uno de los deseos personales que capacitaron la génesis del último bloque de obra que analizamos surge a partir de la cita permanente a los modos de hacer de algunos libros de ornitología. Nuestra estrategia alegórica se establece en torno a la resignificación de los mismos a través de la inspiración en —e incluso a la imitación de— sus formas visuales.



32. Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67, 101,4 x 84,5 cm.

La "confiscación" de los modos de estos libros se presenta mediada en torno a un complejo sistemas de citas en varios niveles. El más explícito de ellos, por el cual nos apropiamos prácticamente de manera literal, lo podemos encontrar en aquellas operaciones por las que transformamos textualmente los títulos de varios libros. El mismo bloque *Conceptual Andalusia* toma su nombre de la alteración del título de uno de los libros que dieron pie a su génesis: *Wild Andalusia. Coto Doñana* (1967) de Charles-A. Vaucher, un fotógrafo suizo especializado en libros de naturaleza. El trastocamiento literal a la hora de nombrar proyectos no acaba ahí: como hemos comentado en el punto anterior, recurrimos a una segunda apropiación, concretamente en el título del proyecto *Européens en vol*, el cual proviene de aquel que da nombre al volumen *Oiseaux en Vol* (1963) —también de Charles-A Vaucher. Un poco más adelante se procederá con el apoderamiento de otro título en la obra *Die Vögel der Meere*, la cual adopta su nombre de un manual alemán sobre aves marinas: *Die Vögel der Meere. Ein*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Taschenbuch für Ornithologen und Naturfreunde über alle Seevögel der Welt [149] [Las aves de los mares. Un libro de bolsillo para ornitólogos y amantes de la naturaleza sobre todas las aves marinas del mundo].



33. *Wild Andalusia. Coto Doñana* de Charles-A. Vaucher, Lausane, Editions Margerat,1967.



34. Juan del Junco, *Européens en Vol #53*, 2016. Detalle de una de las dobles páginas del *falso* libro.

Por otro lado, las citas literales actúan de facto en las apropiaciones del diseño de los propios libros: en sus maquetaciones. Tal es el caso de la apropiación de las maquetas de ambos volúmenes de Vaucher para las disposiciones formales de *Europeens en vol* e *Invierno, mar y*

[149] ALEXANDER, M. A. (1959). *Die Vögel der Meere. Ein Taschenbuch für Ornithologen und Naturfreunde über alle Seevögel der Welt*. Hamburgo y Berlin: Verlag Paul Parey.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fango [figs. 33 y 34]. Para ello, se procedió a medir página por página ambos títulos, copiando milimétricamente sus márgenes y estudiando tanto las cajas de texto como la colocación de las imágenes del suizo, las cuales fueron sustituidas por aquellas que se ralizaron para el proyecto. Como veremos más adelante, estos actos de apropiación literal se adoptaron también en *Turdus merula o todas las casas donde viví*, donde la presentación de las fotografías fue copiada de la maqueta de la página de ilustraciones de otro conocido libro [véase figs. 69 y 70].

Con una presencia más marcada en tanto que elemento configurador, este mismo recurso de apropiación de las maquetas y diseños de publicaciones ya existentes —con su posterior transformación— aparece en torno a la revista *Ardeola*, órgano de la Sociedad Española de Ornitología. De ella se copian —o se apropian— tanto el diseño original de su portada como de la maqueta de página para la realización del *libro-obra* del proyecto *Never-Ending Handbook* [fig. 35]. Sin ir más lejos, el dibujo de la garcilla cangrejera (*Ardeola ralloides*) que ilustra la portada de la revista fue realizado por Olegario del Junco, ilustración que sustituimos por un nuevo dibujo —en este caso de una oropéndola (*Oriolus oriolus*)—, en un claro ejemplo de homenaje y débito por el traspaso intergeneracional recibido. Del mismo modo, este patrón ha sido puesto en práctica en el diseño de las dos monografías resultantes tanto de este proyecto como del posterior *Liturgia del río y del pájaro* [150], las cuales comparten el mismo diseño de portada y las mismas características de maquetación e impresión, aún siendo editadas por dos instituciones diferentes[151]. Esta repetición dilatada en el tiempo actúa a modo de reafirmación de las fuentes y desplaza ambas publicaciones desde el terreno del "catálogo de exposición" hacia el del libro con cierta estrategia artística. En contra de lo normativo en los catálogos de exposiciones de fotografía, ambas monografías fueron impresas con materiales "pobres" mediante una impresión a una sola tinta sobre papel de pasta mecánica, un tipo de papel de bajo coste y bajo gramaje que con el paso del tiempo producirá un esperado amarilleo de las páginas. Lo mismo sucedió con las cubiertas, donde se eligió una cartulina igualmente simple, asimismo impresa en una sola tinta, sin lujos ni estridencias [fig. 36]. Estas estrategias de

[150] Las dos monografías "hermanas" son DEL JUNCO, J. (2018). *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas [en adelante: Del Junco, *Never-Ending…*]; y DEL JUNCO, J. (2020). *Liturgía del río y del pájaro*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo [en adelante: Del Junco, *Liturgia del río…*].

[151] Esta formulación de repetición de los diseños de las cubiertas y la maqueta en las monografías de los proyectos exhibidos se está teniendo en cuenta para la próxima publicación, que se editará en septiembre de 2021 tras la previsible exposición del proyecto Triangulo-Tesis. Trabajo que se viene realizando en paralelo a esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

edición repetidas tienen como fin imitar, citar, apropiarse de *Ardeola*, o en su defecto remitir a los formatos de las revistas científicas, en una cooptación de los códigos de la otra disciplina hallada en nuestro cruce.



35 y 36. De izquierda a derecha: un ejemplar de la revista *Ardeola* del año 1978 y las portadas del libro-obra *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018 [también de la monografía editada por la exposición en el Centro de Arte de Alcobendas] y de la publicación resultante del proyecto *Liturgia del río y del pájaro*, 2020.

Como dato relevante, hemos de apuntar que no se procedió a la copia del diseño de la revista actual, sino que tomamos como referencia el de los volúmenes de los años setenta. La elección de la antigua revista *Ardeola* como objeto de nuestra apropiación no es un asunto trivial pues se da el caso de que el que esto escribe fue inscrito como socio de la Sociedad Española de Ornitología —la actual SEO-Birdlife—, apenas cinco días después de nacer[152]. Cada miembro de la sociedad, con independencia de su edad, recibía el volumen de *Ardeola* correspondiente[153], con lo que, en este caso en particular con ambos padres y cinco hijos consocios de la SEO, el número de ejemplares de la revista se multiplicaba en el domicilio familiar. Interpretando este hecho en la actualidad, hemos llegado a la conclusión de que, si tenemos en cuenta que nuestra afiliación a la SEO duró hasta aproximadamente la edad de doce años, a ojos de un niño una revista científica de esta índole estaba del todo fuera de su discernimiento, con lo que la revista pasaba por una operación de cosificación: pasaba de ser una revista científica a ser un objeto físico con un valor

[152] Cabe recordar que Olegario del Junco —padre del que esto escribe— fue miembro de la junta directiva de la SEO durante varios años, siendo presidente en el bienio 1970-1972.

[153] Por aquel entonces, *Ardeola* era una revista anual, aunque hubo años en los que se publicaron dos volúmenes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

simbólico. Esto nos da pie a pensar que la apropiación de *Ardeola* no es otra cosa sino un instrumento para enlazar nuestra práctica artística con nuestra propia memoria, vía la ciencia de la ornitología. Este juego entre ciencia, emoción, arte y memoria es lo que hemos denominado *ornitología emocional*, concepto que aparecerá de manera transversal en la segunda parte de esta tesis, allí donde estudiamos los procesos en el campo y la manera en que observamos.

Como podemos apreciar, es en este ámbito editorial de la divulgación científica de los años sesenta y setenta donde acoplamos nuestro uso de la cita y la apropiación. Si a esta práctica alegórica le sumamos la explotación del recurso combinado entre texto e imagen visto en el epígrafe anterior, ambos modelos unidos conforman la base conceptual y formal de este conjunto de trabajos. Así lo explica Alberto Martín:

> […] Ahí aparece [en ambos libros de Vaucher], desde el primer momento, el uso de la cita, el gesto y acto consciente de citar, que junto al libro, el libro de artista y el libro como referente físico y material, constituye la auténtica clave de bóveda de *Conceptual Andalusia*[154].

Pero esta cita a los libros y revistas apuntados no siempre se aborda desde la literalidad. Más bien podemos hacer notar que en todo el trabajo se percibe una referencia continua que sobrevuela la línea de investigación, la cual se estipula en los márgenes de un *apropiacionismo* menos exigente y menos exacto: en torno a aquello que podríamos denominar *citacionismo*. De esta manera, estas operaciones conllevan cierta relajación en el rigor del agenciamiento, efectuando modelos *a partir de*, haciendo hincapié en la transformación y/o reinterpretación, dejando abiertas las posibilidades de fidelidad para, así, reconvenir su uso. Así lo describe José Luis Brea:

> […] la comprensión alegórica del trabajo del arte entendido como productividad de sentido asentada en su dimensión intertextual, inclausurable en ninguna dirección interpretativa y, al contrario, abierta en cualquiera de ellas a la multiplicación acumulativa de nuevas dimensiones de significancia, de reutilizabilidad[155].

Creemos que es en esta "reutilizabilidad" donde podríamos hallar nuestra forma de cita: en la posibilidad de aportar un nuevo uso, abierto, interesado en la generación de nuevos significados. No en vano, nuestra práctica se instaura en función de un cruce —aquel entre el

[154] MARTÍN, A. (2020), "El rastro del ornitólogo. Prácticas de desterritorialización en la obra de Juan del Junco" [en adelante: Martín, *El rastro del…*] en del Junco, J. *Liturgía del río…*, op. cit. pp. 5-21., p.11.
[155] BREA, J. L. op. cit., p.46.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arte contemporáneo y la ornitología—, circunstancia que no favorece la exactitud ni el rigor en sus enunciados; máxime cuando, como veremos más adelante, la aproximación a la ciencia discurre por los caminos del *diletantismo*. Y es que, en estas *vistas atrás*, no nos dejamos seducir únicamente por la copia literal, por la *apropiación* de aquellos libros que han resultado ser un archivo de la memoria, sino que se toma partido por *citar* sus formas: a veces vagamente, otras con mayor o menor precisión, para sentirnos próximos a los parámetros de trabajo reproducidos en sus páginas. Al "reutilizar" los modos de Vaucher o las fotografías que aparecen en *Die Vögel der Meere* —su tipo de fotografía, el grano de su película, los motivos de las aves en vuelo, la posición en la página, el pie de foto, etcétera [fig. 37]— no estamos sino desplazándonos personalmente al espacio que habitaban los fotógrafos naturalistas del momento, en cierto sentido, sintiéndonos *otro*. Prosigue Brea:

> Cindy Sherman ha declarado: "En el espacio de la representación, uno es siempre otro". Todo su trabajo —y el de apropiacionistas melancólicos como Sherrie Levine o Philip Taaffe— viene a ser una reflexión explícita sobre ese extravío y descentramiento del sujeto, sobre ese estatuto del que se conoce a sí mismo como siendo siempre otro, lugar en la serie, desarticulado en una secuencia de fragmentos probablemente perteneciente a una totalidad imaginaria irrecuperable, irremisiblemente perdida, sueltas fotos fijas de un largometraje olvidado, irreconstruible[156].

En esta posibilidad de "ser otro" y en un movimiento por acentuar aún más nuestro singular cruce, la cita no se establece únicamente en torno a los modelos visuales de la ornitología de las décadas de los sesenta y setenta sino que se despliega también alrededor de algunas formas utilizadas —curiosamente en el mismo periodo— en la disciplina *residente* del cruce: en el arte contemporáneo. Ya hemos visto nuestra fijación por referenciar algunos de los artistas del arte conceptual acogiendo sus formulaciones combinadas de texto e imagen fotográfica; otra de nuestras citas, por cierto. Uno de ellos, Ed Ruscha, nos da el patrón formal para uno de nuestros proyectos: *Buscando oropéndolas obsesivamente*. Nuestra intención de *ser otro* la reflejamos en la cita que hacemos a la obra de Ruscha, concretamente en la obra *Every Building on the Sunset Strip*, (1966), creada por el americano en forma de fuelle [fig. 38]. En *Buscando Oropéndolas* se decide utilizar el mismo formato, ya establecido como un clásico. Así, el resultado formal consiste en una serie de nueve fuelles donde insertamos las fotografías que realizamos durante la búsqueda de las aves [fig. 39].

---

156 Ibídem., p. 85.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





37. (Arriba) Una de las dobles páginas de imágenes de *Die Vögel der Meere. Ein Taschenbuch für Ornithologen und Naturfreunde über alle Seevögel der Welt* de M. A. Alexander. (Abajo) Juan del Junco, *Die Vögel der Meere*, 2019, 18 unidades de 30 x 40 cm.

Podemos entender *Buscando oropéndolas obsesivamente* como una síntesis ideal para concluir estos puntos de la tesis que hemos dedicado a posicionar nuestra disciplina *residente* a través de los tres puntos históricos que, según Soutter, han perfilado las nuevas estrategias creativas en torno a la fotografía contemporánea y su *alter ego* "el artista que utiliza la fotografía". En primer lugar, por la legitimación dada con la aparición del *ready-made* duchampiano y su carácter "anti" —*anti-técnica*, *anti-canon*— en una obra que, como hemos visto utiliza la fotografía —en algunos casos erróneas en cuanto técnica— para documentar un supuesto documento científico: la búsqueda de una especie de ave en un lugar y tiempo determinado. Es ahí, en la recontextualización de un proceso externo, dónde encontramos también la herencia del "giro duchampiano", operación que, en segundo lugar, acogieron los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

artistas conceptuales a finales de los años sesenta para reivindicar las actitudes de las vanguardias y, con ello, dar prioridad a las ideas, conceptos y procesos. La obra en sí misma es un eco de aquellos artistas, sobre todo por la utilización de una fotografía "pobre" que documenta una acción y que, además, es presentada en combinación con lo textual, mediante la presencia sígnica de lo editorial. Este *display* singular —a lo Ruscha— hace que nos preguntemos si realmente el aparato discursivo de la obra es aquel que vemos en su superficie o si existen narrativas externas contingentes en estos nueve fuelles; a poco que se investigue estaremos al tanto de que, efectivamente, la obra en sí misma es una alegoría de las búsquedas vitales y creativas que interpela a la propia memoria del autor. Todo ello, en tercer y último lugar, bajo la formulación de *la vista atrás* mediante el agenciamiento y la cita: cita a la búsqueda ornitológica, a las formas de fotografiar aves en los años sesenta, a los libros de divulgación científica y al propio formato arquetípico de uno de los artistas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX: Ed Ruscha. Con ello no estamos sino reflexionando sobre la propia condición de la representación, resultante de la crítica posmoderna.



38. Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, 18,2 x 14,3 x 1,2 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



39. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, dimensiones variables.

***

En este punto —donde hemos analizado la *unidisciplinariedad* y nuestra disciplina *residente*— hemos establecido un marco de referencia para acoplar nuestra práctica. Instaurando dicho marco hemos preparado un lugar donde situarla negando el terreno original de donde procede —el de la disciplina "fotografía" modernista— en un deslizamiento hacia el *artista que utiliza la fotografía* o la *fotografía artística contemporánea*. Para ello hemos confrontado nuestra práctica a las teorías de Lucy Soutter, concluyendo que los referentes esenciales que la británica maneja — procedentes de tres hechos históricos— y que posibilitan el cambio de paradigma en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la disciplina se posicionan en un acto de apertura de las fronteras de las disciplinas. Estas posturas están en los límites, cuando no saltan directamente de una disciplina a otra, en un intento de expandir la voluntad de conocimiento vinculada a la creación artística. En el próximo punto de la tesis estudiaremos las posibilidades de cruces disciplinarios, pero antes, para finalizar con esta delimitación de nuestro marco de referencia, aportaremos unas conclusiones específicas de este punto donde nos encontramos, a fin de recapitular lo hasta ahora visto.

1.1.3. Conclusiones acerca de la unidisciplinariedada: límite y norma.

De este punto de la tesis, como primera conclusión podemos extraer que el término disciplina conlleva la capacitación regulada por una serie de agentes legitimadores internos, los cuales la vigilan mediante la imposición de distintas reglas y normas. Este modelo de conocimiento, con bordes fronterizos, basado en la especialización y con códigos propios se puede conformar en *ghettos* disciplinarios. Sin embargo, en el arte contemporáneo —sobre todo, a partir de la década de finales de la década de los sesenta— varios movimientos se han empeñado en romper con dichos límites y normas disciplinarias.

En el caso específico de la práctica que analizamos, el deseo de expansión se articuló en oposición a una formación académica altamente disciplinaria en torno a la fotografía, por lo que, en pos de una expansión del medio, fomentamos el desborde de la disciplina aprendida. Dicha disciplina fotográfica compartimentada y estanca —la fotografía modernista o de bellas artes— está regulada por las especificidades del medio, no permitiendo cualquier concepto o forma que desborde sus delimitaciones. Este ha sido el enfoque fotográfico hegemónico hasta que, en los años sesenta, se rompe con su paradigma.

Por otro lado, ante este modelo extremadamente unidisciplinario hemos tratado de hacer ver que el medio fotográfico está comprendido en un gran arco donde se acogen los distintos usos de la fotografía y que en dicho arco nuestro punto tangencial es una forma expandida que podemos denominar “el artista que utiliza la fotografía”. La generación de este modelo se debe a un deseo por expandir las posibilidades del medio, abriendo o saltando las fronteras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

disciplinarias. Su origen está en la apertura de las vanguardias a la experimentación y los nuevos modos de expresión, rompiendo con la fotografía moderna basada en las características específicas del medio. Los "artistas que utilizan la fotografía" recurren a menudo a dichas especificidades, pero añadiendo una plusvalía en significancia. Este hecho hace que, a menudo, en sus líneas de investigación no sea fácil adivinar la adscripción a estos modelos expandidos, debido principalmente a la presencia interesada de la ambigüedad. Esta característica añadida —sobre todo, la ambigüedad en significado— abre la posibilidad a las múltiples lecturas de las obras, signo inequívoco de la realidad estratificada en la que nos encontramos.

También hemos concluido que, a partir del *ready-made* de Marcel Duchamp, es posible inferir valor artístico a cualquier imagen fotográfica —por anodina que ésta sea— a través de la intención del artista. Hecho que abre la puerta a la inclusión de fotografías antiartísticas en el contexto del arte contemporáneo. Esta posición ya estereotipada es profundamente anti modernismo, ya que éste no permitiría cualquier imagen alejada de sus preceptos basados en el preciosismo técnico de la copia.

Gracias a esta licitación duchampiana, hemos demostrado que en nuestra línea de investigación adoptamos varias posiciones "anti": una primera *anti-técnica* a través de la incorporación de fotografías *fallidas* en nuestros enunciados, dando prioridad a los procesos y sus registros en lugar de a la superficie de la forma final; una segunda posición *anti-norma* en cuanto que no seguimos los parámetros del "género fotografía de aves" basado en el acercamiento máximo y el detalle extremo; y otra tercera igualmente "anti-norma" en el momento en que se decidió el alejamiento de la fotografía digital —normativa en los momentos que corren— en pos de la fotografía analógica. La presencia en nuestra línea de investigación de estos dos últimos modelos "anti-norma" responde a que gran parte de nuestros enunciados se generan a través del proceso alegórico de *la cita*, principalmente de aquellas imágenes fotográficas que se desplegaron en nuestro mundo circundante en el momento de la transferencia intergeneracional de la tradición epistemológica ornitología, la cuales, en su mayoría proceden de los libros de aves de las décadas de los años sesenta y setenta. Este modelo a citar lo cruzamos con la adopción y cooptación de los modos de hacer de los artistas conceptuales, los cuales realizaron sus prácticas artísticas en el mismo periodo de tiempo.

En cuanto a estos últimos, hemos tratado de hacer ver la decisiva influencia que ejercen para el modelo del "artista que utiliza la fotografía", ya que, apoyándose en Marcel Duchamp,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

realizan un cambio radical en la relación entre el medio fotográfico y el ámbito artístico. Al realizar un arte de acciones, de performances y de sistemas precisan de la imagen fotográfica para documentar sus formas no objetuales y efímeras, recurriendo a una fotografía sin valor estético y neutra; abriendo, de paso, la puerta a la presencia de narrativas externas. Sus prácticas son de gran influencia en nuestra línea de investigación, principalmente por la introducción decisiva de los procesos como forma no objetual de la obra de arte. Así, muchas de nuestras fotografías en blanco y negro, a modo de instantáneas y sin valor compositivo, nos dicen que las mismas son rastros indiciales de una acción, deslizando el valor del referente hacia la visualización del proceso y al registro —fotográfico— de la misma.

Acto seguido, prosiguiendo con los débitos al arte conceptual, hemos concluido que este arte de acciones y procesos fomentó la inclusión de lo escritural para aportar elementos narrativos —tales como instrucciones, croquis, planos o esquemas— que expliquen y describan la obra desmaterializada. Algunas de sus propuestas son desplegadas en formato libros, donde combinan el texto con una imagen fotográfica de índole neutra a modo de mero "dispositivo de copia", lo que puede recordar a una estética de la información técnica y, a menudo, adoptando modelos y códigos de otras disciplinas.

Bajo esta influencia, en la práctica artística que nos importa, trenzando la dos principales referencias presentes —la cita a los libros de aves y el arte realizados a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta—, se han producido las últimas propuestas en formatos que recuerdan —o citan— al ámbito de lo editorial, mediante la inserción de numeraciones, textos, signos gráficos y marcas de la propia industria de la edición. Este modelo de producción proviene de un deseo por desbordar el gen unidisciplinario de la fotografía, rompiendo sus bordes y fronteras, expandiendo sus límites.

También concluimos que otro de los movimientos que han hecho posible la expansión de la disciplina es el arte posmoderno, el cual puede considerarse una evolución natural de los cambios acontecidos tras el concurso del conceptualismo. Su principal característica es la perdida de la fijación a la realidad en pos de abrir las significaciones más allá de lo que una fotografía por sí sola nos puede mostrar. Así las obras se instituyen como "textos" a descifrar por un público cultivado, convirtiendo los enunciados en herramientas para reflexionar sobre el propio hecho de la representación. Muchos de estos artistas se inclinaron hacia el uso del medio fotográfico empleándolo también mediante una visión crítica, en oposición al canon normativo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la fotografía institucional —la entronada por la Sección de Fotografía del MoMA—, aún amparada por la hegemonía del aspecto formal y por el fomento de *el medio por el medio*. La práctica artística que estudiamos está en deuda con las aperturas habilitantes del movimiento posmoderno, no sólo a través de un deseo de ruptura con lo canónico o en nuestra apoyatura en el aparato teórico-crítico que generó dicho movimiento, sino más allá, en los modelos de la cita y el apropiacionismo. Así, hemos puesto de manifiesto que en nuestra línea de investigación se percibe el uso permanente de estos procesos alegóricos que, si bien no son exclusivos del movimiento posmoderno, es a finales de la década de los setenta y durante la de los ochenta —en pleno auge de dicho movimiento— cuando se llevan a su máxima expresión: con la confiscación y uso literal de imágenes ajenas ya producidas. Mediante estos procesos los artistas vehiculan su particular examen crítico a los medios de comunicación de masas y una sesuda reflexión sobre la propia semiótica de las imágenes.

Visto esto, hemos tratado de hacer ver que, en nuestra práctica, si bien no llegamos al culmen del agenciamiento literal, sí volvemos la *vista atrás* hacia la apropiación y la cita de los modelos representacionales de los libros de aves de los años sesenta y setenta. Mediante esta configuración deconstruida de medios de distinta naturaleza sígnica abrimos nuestro campo de trabajo para articular nuestras propias alegorías. Y, para ello, regulamos un complejo sistema de citas —la transformación textual de los títulos de los libros y revistas, las copias literales de sus maquetaciones, o la alusión a sus temáticas y a los aspectos formales de sus imágenes fotográficas— cuyo fin es la resignificación de los modelos citados o agenciados. Tras el análisis, hemos concluido que nuestro modo de citar —dada la naturaleza de nuestro cruce— se caracteriza por cierta flexibilidad ya que abogamos por reutilizar, dar nuevos usos y sentidos a nuestras imágenes, en una posibilidad de ser *otro*. Si a ello le sumamos el agenciamiento y adopción de los modos de hacer del arte conceptual, concluimos que este mecanismo combinado es el que nos permite, al fin, enlazar arte, ornitología y memoria. Y es ahí donde se puede apreciar la pragmática del cruce inter y transdisciplinario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2. MULTI, INTER, Y TRANSDISCIPLINARIEDAD: UNA METODOLOGÍA HACIA LA *INDISCIPLINA*.

Una vez desarrollado el concepto de disciplina donde pivota la metodología de la práctica artística que estudiamos, podemos percibir cómo nuestra disciplina *residente* se establece desde el deseo de expansión de los límites de una primera disciplina excesivamente limitada por la forma que proviene de *el medio por el medio*. Así, tras las primeras investigaciones fuimos conscientes de que podíamos realizar un deslizamiento hacia el modelo o figura de "el artista que utiliza la fotografía". Para ello nos apoyamos en aquellos modos de hacer que reconfiguraron el medio —algunas actitudes de las primeras vanguardias, la transformación del medio fotográfico por parte de los artistas conceptuales y la apertura total en significados del posmodernismo—, los cuales dejaron vía libre para aquellos artistas —como es el caso que nos compete— que deseaban superar los bordes disciplinarios. Gracias a este desplazamiento nos acomodamos en una disciplina más abierta y permeable que, no sin el ejercicio consciente de la ambigüedad, permite todo tipo de propuestas enunciativas, así como múltiples desarrollos procesuales en torno al medio.

No debemos olvidar que una de las intenciones expresadas en nuestra hipótesis es aquella que proviene de un cuestionamiento de la hegemonía de la especialización en las distintas áreas epistemológicas [157]. Efectivamente, la especialización es uno de los grandes cercados del

[157] Olga Pombo comenta que los desplazamientos entre disciplinas que se instauran en las prácticas pluri, inter y transdisciplinarias atacan de frente el fenómeno de la especialización, situación explosiva que, como se sabe, alcanzó en la segunda mitad del siglo XX, dimensiones alarmantes. La profesora cita un estudio de Carrier y Mittelstrass por el cual, tras un conteo en las universidades alemanas, en 1990 se encontraron con más de 4.000 especializaciones. Véase CARRIER, M. y MITTELSTRASS, J. (1990). "The Unity of Science" en *International Studies in the Philosophy of Science* IV 1, pp. 17. Citado en POMBO, O., op. cit., p. 28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conocimiento *intradisciplinario* y su ruptura es alentada por las instituciones que abogan por los cruces y traspasos de las fronteras entre disciplinas. Sin ir más lejos, el primer desborde de fronteras que hacemos en nuestro deseo por el deslizamiento hacia una disciplina más elástica tuvo como causa la propia especialización en el ámbito académico de donde partíamos, donde las disciplinas parceladas nos contenían en lugares específicos estancos, aquellos donde se establece y se legitima la propia disciplina[158].

Tras el deslizamiento —y la consiguiente evolución expansiva de la antigua disciplina— se genera una nueva, la cual, al ser abierta, aboga *de facto* por la ruptura de fronteras a modo de expansión y crecimiento e invita a la cooperación y al trasvase con otras disciplinas. Estos flujos epistemológicos de cruce se resuelven a través de unas metodologías de investigación que favorecen el intercambio mutuo, admitiendo varios prefijos acoplados al propio término "disciplina": la multi o pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad.

En este punto, procederemos a realizar una acotación conceptual de cada uno de los términos para entender como se realizan los cruces en las metodologías que son objeto de estudio de esta tesis, no sin antes aclarar que la gran mayoría de las definiciones que hemos hallado sobre las interacciones entre disciplinas están contextualizadas principalmente en los ámbitos de las ciencias y de la educación, donde tanto los gradientes de interacción como la delimitación de sus fronteras no están siempre claras. Aún así, no se debe cesar en el intento, ya que tal y como nos aconsejan Sotolongo y Delgado: "[…] no debemos aspirar a trazar entre ellos fronteras demasiado rígidas e inflexibles, sino que, por el contrario, debemos estar prestos a admitirlas cuando así se nos manifiesten como difusas y flexibles"[159].

Al proyectar esta afirmación en nuestro ámbito de estudio —las prácticas artísticas contemporáneas— la dificultad en la delimitación se acrecienta. Esto es debido a que, si bien en otras áreas epistemológicas las fronteras entre disciplinas y las posiciones adoptadas por los

---

158 Para no generalizar, hemos de aclarar que no todos los ámbitos académicos establecían parcelas tan rígidas en torno a las disciplinas. Tal vez, en la facultad donde cursamos nuestros estudios universitarios de Bellas Artes y en los años en que los realizamos —a finales de los años 90— se mantenía aún la híper-especialización disciplinaria. Por aquel entonces, otras facultades de Bellas Artes españolas articularon sus propuestas docentes en base a modelos actualizados de investigación artística y académica. Además, como hemos resaltado anteriormente, el cambio generacional habido en los últimos años ha permitido la apertura de las mismas, en una grata evolución profunda.

159 SOTOLONGO, P. y DELGADO, C. (2006). *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social: Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. Buenos Aires: Clacso., pp. 65-66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agentes investigadores se afirman con más rotundidad, a poco que conozcamos nuestro campo de estudio veremos que está plagado de ambigüedades, de posiciones cambiantes o de usurpación de figuras *extraartísticas* a modo de disfraz o camuflaje. Es decir, nuestro campo de investigación está marcado por aquello que podríamos resumir como una *autorregulación* de las reglas del juego, por lo que no creemos que exista una compartimentación estanca entre lo que entendemos por una práctica multidisciplinaria, interdisciplinaria o transdisciplinaria.

Por otro lado, el carácter cambiante y esta condición de autorregulación de las reglas del juego se radicalizan en la metodología de la práctica artística propia que hace de caso de estudio principal de esta investigación ya que, como aclaramos anteriormente, siempre ha existido una ambigüedad manifiesta como punto de partida. Nuestra investigación artística particular ha ido mutando a través de los diferentes estadios disciplinares en un *crescendo* en el gradiente del tipo de cruce. En los primeros años de investigación se realizó una actividad multidisciplinar bajo la autoría del colectivo The Richard Channin Foundation. Tras esa fase inicial, se aprecia el desarrollo de una investigación de marcado carácter unidisciplinario en torno a una fotografía escenificada de gran formato para después pasar a un periodo de trabajo transicional que emplea metodologías interdisciplinares basadas en la cooptación de métodos de campo exójenos en lo que hemos denominado los proyectos *indiciales*. La última etapa, la de los *Trabajos ornitológicos*, interpela directamente a una concepción unificadora de las disciplinas articulada a través de una metodología transdisciplinaria.

1.2.1. PLURIDISCIPLINARIEDAD O MULTIDISCIPLINARIEDAD: ÓPTICAS PARALELAS.

El primer término a definir y acoplar a nuestro ámbito de investigación es el de pluridisciplinariedad, análogo al concepto de multidisciplinariedad. El propio prefijo *multi* o *pluri* conlleva y denota la existencia de más de una disciplina. No vamos a hacer distinción entre los términos multidisciplinario y pluridisciplinario ya que etimológicamente creemos que contienen el mismo significado. Aún así debemos concretar que en la literatura especializada hemos advertido la utilización de ambas formas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El Diccionario de la Real Academia Española define el adjetivo "multidisciplinario" —así como "pluridisciplinario"— como "que abarca o afecta a varias disciplinas"[160]. Es decir afecta al valor de cantidad. Ahora bien, podríamos pensar que, según esta definición del DRAE, en cualquier tipo de cruce entre disciplinas nos posicionamos de facto en la pluridisciplinariedad pero no es así el caso. Aunque como veremos más adelante las fronteras no son fáciles de determinar, los proyectos pluridisciplinares se articulan de una forma totalmente opuesta al cruce, se estipulan desde una dirección paralela entre las disciplinas afectadas. Es decir, sin convergencia, por lo que el cruce no se efectúa. Veamos que nos alumbran algunas definiciones.

Basarab Nicolescu, el físico fundador del *Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires* [CIRET] y uno de los máximos exponentes en la defensa de la transdisciplinariedad define así el término:

> La pluridisciplinariedad comprende el estudio de un objeto de una sola y única disciplina por varias disciplinas a la vez. […] El conocimiento del objeto en su propia disciplina se profundiza por medio de un aporte pluridisciplinario fecundo. La investigación pluridisciplinaria aporte un plus a la disciplina en cuestión […] pero este "plus" está al servicio exclusivo de esta misma disciplina. Dicho de otra manera, el proceso pluridisciplinario desborda las disciplinas pero su finalidad sigue inscrita en el marco de la investigación disciplinaria[161].

Según esta definición podemos afirmar que en la pluridisciplinariedad, más que una integración entre las disciplinas, se produce una colaboración entre dos o más miembros de uno o varios campos disciplinarios. La diferencia sustancial con las demás formas de cruces disciplinarios —inter y transdisciplinarios— radica en que no existe un trasvase de métodos entre las mismas. Es decir, cada disciplina conserva sus modos y lenguajes y cada miembro realiza una visión particular desde la óptica de su especialidad epistemológica. Estas visiones en paralelo, sin cruzamiento, sirven de complemento adicional en la investigación sobre un objeto de estudio. Así, nos encontramos con que la pluridisciplinariedad es un modelo metodológico de investigación grupal donde no se rebasan los límites de las propias disciplinas y, por lo tanto, mantiene el sistema acotado de las mismas sin producir ninguna transformación, simplemente

160 *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, [consulta: 9/04/2020]. Disponible en https://dle.rae.es/multidisciplinario#RNhHso2.

161 NICOLESCU, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin., p.37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se adecuan en paralelo en forma de doble vector con la misma dirección. Para cerrar la cuestión definitoria, añadiremos una más, la de Sotolongo y Delgado:

> […] entendemos a la multidisciplina como el esfuerzo indagatorio convergente de varias disciplinas diferentes hacia el abordaje de un mismo problema o situación a dilucidar. Por lo general, tal problema o situación ha venido siendo indagado por una u otra disciplina como su objeto de estudio y, en cierto momento, dicho objeto de estudio comienza a ser abordado "multidisciplinariamente" con el concurso convergente (a veces de los métodos, a veces de los desarrollos conceptuales) de otras disciplinas[162].

Los conceptos de yuxtaposición, inmutabilidad y paralelismo en la convergencia de ópticas en las disciplinas que interactúan en el hecho pluri o multidisciplinario es el factor clave para distinguirlas de la inter o transdisciplinariedad ya que, de hecho, las combinaciones disciplinarias tienden a ser objeto de confusión. Raúl Motta, otro miembro del CIRET francés nos explica:

> Es muy común confundir el trabajo multidisciplinario con una actividad interdisciplinaria, cuando en realidad se trata de una relativa comunicación o intercambio entre profesionales de diversas áreas. Así como también se observa con frecuencia la confusión entre actividades interdisciplinarias con organización pluridisciplinaria, que en la mayoría de los casos es una yuxtaposición de disciplinas y actividades[163].

Ya hemos comentado anteriormente la dificultad para definir las distintas conexiones disciplinarias en nuestro ámbito de investigación debido a la problemática de ajustar la posición del artista con respecto a otras disciplinas. Aún así vamos a proponer varios casos de estudio para ilustrar esta modalidad de interacción *en paralelo*.

En primer lugar, creemos que muchas de las situaciones donde se suelen articular estos encuentros multidisciplinares en las artes se derivan de un encargo colaborativo entre varios profesionales. Esto explicaría otra de las características metodológicas de la pluridisciplinariedad que nos interesa resaltar: la duración del propio cruzamiento disciplinar. La pluridisciplinariedad se aborda durante un periodo de tiempo concreto concertado de antemano. Como apuntan Clara Azaretto y Cecilia Ros, en esta tipología de interacción entre disciplinas se realiza un "abordaje que no se sostiene más que en el tiempo de esa instancia (de

[162] SOTOLONGO, P. y DELGADO, C., op. cit., pp. 65-66.

[163] MOTTA, R. (2002). "Complejidad, educación y transdisciplinariedad" en *Polis* [en línea], 3. Disponible en: http://journals.openedition.org/polis/770, [consulta: 1/05/2019]., p.3.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

producción de conocimiento o de intervención sobre la cuestión)"[164]. Por lo tanto, podemos deducir que esta formulación de trabajo múltiple no conlleva un declarado posicionamiento epistemológico a modo de línea de investigación duradera y estable; parece ser el fruto de una colaboración puntual más que un deseo de la expansión propia del conocimiento.

Aunque en nuestra práctica artística particular no se establecen metodologías multi o pluridisciplinarias, sí creemos necesario referirnos a cómo se establece dicha colaboración paralela entre artistas y otros profesionales. Así, citaremos un ejemplo: el de la conjunción entre un artista y un arquitecto a la hora de realizar proyectos de envergadura. Como muestra de dos de estos proyectos —altamente conocidos en nuestro país— nos detendremos en la colaboración entre el escultor Eduardo Chillida (1924-2002) y el arquitecto Luis Peña Ganchegui (1926-2009) en el *Peine del Viento XV* (1975-1977) en la playa de Ondarreta de San Sebastián, y en el proyecto de la plaza de los Fueros de Vitoria-Gasteiz, 1979.

El Peine del Viento XV [fig. 40] es una instalación formada por varias esculturas del artista Eduardo Chillida situadas en un promontorio rocoso que cae al mar al final de la playa de Ondarreta en la Bahía de la Concha en San Sebastián. La inclusión del número XV denota una concepción serial en la investigación, es decir, un proceso de variación sobre una misma temática a lo largo de los años: Chillida comenzó la serie de *Peines* en 1952.

El escultor siempre necesitó de la colaboración de profesionales de otros ámbitos, como por ejemplo el ingeniero José Antonio Fernández Ordoñez con quien colaboró en las grandes esculturas realizadas en hormigón. Como bien apunta Beatriz Matos en su tesis doctoral: "[…] Sus sueños, cuando las obras adquieren una determinada dimensión, descansan en la actitud abierta a la colaboración con arquitectos, ingenieros, constructores o industriales capaces de dar respuestas pragmáticas a voluntades soñadas[165]. Estas interacciones profesionales mutuas son resultado de las necesidades relativas a la propia producción de la obra o de su proceso de finalización, no de una intervención colaborativa o yuxtaposición por parte de dos creadores. Para Chillida, el proceso de aprendizaje que debe realizar el escultor para dominar la materia

164 AZARETTO, C. y ROS, C. (2015) "Las relaciones del psicoanálisis y otros campos de saber en términos de multidisciplina-interdisciplina-transdisciplina" en *Acta del VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires., p.59.

165 MATOS, B. (2015). *Eduardo Chillida, arquitecto*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid., p. 221. Disponible en http://oa.upm.es/39814/.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desde un punto de vista industrial se debe a un "quiero hacer lo que no sé hacer"[166]. Así, la colaboración entonces se vuelve primordial para la posibilidad de producir, por lo que el propio proceso de producción, de algún modo, genera débitos grupales.



40. Eduardo Chillida y Luis Peña Ganchegui, *El Peine del Viento XV* , 1975-1977, San Sebastián, Guipúzcoa.

La yuxtaposición pluridisciplinaria llegaría en el quinceavo *Peine*, donde las características del lugar escogido requerían de un mayor grado de colaboración dual, en este caso con un arquitecto, Luis Peña Ganchegui. El escultor, el cual abandonó la carrera de arquitectura, era reticente a la colaboración con arquitectos. Tal y como prosigue la doctora Matos, Chillida:

> Reconoce a Martín de Ugalde haber recibido ofertas de colaboración en proyectos de arquitectura que no acepta por miedo a perder el contacto directo con la obra. Piensa que la arquitectura le va a exigir una distancia que le haría perder la condición táctil y próxima de la escultura[167].

Esta reticencia a la colaboración es abandonada para la realización del *Peine XV*. Si bien Chillida había deseado colocar en ese lugar la obra, no es hasta 1968 cuando —según Matos— se crea una comisión entre varios amigos del artista que proponen al Ayuntamiento de San Sebastián producir y colocar la obra en el lugar elegido. Chillida prefiere una obra permanente en la ciudad antes que una exposición individual pero aún así, el proyecto queda paralizado. Al fin, en 1975, Peña Ganchegui elabora la remodelación del lugar que hace de marco para las

166 Ibídem.

167 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esculturas. La Doctora Matos nos describe la imposibilidad de comprender estas piezas de Chillida como tres esculturas aisladas, sino como un todo entre la obra del arquitecto y la obra del escultor:

> Es imposible en nuestra memoria separar los aceros del Peine del Viento de la plaza que como antesala de los mismos construye Luis Peña Ganchegui. El propio arquitecto explica que quería construir "un témenos anterior a las esculturas, como el espacio anterior al Partenón". No sólo consigue eso, sino que en su aproximación al lugar construye un discurso que media entre los estratos rocosos, el mar, las esculturas y el hombre. El espacio público creado integra con naturalidad la naturaleza con el final artificial de la ciudad[168].

Dos años más tarde, la colaboración entre Chillida y Peña Ganchegui dio como resultado el proyecto de la *Plaza de los Fueros* de Vitoria-Gasteiz. En este caso concreto, la colaboración entre ambos profesionales es más estrecha. La integración multidisciplinar entre el escultor y el arquitecto pasa a mayor nivel. Prosigue Matos:

> En Vitoria los trabajos de arquitecto y escultor están más integrados. La escultura no es un objeto que se instala en un marco creado al efecto, sino que pasa a formar parte del proyecto arquitectónico y como tal está definido en los planos dibujados por el arquitecto[169].

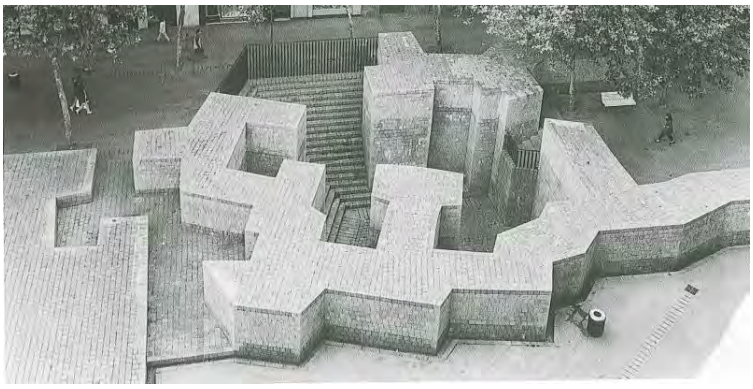
Como podemos apreciar, en la colaboración entre Chillida y Peña Ganchegui para la *Plaza de los Fueros,* el arquitecto y el escultor se sientan conjuntamente a realizar el diseño arquitectónico/escultórico a construir. Es aquí donde encontramos una primera duda en cuanto a los bordes difusos: ¿estamos ante un proyecto pluridisciplinario o tal vez ante un grado más de colaboración en una metodología interdisciplinar?.

La plaza, con forma de triángulo rectángulo, acoge —integra más bien— en uno de sus vértices la *escultura* del artista. Hemos introducido adrede las cursivas en "escultura" ya que la integración de la misma en el espacio arquitectónico de la plaza es tal que podría ser confundida con un elemento más del diseño de la intervención urbanística. La obra del arquitecto está formada por una serie de graderíos que generan varios niveles —algunos de ellos suaves, y otros más elevados con forma de anfiteatro— y dos muros perpendiculares que conforman un frontón público abierto. En uno de sus extremos, la *escultura* de Chillida ofrece sus característicos juegos de positivos y negativos, articulados esta vez por la elevación y el

168 Ibídem, p. 219.
169 Ibídem. p. 226

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hundimiento sobre/bajo la cota cero. Esto da como resultado que la habitual dialéctica de formas del escultor vasco únicamente puede ser apreciable desde una vista cenital. Es decir, el dibujo de formas espaciales no es visible a no ser que se sobrevuele la misma. A vista de caminante lo que hallamos es la volumetría del espacio escultórico bajo el suelo, formando una habitación horadada en la plaza, repleta de oquedades a modo de pequeños espacios adyacentes que recuerda a un espacio sagrado de una capilla [fig.41].



41. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida, *Plaza de los Fueros*, 1977. Vitoria-Gasteiz, Álava.

Tanto los elementos arquitectónicos de la plaza diseñados por Peña Ganchegui como el espacio creado por Chillida están construidos con el mismo material, por lo que la diferenciación entre ambas formas disciplinarias se hace poco visible. Parece como si ambas manos, la del arquitecto y la del escultor se fundieran en un ambiguo juego de tareas y formas. Matos —cuya tesis doctoral especula con la hipótesis de un Chillida arquitecto— nos comenta al respecto:

> La continuidad material otorga carácter escultórico a la intervención. La materialidad de los muros verticales y de los planos horizontales es tratada de la misma forma: con adoquines cúbicos de veinte centímetros de lado. La multiplicación de las juntas debido al pequeño tamaño de las piezas refuerza la idea de ser un elemento masivo. Los gruesos muros que definen el perímetro se elevan ochenta centímetros respecto del nivel de la acera. Su cara superior configura una plataforma que delimita la forma escultórica, con una curva para acoger al roble y una pequeña zona estancial que ofrece su línea quebrada a modo de banco. Los planos de arquitectura que definen esta área se nombran como "muros y losa para escultura y detalles". Entendemos la voluntad de diferenciar la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> propuesta del escultor, sin embargo, su integración en el resto es grande y es difícil entender este espacio como una escultura[170].

Este alto nivel de interacción entre disciplinas hallado en el ejemplo propuesto nos aleja de la primera máxima que hemos dado por buena en las prácticas multi o pluridisciplinarias: la de los caminos paralelos a través de una metodología de coordinación. Más bien podríamos presuponer que el artista y el arquitecto dialogan entre sí intercambiándose las tareas mutuas: el escultor especula con la posibilidad de *hacer* espacio y el arquitecto enuncia una gramática escultórica. Este grado de fusión y de confluencia la podríamos clasificar como una convergencia interdisciplinaria. Aunque, por otro lado, la tarea de ambos profesionales cumple con el principio de temporalidad finita en el cruce —característica típicamente multidisciplinaria—, ya que tanto el arquitecto como el artista siguieron posteriormente sus carreras por separado.

Existen multitud de ejemplos de metodologías pluridisciplinarias o cruces entre artistas y arquitectos. Por citar un ejemplo muy conocido en nuestro país, la colaboración que se realizó en la creación de la *Basílica de Aránzazu* (1955) en Oñate (Guipúzcua), obra arquitectónica de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), con la colaboración multidisciplinaria de varios artistas plásticos. Entre ellos Lucio Muñoz (1929-1998) que realizó la decoración del ábside, Jorge Oteiza (1908-2003) en los grupos escultóricos de la fachada, el mismo Chillida en la realización de las tres puertas principales que dan paso al templo y Nestor Basterretxea (1924-2014) en las pinturas que decoran la cripta. En este caso, la formulación de trabajo es muy parecida al ejemplo anterior del *Peine del Viento XV* donde cada uno de los agentes, de forma paralela y dentro de los márgenes de su propia disciplina, aportan su propia visión y su producción para un proyecto que se desarrolla en un periodo limitado de tiempo.

Hemos querido tomar como caso de estudio la colaboración entre un arquitecto y un artista ya que pensamos que es en este tipo de trabajos colaborativos —procedentes de un encargo profesional— donde mejor se manifiestan sus características. Veamos un ejemplo de metodología pluridisciplinar sin mediar encargo, un proyecto a medio camino entre lo pluridisciplinario y lo interdisciplinario a fin de aproximarnos a nuestro ámbito de creación: la fotografía artística contemporánea.

---

[170] Ibídem, p. 230.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Florencia Rojas (1984) es una artista emergente que trabaja principalmente con la fotografía y el video. A través de estos medios se interesa por cuestiones como los conceptos de lo invisible, lo secreto o lo oculto. A partir de 2017 comienza una línea de investigación sobre un material histórico poco visible referente a la ciudad de Madrid. El detonante del proyecto reside en una investigación científica realizada por tres historiadoras —Cristina Cabrero Poch, Cristina de la Casa Rodríguez y Ana de Oliveira Escalonilla[171]— cuyo objeto de estudio es el entramado de trincheras, abrigos, búnkeres y demás restos de la guerra civil existentes en la zona de la Ciudad Universitaria. Rojas se aproxima a dicha investigación desde su posición de artista para introducir una narrativa externa: la que se presta a la metáfora con la noción de lo secreto o lo invisibilizado. Para ello, la artista comienza a construir un particular archivo fotográfico de una de las zonas que acotan las historiadoras: la Dehesa de la Villa. Las categorías instauradas por la fotógrafa para regular dicho archivo están determinadas por razones espaciales. Es decir, divide el espacio *histórico* en tres estratos: cielo, suelo y subsuelo; de ahí el título del proyecto, *Un incendio en el subsuelo* (2019) [fig. 42].



42. Florencia Rojas, dos imágenes de *Un incendio en el subsuelo*, 2019, dimensiones variables.

Tal y como hemos descrito hasta ahora el proyecto, podría parecer que nos encontramos ante un cruce interdisciplinario que se desarrolla a través del paradigma del artista interesado en los objetos de estudio y en las metodologías de una disciplina exógena[172] —en este caso la

[171] Para más información sobre el proyecto *Un incendio en el subsuelo* véase: VV.AA. (2019). *Circuitos de Artes Plásticas. XXX Edición*. Madrid: Comunidad de Madrid.

[172] En el siguiente epígrafe de esta tesis hablaremos detenidamente del modelo *extra-artístico* del arqueólogo, el naturalista, el antropólogo, etcétera. Denominando así a aquel artista que adopta métodos de otras disciplinas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

documentación bibliográfica, la prospección, la excavación y la documentación fotográfica de un lugar cargado de valor histórico y político— y, efectivamente lo es, pero también es pluridisciplinario. La artista se rodea de colaboradoras para la conceptualización y producción del proyecto: para la catalogación de los restos históricos encontrados —el subsuelo— cuenta con la colaboración de las tres historiadoras antes citadas; para la vegetación que cubre los hallazgos —el suelo— con una paisajista que le ayuda en la identificación de las diferentes especies botánicas; y para el reconocimiento de las múltiples antenas de comunicación localizadas en el lugar —el cielo— con una ingeniera en telecomunicaciones. Este ejemplo nos da la confirmación de que en un mismo proyecto pueden existir un cruce interdisciplinar y un proceso colaborativo multidisciplinar.

En lo que concierne a la práctica artística que estudiamos en esta tesis, si cotejamos los principios generales de la pluridisciplinariedad con nuestro caso particular percibimos que, como punto inicial, nuestra investigación está realizada por una sola persona. Es decir, no admite la posibilidad de aplicar los prefijos *multi* o *pluri* a nuestra disciplina[173]. Por otro lado, dicha práctica se ha venido realizando y se realiza en un largo periodo de tiempo, con lo que se opone a la premisa básica de colaboración temporal presente en los cruces multidisciplinares. En nuestra línea de trabajo no se da el caso de coordinación o colaboración junto a un profesional perteneciente a otras disciplinas, así como tampoco aportamos una visión paralela sobre un objeto de estudio, por lo que la metodología empleada en los *Trabajos ornitológicos* no se puede circunscribir en esta tipología de cruce. Por lo tanto, es razonable pensar que nuestra investigación artística conlleva un grado mayor de interacción disciplinar. Aún así vamos a describir ciertos casos realizados en paralelo que podrían estar en consonancia con estos paradigmas multi o pluridisciplinares bajo la premisa de la colaboración paralela y la yuxtaposición.

Para la producción del bloque titulado *El sueño del ornitólogo* (2007-2009) se necesitó un permiso especial por parte de la Dirección de la Estación Biológica de Doñana —órgano

[173] En un principio consideramos la posibilidad de incluir en este punto sobre pluridisciplinariedad las prácticas artísticas que se establecieron en torno al colectivo The Richard Channin Foundation, fundado por el que esto escribe junto con Fernando Clemente (1975) y Miki Leal (1974), donde se realizó obra conjunta. Pero entendemos que dichas prácticas se alejan de las prácticas propias que hemos acotado como casos de estudio, temiendo que se preste a confusión. Para más información sobre el colectivo antes citado véase D'ACOSTA, S. *et al*. (2019). *The Richard Channin Foundation*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas— que permitiera trabajar en las colecciones de aves durante la realización del proyecto. A fin de conseguir dicha autorización se redactó un pequeño anteproyecto en el cual se incluía *motu proprio* una clausula según la cual la institución recibiría algún beneficio. Así, se propuso la posibilidad de que todas las fotografías que se realizaran durante el proyecto serían donadas a la institución en formato digital. Ahora bien, las fotografías que se estaban realizando para el proyecto carecían de las características propias del tipo de imágenes que una colección científica utiliza normalmente. Por ello, por cada especie que se fotografiaba debíamos realizabar varias fotografías paralelas que serían donadas a la EBD.

Por poner un ejemplo, para una fotografía de un ejemplar macho de la cerceta carretona (*Anas querquedula*) hubiéramos necesitado únicamente una fotografía de uno de los varios especímenes de la colección —normalmente el ave con el pecho hacia arriba—[figs. 43]. Sin embargo, se realizaron tres fotografías más: una fotografía del mismo espécimen, otra de perfil y otra con el dorso hacia arriba [fig. 44]. Estas fotografías *extras* contaban con un elemento diferenciador con respecto a las utilizadas en nuestro proyecto: estaban provistas de una carta de color y una escala métrica para referenciar la medida del ejemplar. Las imágenes para la EBD no estaban destinadas a la formalización del proyecto —las que se utilizaron para tal efecto estaban desprovistas de dichas referencias de color y de medida— y como tales fueron entregadas a los responsables de las colecciones de la Estación Biológica. Un año más tarde, para poder realizar la obra *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo* —en este caso, la colección de huevos de la EBD— se llegó al mismo acuerdo. Podríamos decir que estas imágenes fotográficas *extras*, en cierto sentido se pueden establecer dentro de una colaboración a modo de práctica pluridisciplinaria.

Por otro lado, si bien la mayoría de las salidas al campo por motivos de trabajo las se realizan en solitario, a menudo se ha dado el caso en que en una excursión hemos coincidido con un ornitólogo que está investigando alguna especie en concreto —especie que desde nuestra condición de ornitólogo *amateur* también nos despierta interés—. En dichas salidas, se aprovecha para realizar todo tipo de fotografías pertenecientes a nuestros proyectos a la misma vez que estamos colaborando con la investigación que realiza el ornitólogo. Normalmente, los investigadores son conocedores de que llevamos buenos equipos de fotografía y que contamos con mayores conocimientos técnicos de los que ellos mismos poseen, así que se nos pide

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

colaboración para la realización de fotografías de alta calidad que sean útiles para sus investigaciones, a lo que se accede con gusto. Al igual que en el ejemplo anterior, la producción de estas imágenes la podríamos categorizar a modo colaboración o como una posibilidad de práctica pluridisciplinaria.



43. Juan del Junco, Fotografía de cerceta carretona (*Anas querquedula*) utilizada en *El sueño del ornitólogo*, 2008.

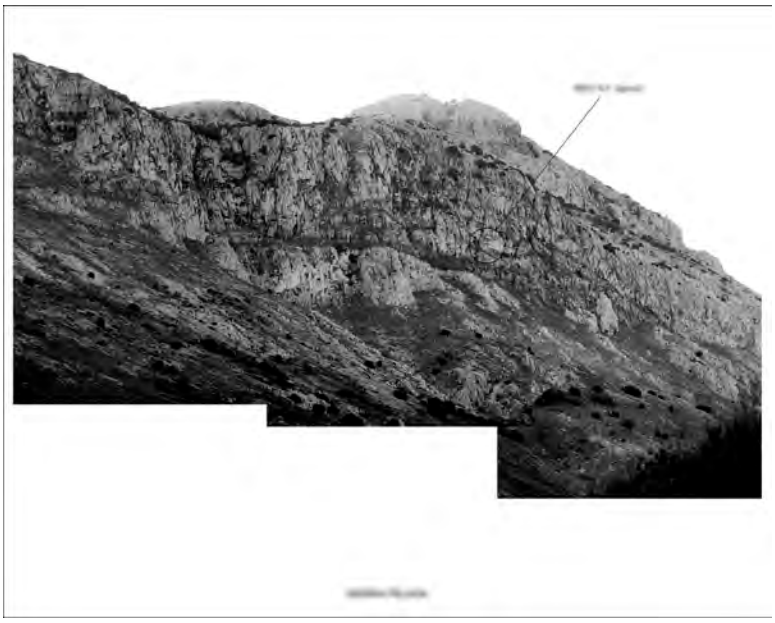
44. Fotografías que se realizaron para donar a la Estación Biológica de Doñana-CSIC [a la izquierda el ejemplar macho, a la derecha el ejemplar hembra].

Estos casos de carácter colaborativo también han surgido en momentos en los que se camina en solitario. A mitad de la realización del proyecto *Never-Ending Handbook* decidimos dar un giro en el objeto de investigación, lo que conllevó un cambio en la metodología empleada: se determinó abandonar las marchas campestres en forma de deriva —sin rumbo determinado— en favor de una búsqueda fijada con anterioridad[174]. Dicha búsqueda respondía a nuestro propio interés por seguir las investigaciones que 40 años antes había emprendido Olegario del Junco en torno a una especie de ave en concreto, por la cual siempre hemos sentido una especial cercanía y afecto. Debido a ese cambio en el objeto de búsqueda, el propio

[174] Las razones de dicho giro y su consecuencia serán explicadas en el punto "2. 1. 2. 3. Salir del estudio y *hacer* en los senderos: un medio para estar en la naturaleza. *Never-Ending Handbook*". Véase página 255.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyecto generó una gran cantidad de material fotográfico que contaba con un claro interés para la propia investigación ornitológica. Así, en cada caminata, se tomaban fotografías *ex profeso* que cumpliesen con algún criterio de utilidad en pos de servir como documento de registro de la investigación científica. Dichas fotografías eran posteriormente enviadas junto a los datos de observación a del Junco, el cual las archivaba a modo de datos de su propia investigación. La mayoría de las imágenes se refieren a lugares concretos: grandes roquedos donde anida la especie que nos interesa. Las fotografías fueron editadas con dos formas distintas: la que se envía a modo de documento ornitológico [fig. 45] y la que se mantiene como obra final del proyecto. La diferencia entre ambas imágenes estriba en que en la primera aparece indicado el lugar exacto del nido [a través de una línea y un texto], mientras que en la segunda no aparece dicha indicación[175]. Como podemos apreciar, al igual que en *El sueño del ornitólogo* y sus imágenes *extras,* en este caso igualmente aparece una formulación doble de la imagen que se genera de forma paralela a modo de colaboración, lo que podría considerarse una característica de la multidisciplinariedad.



45. Una de las imágenes tomadas durante la realización de *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo* (2018) utilizadas como datos ornitológicos. [Los textos se han pixelado para esta tesis con la intención de no desvelar la localización ni la especie].

[175] Hemos de aclarar que en toda nuestra producción artística se omite cualquier referencia reconocible a los lugares de cría de las distintas especies de aves. Esto es debido a un posicionamiento ético que nos obliga a no desvelar los emplazamientos a fin de evitar expolios y molestias de los nidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ahora bien, esta característica *bifuncional* de las imágenes resultantes de los procesos que se articulan en nuestros proyectos se ha imbricado también de un modo *metaartístico* en toda la producción realizada en los *Trabajos ornitológicos*. En ese sentido, es obvio que accedemos encantados a cooperar con una institución o con un ornitólogo —en cuanto a intercambio de información entre dos agentes—, una colaboración en forma de dos vectores paralelos; pero, más allá de estas participaciones puntuales, en todos nuestros proyectos el paralelismo se efectúa en una misma persona: el yo artista y el yo ornitólogo *amateur* o en lo que podemos entender como dos formas de acercamiento al mundo natural y a su comprensión. Es entonces cuando el paralelismo da paso a la confluencia. En los estudios sobre las formas epistemológicas de los cruces disciplinares se manifiesta este paso como una transición en favor de la combinación y la fusión, un paso más en el grado de imbricación entre las disciplinas, tal y como nos comenta la profesora Pombo:

> Algo que es dado en su forma mínima, en aquello que sería la pluri (o multi) disciplinariedad, que supone el poner en conjunto, o establecer algún tipo de coordinación, en una perspectiva de mero paralelismo de puntos de vista. Algo que, cuando se rebasa esa dimensión del paralelismo, de poner en conjunto de forma coordinada, y se avanza en el sentido de una combinación, de una convergencia, de una complementariedad, nos coloca en el terreno intermedio de la interdisciplinariedad. Finalmente, algo que, cuando se aproximase a un punto de fusión, de unificación, cuando hiciese desaparecer la convergencia, nos permitiría pasar a una perspectiva holística y, a estas alturas, nos permitiría hablar al fin de transdisciplinariedad[176].

Para concluir, hemos visto en este punto cómo en la colaboración multi o pluridisciplinaria no se realiza cruzamiento sino que en su praxis se mantienen las posiciones en torno a las disciplinas de origen, adecuando las investigaciones paralelas entre ambos profesionales a un doble vector que discurre en paralelo, sin convergencia. Por otro lado, hemos percibido cuan difíciles son las fronteras entre las tipologías de cruce: a poco que los investigadores traspasen un borde disciplinar entraríamos en un grado más de interacción, dándose el caso incluso que en una práctica interdisciplinaria sea a la vez pluridisciplinaria. En lo que respecta a nuestra práctica artística, vistos los tres ejemplos colaborativos y a tenor de la cita anterior de la profesora Pombo, nuestra posición ante la práctica artística está instaurada desde la máxima indicada anteriormente que apela a "únicamente trabajar sobre asuntos que nos fascinan o nos

[176] POMBO, O., op. cit. p 26.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

atañen", y como consecuencia de la misma se decide poner el foco de atención en una disciplina exógena en la cual nos posicionamos desde la posición del *amateur*. Por lo tanto, nuestro cruce de disciplinas se efectúa desde esta condición de *doble práctica*. Un hacer que al recaer en la misma persona y estar establecida en un largo periodo de tiempo, está comprendida en otras tipologías de cruce: aparece en los márgenes de la inter o transdisciplinariedad.

1.2.2. INTERDISCIPLINARIEDAD: CONVERGENCIA, COOPTACIÓN Y CRUCE.

Una vez analizada la primera tipología de interacción entre disciplinas —la multi o pluridisciplinariedad— daremos un paso más en el grado de imbricación en el cruce entre las mismas. Entenderemos este abanico de posibilidades procedimentales a modo de *acciones*: la praxis estanca de la disciplina autónoma, la coordinación en la multidisciplinariedad, la convergencia en la interdisciplinariedad y la fusión transdisciplinaria. Es decir, las comprenderemos como las herramientas epistemológicas que conforman —tal y como apunta Basarab Nicolescu— "las cuatro flechas de un único y mismo arco: el del conocimiento"[177]. Cada una de ellas aporta sus cualidades y capacidades a disposición del investigador para alcanzar sus objetivos.

Tal y como hemos comentado anteriormente, nuestra posición como investigadores en el ámbito de estudio que nos acoge aboga por el desborde de las fronteras en la disciplina. Así, la investigación artística que nos ocupa se hallará en aquellas formulaciones de trabajo que se articulan tanto fuera del ámbito cerrado de la unidisciplinariedad como fuera del carácter paralelo de la multidisciplinariedad. Por lo tanto, es de gran importancia que acotemos los términos relativos a nuestra investigación particular en los contextos de los cruces inter y transdisciplinarios.

Como primer punto, y antes de acometer dicha acotación, hemos de anotar que en el caso de la interdisciplinariedad, como nos advierte Olga Pombo, "se describe el uso del concepto en una variedad de marcos y situaciones, que conduce al abuso de la palabra"[178]. Es por ello que

177 NICOLESCU, B., op.cit., p.39.
178 POMBO, O., op. cit., p. 21.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

debemos estar alerta al contexto donde acoplar las metodologías artísticas que son objeto de estudio de esta tesis. Los cuatro contextos en los que la autora circunscribe el ámbito de uso de la interdisciplinariedad, así como su lugar de generación, son "epistemológico, pedagógico, mediático y empresarial/tecnológico y se señala que es un término al que se suele recurrir cuando se encuentran los límites del conocimiento"[179]. Es manifiesto que nuestro interés hacia esta tipología de cruce está situado en el primero de ellos, en el ámbito epistemológico, en un claro deseo de desbordar la disciplina en pos de la adquisición de conocimiento. Pombo nos aclara dicho contexto:

> […] la palabra entró en el vocabulario de la investigación científica y de los nuevos modelos de comunicación entre pares. ¿Qué proyecto no reúne hoy equipos interdisciplinarios? ¿Qué coloquio o incluso congreso hoy no es interdisciplinario? Tendríamos aquí un *contexto epistemológico*, relativo a las prácticas de transferencia de conocimientos entre disciplinas y sus pares[180].

A partir de estas cuestiones podríamos añadir una propia: ¿existen prácticas artísticas en un nuevo contexto epistemológico basadas en la transferencia de conocimiento? La respuesta es afirmativa pues ya hemos visto cómo el arte contemporáneo abandonó el coto cerrado de la disciplina cuando esta limitaba la posibilidad de expandir el conocimiento: en primer lugar acometiendo un deslizamiento hacia la focalización del interés en metodologías propias de otras disciplinas —por parte de los artistas pertenecientes al movimiento del arte conceptual, y en segundo lugar hacia nuevos objetos de estudio derivados de la incursión del movimiento intelectual del posmodernismo hacia problemáticas de género, raza, minorías étnicas, identidad sexual, etcétera.

Sigamos acotando, esta vez con una definición de Basarab Nicolescu:

> La interdisciplinariedad tiene una pretensión diferente a la de la pluridisciplinariedad, pues se refiere a la transferencia de los métodos de una disciplina a otra […] Al igual que la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad desborda las disciplinas, pero su finalidad también sigue inscrita en la investigación disciplinaria. [181].

Esta definición nos aporta dos claves fundamentales del cruce interdisciplinario que nos serán del todo útiles para aplicarlas a nuestro ámbito particular: el traspaso dinámico de

179 Ibídem.
180 Ibídem., p. 22.
181 NICOLESCU, B., op.cit., p.37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

métodos entre disciplinas y la inscripción estática en la disciplina de origen. Sin duda, una gran cantidad de artistas contemporáneos acuden a otras disciplinas para tomar métodos ajenos y aplicarlos en su propia disciplina pero sin abandonar ésta. Es decir, permaneciendo en el ámbito epistemológico de origen. Es por ello que hasta ahora hemos denominado a las disciplinas que entran en liza en nuestro cruce como *residente* y *adoptada*, entendiendo la primera como la disciplina en la que desarrollamos nuestra actividad principal y la segunda como la disciplina desde donde se adoptan los métodos. Debemos puntualizar que, como veremos más adelante a tenor de las prácticas transdisciplinarias, no sólo se cooptan las metodologías. En nuestro caso, además, se transfieren y se imbrican.

Sea como fuere, la transferencia o la adopción de métodos no se efectúa del mismo modo en todos los casos: el traspaso conlleva diferentes grados/ámbitos de aplicación. El propio Nicolescu establece tres grados de interdisciplinariedad: "un grado de aplicación", donde los métodos de una disciplina se transfieren a otra generando nuevas metodologías, "un grado epistemológico", donde la transferencia genera nuevas formas de análisis y por lo tanto nuevo conocimiento y un tercer "grado de generación de nuevas disciplinas" donde la transferencia de métodos ha generado nuevos campos disciplinares [uno de los ejemplos que cita Nicolescu es el del "Arte informático", a partir de la transferencia de los métodos de la informática al arte][182].

Las metodologías artísticas que analizamos se engloban entre los dos primeros grados citados por Nicolescu, ya que dichas prácticas transfieren métodos externos a sus propias metodologías de producción —el primer grado—, con lo que se genera un particular modo de estudio y análisis capaz de producir nuevos discursos —el segundo grado. Sin embrago, debemos aclarar que se establecen con diferentes niveles de rigurosidad en cuanto a las *reglas* y *normas* respetadas de ambas disciplinas, dada la premisa de liberación en cuanto a la productividad. Sin embargo, creemos que el tercer grado, el "de generación de nuevas disciplinas", no es objeto de nuestro estudio, ya que no estamos interesados en inscribir nuestra metodología en nuevas disciplinas de reciente aparición como podrían ser el bioarte[183], el *netart* o el arte electrónico. Menos aún en la generación de una posible nueva disciplina.

---

182 Ibídem.

183 Para más información sobre el bioarte véase LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Siguiendo con la función epistemológica de la interdisciplinariedad, observamos que la misma se encuentra ligada a resolver voluntades particulares de conocimiento y descubrimiento a nivel conceptual y experiencial. Como apunta Enrique Luengo-González, "[…] su lógica es la del descubrimiento, la apertura recíproca, la comunicación entre los campos del saber, la fecundación mutua"[184]. Nos encontramos entonces en el ámbito de una serie de metodologías caracterizadas por la apertura y por el deseo de imbricación de diferentes contextos de estudio para generar nuevas respuestas que el marco unidisciplinario es incapaz de producir.

Así, Cuando Luengo-González divide las funciones de la interdisciplinariedad en dos tipos, epistemológicas y sociales, se refiere a las primeras como:

> […] el enriquecimiento de la ciencia y de sus bagajes conceptuales, el descubrimiento de explicaciones o leyes nuevas, el desarrollo y eficacia de teorías, el aumento en la creatividad científica y en su carácter colectivo, el crecimiento y avance en su aparato metodológico y técnico[185].

No podemos estar más de acuerdo. Como artistas necesitamos encontrar explicaciones a las numerosas cuestiones que abordamos en nuestras experimentaciones. Esta dotación de conceptos se realiza a través de descubrimientos constantes bajo la óptica particular de nuestro ámbito de estudio, el cual desbordamos a base de ampliar nuestras metodologías y herramientas técnicas. Esta suma de concepto y método no hace más que posibilitar el avance de nuestra disciplina, la cual enriquecemos más allá de las fronteras de nuestro propio campo epistemológico. En el siguiente punto analizaremos estos presupuestos con un caso de estudio de nuestra practica.

184 LUENGO-GONZÁLEZ, E (2012). "Mapa conceptual y vocabulario básico en torno a la interdisciplina y la complejidad" en *Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria* en *Complexus*, núm.2, 2012, pp. 2-31., pp.18-19.

185 Ibídem, p.19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2.2.1. TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS INTERDISCIPLINARIAS. EL CASO DE ESTUDIO DE *EL NATURALISTA Y LO HABITADO: TRAZAS, HUELLAS Y EL ARTIFICIO DEL ARTISTA*.

Pero, ¿cómo se realiza este desbordamiento? ¿Cuáles son las metodologías de cruce que nos ayudan a ir más allá de la unidisciplinariedad en pos de una posible interdisciplinariedad? Vamos a dilucidarlas en un caso particular tomando como ejemplo la teoría de Olga Pombo, la cual distingue entre cinco tipologías de prácticas interdisciplinarias: "de importación", "de cruzamiento", "de convergencia", "de descentración" y "de compromiso"[186].

A fin de acotar nuestro caso de estudio, por eliminación vamos a suprimir tres de ellas: las tipologías de "descentración" y "de compromiso" por un lado, y "de convergencia" por otro. Veamos en qué consisten y expliquemos las causas de su exclusión.

Las "prácticas de descentración", según Pombo, se circunscriben a cuando existe la imposibilidad de reducir una problemática desde la óptica de una sola disciplina tradicional debido a la magnitud de dicha problemática. Los ámbitos disciplinares que abordan la resolución de estos temas suelen ser globales, a base de colaboraciones internacionales. Pombo las denomina "descentradas" ya que no parten de una disciplina concreta de origen: en lugar de focalizar la metodología en una disciplina concreta "[…] hay un policentrismo de disciplinas al servicio del crecimiento del conocimiento"[187].

Con respecto a la segunda, las "prácticas de compromiso", nos aclara Pombo que se articulan en torno a cuestiones de tal inmensidad que han perdurado siglos sin hallar las posibles soluciones y, sin embargo, se sitúan continuamente en un estado de emergencia: "el origen de la vida o la naturaleza de los símbolos; saber por qué unas personas matan a otras, por qué razón el hambre persiste en un mundo de abundancia"[188]. Para dichas cuestiones, dice la profesora, el conjunto de saberes es incapaz de dar respuesta. Los objetos de estudio son de tal dimensión que se hace necesario recurrir a otra tipología de interdisciplinariedad: "una interdisciplinariedad envolvente, circular, que se entregue a un régimen de polinización cruzada, que explore activamente todas las posibles complementariedades"[189].

---

186 POMBO, O., op. cit., pp. 37-39.
187 Ibídem., pp. 38-39.
188 Ibídem., p. 39
189 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vistas las características de estas dos tipologías, añadimos que la función epistemológica del arte se ha ocupado de cuestiones de magnitudes insondables y, en base a sus respuestas, se ha constituido como un área más del conjunto de saberes. Pero, aunque el viejo, vasto y complejo problema de la representación forme parte de la inmensa amalgama de soluciones individuales a todo tipo de interrogaciones ontológicas —a la misma altura que cualquier otra disciplina: la filosofía, la religión, la ciencia, etcétera—, mucho nos tememos que es continuamente puesto en cuarentena debido al constante vaciado de credibilidad de sus enunciados en favor de la legitimación de los discursos de otras disciplinas. No concebimos un mundo implicado en la resolución de temas complejos sin el concurso del arte en el papel de un agente más, pero debemos aclarar que el objeto de estudio de esta tesis no es la verificación de dichas preocupaciones por parte del arte contemporáneo, sino los procesos de cruce y convergencia entre sus métodos. Dichos métodos los comprendemos en una dimensión abordable desde la cercana individualidad de la práctica artística, en sus conceptualizaciones y en su posterior desarrollo a modo de enunciados.

Otra de las prácticas que deseamos descartar, pero no sin cierta cautela por la posibilidad de su modificación, es la que Pombo define como "prácticas de convergencia", aquellas que se articulan en torno al "análisis de un terreno común" para converger en un estudio de área concreto. Este tipo de interacción disciplinar es "muy utilizado en objetos dotados de una cierta unidad". Para ello se pretende aunar toda la fuerza investigadora de varias disciplinas, normalmente en sectores estratégicos, por lo que se establece en un horizonte de relación de poder y productividad para una posterior posibilidad de liderazgo[190].

Según esta definición, hemos de decir que las prácticas que hacen de objeto de estudio de esta tesis no están bajo el yugo de la productividad ni en consonancia con los denominados "sectores estratégicos", más bien se sitúan en una posición contraria a un punto de vista economicista. Además, más adelante veremos que la asimilación de este cruce como una forma de abordar un "terreno común" la enclavamos en el ámbito de una metodología transdisciplinaria. No debemos olvidar que el modo de acercamiento a la ornitología que se instaura en la práctica artística que nos ocupa está definido desde la actitud del que *se fascina* —el diletante, el *amateur*. Por lo tanto, para realizar la totalidad de los *Trabajos ornitológicos* ha sido necesario crear ese "terreno común": una convergencia entre un interés profesional y una

[190] Ibídem., p.38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fascinación personal, con lo que dicha tipología la entenderemos desde la óptica de una *estrategia* de producción entre ambos estatutos, situando nuestras prácticas en un intersticio entre las disciplinas.

Vistas las exclusiones de las tipologías anteriores y la recolocación parcial de las "prácticas de convergencia", creemos necesario aplicar la atención a los dos tipos de configuraciones interdisciplinarias que restan de la clasificación aportada por Olga Pombo: las "de importación" y las "de cruzamiento". En los márgenes de las mismas y en una posible combinación entre ellas es donde creemos que se establecen algunas de las metodologías de trabajo que estudiamos. En concreto las que se pusieron en práctica en lo que hemos denominado "proyectos *indiciales*".

Las "prácticas de importación" que define Pombo son aquellas que, estando en los bordes de una disciplina ya acotada, se desarrollan en pos de un cruce de fronteras como efecto del deseo de trascender las mismas. Estas prácticas conllevan una dinámica "centrípeta" por el movimiento metodológico que efectúan: "Hay una disciplina que hace una especie de cooptación del trabajo, de las metodologías, de los lenguajes, de los andamiajes ya probados en otra disciplina"[191].

Las "prácticas de cruzamiento", sin embargo, son de carácter "centrífugo". En ellas, siguiendo con Pombo, no se establece un movimiento por parte de una disciplina central en busca de componentes de otras disciplinas para su enriquecimiento. Lo que viaja en este caso son los "problemas que, teniendo su origen en una disciplina, irradian hacia otras"[192]. Dichos problemas no son resueltos dentro del compartimento estanco de las disciplinas, por lo que se realiza una apertura de las mismas hacia las otras; manifestándose el cruce "en la disponibilidad de cada una de las disciplinas involucradas en dejarse cruzar y contaminar por todas las otras"[193].

A continuación, Analizaremos ambas tipologías de prácticas interdisciplinarias tomando como caso de estudio nuestra práctica artística, en concreto el proyecto *El naturalista y lo habitado: trazas, huella y el artificio del artista*. Comencemos por las "de importación":

191 Ibídem.
192 Ibídem.
193 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a) Pombo establece un deseo de trascender la disciplina. A lo largo de esta tesis hemos defendido en varias ocasiones que nuestra práctica se establece desde el deseo de ruptura y expansión para con una disciplina primera —la fotografía modernista establecida hegemónica— debido a su limitación tradicional basada en las especificidades del medio. Por ello alojamos nuestro trabajo en una nueva disciplina que es evolución de la anterior, pero que en sus fueros internos permite el desborde, la fluctuación, la convergencia, la yuxtaposición, etcétera. Es cierto que estamos circunscritos a una disciplina evolucionada que se ha establecido como otra disciplina más, donde todos los agentes que están implicados en ella permiten y aceptan como beneficioso la apertura y desborde de la misma.

b) A continuación se refiere a la cooptación de metodologías y lenguajes. Desde la disciplina *residente* donde ejercemos nuestra actividad —"el artista que utiliza la fotografía"— desarrollamos continuamente la *cooptación* en una clarísima estrategia interdisciplinaria "de importación". Para ello, en nuestra metodología, de manera "centrípeta", importamos desde la ciencia que estudia las aves los métodos y códigos propios de la misma, y los cuales aplicamos en nuestra disciplina *residente* creando el cruce interdisciplinario. Debemos aclarar que cuando Pombo recurre al verbo *cooptar* —en vez de, por ejemplo, *elegir*— se refiere a que los miembros [en nuestro caso el único miembro] de la disciplina *residente* son los únicos que deciden en el seno de la misma qué elementos adoptar y aplicar. La cooptación, por tanto, refleja una condición de autorregulación de normas y en ningún caso deviene de imposiciones externas. Nos parece del todo preciso en lo que aquí nos ocupa ya que, tal y como hemos apuntado anteriormente, somos nosotros los que desde la posición del diletante estipulamos las reglas a seguir. Dicha posición permite que nuestras propias reglas del juego no estén definidas por el rigor exhaustivo del método científico tradicional, así como tampoco por el sometimiento a las máximas productivas de la especialización.

El Naturalista y lo habitado: trazas, huella y el artificio del artista [en adelante: *El Naturalista y lo habitado*] es un proyecto indicial que precede a los *Trabajos ornitológicos* y que hace de punto de inflexión en el giro sustancial que se produce en nuestra línea de trabajo alrededor de los años 2007 y 2008. El trabajo en sí mismo es un gozne o transición entre dos etapas bien diferenciadas de dicha línea y contiene los caracteres principales de ambas: los referentes a una etapa anterior dominada por la presencia de la fotografía escenificada y los correspondientes a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una segunda fase donde se aprecian las intersecciones entre el arte contemporáneo y las ciencias naturales. Tal y como apunta Sema d'Acosta:

> Articulando en un mismo conjunto atributos de varios momentos diferentes de su trayectoria, esta serie se sitúa en un punto intermedio entra las precedentes y las ulteriores, reuniendo en una misma coyuntura la observación del medio natural y de los comportamientos humanos. *El naturalista y lo habitado* supone un punto de inflexión entre la puesta en escena de *Haciéndome el sueco* y el carácter de *El sueño del ornitólogo*, pasando por medio de esta transición de lo imaginado a lo real en un curso lógico y gradual[194].

El proyecto se estipula en el ámbito del "artista que utiliza la fotografía" y aun siendo un trabajo transicional nos interesa por ser el primero donde se pone en práctica un sistema de trabajo importado de las ciencias, convirtiéndolo en un ejemplo de metodología interdisciplinar. No sólo se importa o se coopta el método o protocolo: gran parte de la forma final de la obra remite a las características de la imagen científica y aunque, como hemos comentado, aún se aprecian las formas presentes en la etapa anterior, es el método el que toma el protagonismo en la dialéctica entre forma y contenido.

El proyecto pudo ser realizado gracias a las IV Becas para Proyectos de Fotografía Cajasol, por lo que debió realizarse una memoria a modo de propuesta en la aplicación a las ayudas. Revisando la misma se intuye el origen del deseo de aplicación de la metodología interdisciplinar:

> De entre todos los libros que de pequeño leí con avidez, recorriendo sus páginas horas y horas, recuerdo uno especialmente. Un libro que me regaló mi padre posiblemente en mi décimo cumpleaños: *Guía del Naturalista* de Gerald Durrell. En ese libro, el famoso naturalista británico explicaba procesos que un naturalista debía utilizar. Se dividía en capítulos según zonas geográficas: la costa, el bosque, el jardín, la montaña, y en unas páginas dobles incluía fotografías de objetos, especímenes y datos recogidos en el hábitat en cuestión. Particularmente me enseñaba cómo recolectar, coleccionar, archivar, datar, y, más allá, amar a la naturaleza[195].

[194] D'ACOSTA, S. (2011). "El naturalista y lo habitado /*The Naturalist and the Inhabited*" en Del Junco, J. *Juan del Junco*., op. cit. pp. 143-149., p.147.

[195] DEL JUNCO, Juan, Proyecto presentado a las IV Becas para Proyectos de Fotografía Cajasol [en adelante: Del Junco, Proyecto presentado…], enero de 2007. [Texto inédito]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como podemos apreciar, este proyecto *bisagra* tiene como origen el recuerdo de un libro —*La guía del naturalista* de Gerald Durrel[196]—, hecho que, como hemos visto anteriormente, es reiterado con otros libros en la génesis del bloque *Conceptual Andalusia,* realizado años después [véase p. 118]. Esta reincidencia en la generación de los proyectos está fundamentada en la exposición personal al despliegue del ambiente científico desde una edad temprana [véase la introducción de esta tesis]. No en vano, el detalle de regalar un libro de tal temática a un niño de apenas 10 años revela sintomáticamente la fascinación de éste por las ciencias naturales [figs. 46 y 47]. Es interesante resaltar que, dando por hecho que nuestra aproximación a la ornitología se realiza desde la posición del diletante —o *amateur*—, el libro en cuestión tiene por título original en inglés *The Amateur Naturalist: A Practical Guide to the Natural World*, condición ésta —la del *amateur*— que fue eliminada en la traducción del título al castellano. Podríamos pensar que, en la España de los primeros años ochenta, aún no existía una afición por la naturaleza con el mismo grado de intensidad del que han hecho gala los países anglosajones.



46 y 47. Dobles páginas de *La Guía del Naturalista* de Gerald Durrell.

La metodología elegida para la realización del proyecto se establece desde el diseño de un protocolo. Entendemos por protocolo la cuarta acepción que da el *Diccionario de la Lengua Española*: la "secuencia detallada de un proceso de actuación científica, técnica, médica, etc."[197]. El protocolo, en este caso, hace de guión —o de proceso dividido en fases— a fin de realizar un modo sistemático de trabajo. No en vano, tal y como apunta Alberto Martín, comisario de la

[196] DURREL, G. (1982). *Guía del naturalista*, Madrid: Blume.

[197] *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, [consulta: 27/05/2020]. Disponible en https://dle.rae.es/protocolo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

exposición donde se mostró los resultados del proyecto[198], "el proceso en este trabajo para realizar cada una de las piezas resultantes es metódico, tan metódico como puede serlo una investigación científica en el marco de las ciencias naturales"[199].

Si volvemos de nuevo a la memoria presentada a la citada beca, comprenderemos el peso del método en el proyecto. Creemos que vale la pena la cita extensa, ya que en sí misma nos remite inexorablemente a las memorias de trabajo pertenecientes a otras disciplinas:

> 1. Selección de entornos naturales frecuentados por el ser humano. Espacios destinados al ocio, zonas de barbacoas, jardines públicos, solares no construidos poblados por vegetación dentro del entorno urbano; 2. Acotar una zona y cuadricularla con cuerdas. Trazar una cuadrícula de 10 o 15 metros cuadrados y subdividirla en cuadrados de 50 x 50 cm. Numerar las subdivisiones; 3. Tomar imágenes de cada uno de los cuadrados que forman la cuadrícula. Utilización de una cámara digital, tomando una imagen cenital; 4. Recolectar, tomar notas de los datos encontrados. Montar una estación de trabajo en el campo, fotografiar los especímenes encontrados, archivar dichas imágenes; 5. Explicación de lo encontrado y sucedido mediante fotografías. Con los datos obtenidos realizar si es posible una imagen o imágenes que expliquen lo que ha habitado dicho espacio; 6. Exponerlo en una instalación con soporte fotográfico. Realizar la producción de la obra. Componer una instalación con todas las imágenes fotográficas que sean necesarias para la explicación de lo estudiado[200].

Efectivamente, a tenor de esta descripción de las intenciones primeras del proyecto, tal y como comenta Martín, la metodología parece pertenecer a una investigación científica. De hecho, leída ahora resulta significativa la presencia de la *jerga* científica. Los procesos del proyecto incluyen la recolección, la toma de datos y hasta un hipotético montaje de "una estación de trabajo" donde se archivan "especímenes". Esta declaración de intenciones en una etapa temprana del proyecto —la conceptualización y redacción previa al mismo— nos posicionaba ya en un cambio radical en cuanto a la metodología utilizada.

En todo este proyecto podemos apreciar una definición clara de las fases de un protocolo sistemático, pero es en una de las fases donde se aprecia con mayor claridad la cooptación de la metodología científica. En el segundo punto de la memoria antes citada se describe un método de acotación del espacio natural mediante una cuadrícula formada por cuerdas en pos de una

198 *El Naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista* se expuso en dos salas de la Fundación Cajasol: la sala Cajasol, en Jerez de la Frontera, Cádiz, y la Sala Imagen, en Sevilla, ambas en el año 2008.

199 MARTÍN, A. "Las alegorías…"., op. cit., p.8.

200 DEL JUNCO, J. Proyecto presentado…, op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

observación minuciosa. Efectivamente, para realizar el proyecto se eligieron siete zonas naturales de esparcimiento y ocio en las cuales, sobre el suelo, se dispuso una cuadrícula de 50 x 50 centímetros mediante un sistema de cuerdas perpendiculares enganchadas en estacas. El método elegido no era en absoluto casual, se establece como una metodología habitual en biología para realizar muestreos y censos de especies: por ejemplo, para el conteo de especies vegetales o de nidos de aves en colonias terrestres. Estos métodos suelen denominarse cuadrantes y transectos. En el libro *Ecological Census Techniques* se define el método del cuadrante de la siguiente forma:

> Los cuadrantes pueden usarse para medir densidad, frecuencia, cobertura o biomasa. Se utilizan para definir áreas de muestreo dentro del área de estudio y generalmente son cuatro tiras de madera, metal o plástico rígido, que se unen para formar un cuadrado. […] Para ciertos propósitos, el cuadrante se puede dividir en una cuadrícula de cuadrados de igual tamaño utilizando tramos de hilo o cable regularmente espaciados[201].

Con este sistema de trabajo cooptado de una metodología propia de las ciencias naturales se toma partido por la practica interdisciplinaria "de importación" según la nomenclatura de Olga Pombo. Podría argumentarse que esta utilización de los modos de otra disciplina para la realización de una obra artística es del todo innecesaria pero, muy al contrario, es exactamente en la elección de dichos modos donde se establece la identidad de las prácticas artísticas que estamos estudiando. La elección de los viajes a otros ámbitos de conocimiento para la importación de métodos y códigos se ha venido repitiendo en el arte contemporáneo desde los albores del arte conceptual ortodoxo y se ha establecido como una forma más en las prácticas artísticas. Baste con leer un texto de Robert Smithson sobre algunas de las fuentes utilizadas por Donald Judd (1928-1994) en sus procesos de trabajo:

> La sensibilidad de Judd abarca la geología y la mineralogía. Tiene una excelente colección de mapas geológicos que ojea de vez en cuando, no por su contenido obvio sino por su exquisita precisión estructural. Su propio estilo de escritura tiene mucho en común con las descripciones lacónicas y fácticas que encontramos en su colección de libros de geología[202].

La interdisciplinariedad del proceso de cooptación de la metodología aplicada en la segunda fase del protocolo es clara y meridiana y también lo es en su modo de trabajo reiterativo. Es decir, en el carácter sistemático del *modus operandi* que se aplica durante todo el

[201] SUTHERLAND, W. J. (ed.). (2006). *Ecological Census Techniques*. Cambridge: Cambridge University Press., p. 190. [La traducción es nuestra].
[202] SMITHSON, R. (2009). *Selección de escritos*. México: Alias., p. 24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyecto. *El naturalista y lo habitado* se articula como una sistematización de una línea de investigación y esa lógica procesual vertebra todos los aspectos del proyecto, tanto en su método como en su forma. Para ello, el protocolo se repite con exactitud en los siete emplazamientos escogidos ya que se realizan los mismos pasos o procedimientos en cada una de las localizaciones: una selección del lugar, un montaje de la cuadrícula —el cuadrante—, la toma cenital de las fotografías, la recolección de muestras, la documentación fotográfica del entorno, etcétera. Es decir, el método del cuadrante no es lo único que se importa desde las ciencias naturales sino que todo el proyecto coopta sistematización —una característica propia de los estudios científicos— en sus metodologías y lenguajes.

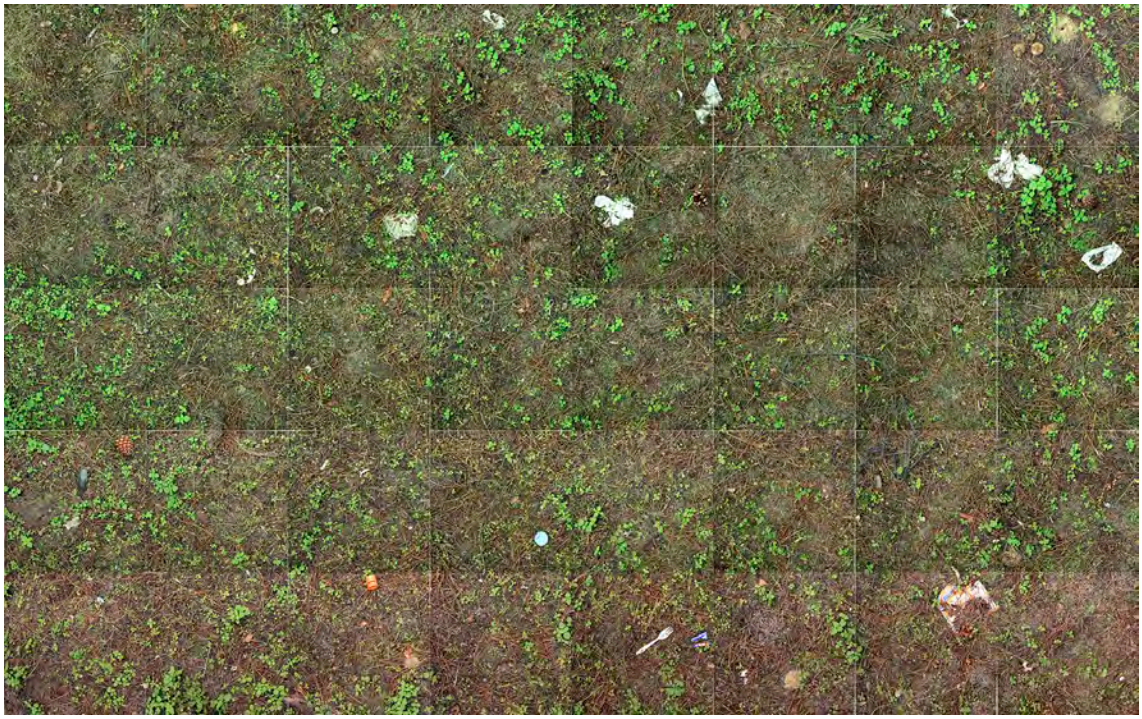


48. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 100 x 100 cm. (4 unidades de 50 x 50 cm.).

Proceso y lenguaje, además, van a la par en este acto de cooptación. Por ejemplo, en la siguiente fase del proceso se realiza la toma de fotografías cenitales de cada una de las cuadrículas y el acto de la toma se establece también desde un protocolo. Cada mosaico —*cuadrante* en la jerga científica ornitológica— que conforman la cuadrícula es fotografiado uno a uno con la ayuda de una numeración adjunta que permitirá a posteriori —en el estudio *hecho laboratorio*— situar la posición de cada fotografía. El acto de fotografiar se instaura desde la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asepsia, desde el carácter mecánico de la máquina fotográfica. De hecho, para la realización de las fotografías se recurre a un material específico: un trípode que permite colocar la cámara en horizontal para los encuadres cenitales. Con la utilización del trípode horizontal, la posición de la cámara no permite subjetividad alguna a la hora de la toma ya que no existe angulación de cámara. Las tomas podrían responder a un escaneado de la superficie del suelo, el cual es mostrado tal y como es, sin la presencia del ojo del fotógrafo [figs. 48 y 49]. El trípode horizontal se asemeja a una mesa de reproducción, no existe el fotógrafo: existe la máquina capaz de copiar fielmente la proyección ortogonal de la superficie del lugar para posteriormente reproducirla. Así visto, el proceso de captación de las imágenes se establece casi de un modo topográfico, como si de un mapa se tratase.



49. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 188 x 300 cm. (2 unidades de 188 x 150 cm).

Esta metodología fundamentada en la literalidad —a modo de copia fidedigna de la superficie del lugar— conlleva una peculiaridad: la introducción definitiva de la escala en el sistema de representación. Si bien parece que el paisaje es el marco donde se interactúa a lo largo de las primeras fases del proyecto, su abordaje se realiza desde una posición nada común, ya que el territorio estudiado y representado en *El Naturalista y lo habitado* se aborda desde una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

visión microscópica. Esta forma de observación es fruto del concurso y presencia del "disfraz científico" o de "el artista trasmutado en naturalista"[203], responsable de trastocar las posiciones normativas desde donde habitualmente se trata el paisaje en el ámbito artístico que, como bien sabemos, tradicionalmente se ha mirado y representado desde la óptica macroscópica que se estipula en torno al concepto de lo sublime. A propósito de este cambio de escala en el proyecto, Alberto Martín comenta: "La noción de lo sublime conectada históricamente al paisaje es alterada por una observación entomológica de la superficie"[204].

Para añadir más frialdad, asepsia y primacía de la observación frente a la mirada[205] —en el régimen escópico en torno al paisaje puesto en práctica en las primeras fases del proyecto— en la publicación que generó el proyecto se decidió añadir unos textos descriptivos para introducir cada una de las siete localizaciones visitadas durante el proyecto. Creemos necesaria la reproducción parcial de uno de ellos a fin de comprender el tono de los mismos. Pongamos como ejemplo el texto referido a El Chorro:

> El Chorro pertenece a la unida montañosa Subbética en la parte occidental de la cordillera Bética. Es una garganta de espectaculares paisajes por donde discurre el río Guadalhorce entre grandes paredes de piedra caliza. El cañón tiene una longitud de unos tres kilómetros aproximadamente y sus paredes llegan a tener en algunos puntos 300 metros de altura, existiendo zonas donde la anchura llega a los diez metros máximo. Morfológicamente destacamos por su espectacularidad las estratificaciones verticales de la piedra caliza que el río ha ido erosionando a lo largo de miles de años. […] Entre las especies botánicas citamos las más representativas: el pino carrasco (*Pinus halepensis miller*), el pino piñonero (*Pinus pinea*), la encina (*Quercus ilex*), el majuelo (*Crataegus monogyna*), la jara (*Cistus albidus*) y la sabina negral *(Juniperus phoenicea*). Y entre las especies animales citamos la cabra montés (Capra pirenaica), el gato montés (Felix silvestris), la jineta (*Genetta genetta*) y el meloncillo (*Herpestes ichneumon*). De entre las aves presentes en la zona destacamos el águila real (*Aquila chrysaetos*), una importante colonia de buitre leonado (*Gyps fulvus*), el halcón peregino (*Falco peregrinus*), así como colonias de *apodidaes*, además del gorrión chillón (*Petronia petronia*)[206].

---

[203] Ambas acepciones son tomadas del texto que Alberto Martín escribe para el catálogo del proyecto. Véase MARTÍN, A. "Las alegorías…"., op. cit., pp.10-11.

[204] Ibídem., p. 11.

[205] Más adelante analizaremos el concepto de primacía de la observación en detrimento de la mirada en el punto 2. 2. "La observación frente a la mirada".

[206] DEL JUNCO, J. *El naturalista…*, op. cit., pp. 60-61.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como podemos apreciar, el texto está plagado de datos relativos a las ciencias naturales. Es obvio que en una publicación artística —el catálogo de una exposición— no es necesaria la inclusión este tipo de referencias pero con ello se pretendía afianzar la aproximación pseudocientífica que enmarca el proyecto. En la mayoría de las publicaciones científicas relativas a investigaciones zoológicas o botánicas referidas a lugares concretos se suele añadir una introducción que podríamos denominar *descripción del medio*. El esquema que se utiliza en dichas introducciones es similar al texto que nos atañe: información sobre la geología, la flora, y la fauna, en ese orden. La adición posterior de los textos a la publicación —aun siendo un añadido formal a posteriori— no deja de ser una expresión más del interés hacia una metodología interdisciplinar de adopción de método, lenguaje y códigos que se aprecia en todo el conjunto del proyecto.

Tras esta primera fase del protocolo —una vez tomadas las fotografías ortogonales de la cuadrícula— de nuevo se coopta otro método científico: la recolección de objetos para su posterior catalogación. De cada emplazamiento elegido se recogen todo objeto de procedencia humana que se hallase en la cuadrícula para —de entre todos los que se trasladan al taller— elegir uno que será fotografiado. Con esta acción, el trabajo de campo se desplaza desde el exterior natural al interior del estudio. En ese sentido podemos percibir que éste se convierte, como indicábamos, en laboratorio, pasando a ser una *extensión* de la investigación *in situ*. A partir de ese momento, es en el estudio donde se continúa con la observación minuciosa, donde se clasifican los objetos.

En esta fase del protocolo se prosigue tanto con la cooptación de metodologías de disciplinas externas al arte como con la adopción del código de sistemas de representación. Para ello, las fotografías en cuestión se realizan en el estudio de manera cenital —de nuevo con el trípode convertido en "mesa de reproducción"— colocando el objeto sobre un fondo blanco que elimine cualquier contexto [fig. 50]. Esta vez, al realizar las fotografías en interior se puede mantener el control en la iluminación a la hora de la toma y se opta por la utilización de una iluminación neutra, prosiguiendo con la intención de no emitir juicio visual en el hecho fotográfico. De este modo se consigue llevar la atención exclusivamente al objeto, cual prueba, dato o espécimen. Su encuadre es de nuevo ortogonal, pretendiendo un aplanamiento de la vista como si de una representación en planta se tratase. Por lo tanto, no hay pretensión subjetiva en estas fotografías, se estipulan desde la objetividad máxima posible. Estas imágenes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

están realizadas para ofrecer al espectador el objeto tal y como es, a su libre observación, sin el mínimo atisbo de producir significación personal por parte del fotógrafo.

A nivel formal, las fotografías de los objetos se imprimirán en formato cuadrado. La elección viene dada por el hecho de que en cada uno de los siete espacios elegidos de modo sistemático se representará no solo el objeto fotografiado en el estudio sino además la fotografía del cuadrante donde se hallaba originariamente el mismo, su cuadrícula [véase Figs. 48 y 49]. Así, fotografía de exterior y de interior se prestan a una dialéctica de la lógica del proceso. Al colocar ambas fotografías en el mismo formato, próximas la una a la otra, se pretende redundar en la primacía del método. Ambas fotografías unidas son un índice del acto de observación, de recolección, de clasificación y descontextualización. En definitiva, de un protocolo científico de estudio de un terreno.



50. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 50 x 50 cm.

Esta acción de recolección y descontextualización de los objetos tanto en su movimiento hacia el estudio como en las imágenes resultantes podríamos acomodarla en un nuevo giro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interdisciplinar hacia lo que Dieter Roelstraete ha denominado como "camino de la pala"[207]. Este comisario y teórico belga defiende que un gran número de artistas se han interesado por la arqueología y la excavación —tanto literal como metafórica— en un movimiento paradójico, siendo el arte el sector cultural que más se proyecta al futuro, a través de una mirada hacia atrás. Roelstraete justifica esta tendencia hacia la historia en una suma de factores: la creciente importancia de la academia en la formación de los artistas, la cual ha desarrollado en los mismos un gran deseo epistemológico hacia la historia y la teoría del arte y el acceso a un aumento de la información sin duda antes inexistente. Esto ha permitido "la reciente reconfiguración del arte como un tipo de investigación y del artista como productor de conocimiento o trabajador de conocimiento" [208]. Estamos totalmente de acuerdo con este nuevo estatus del artista, de hecho, en esta tesis hemos defendido en varias ocasiones la superación de la unidisciplina y el traspaso de sus fronteras como un deslizamiento personal hacia el acopio epistemológico, como un deseo a ir más allá de lo que la propia disciplina regula y acepta como objetos de estudio propios.

Alberto Martín, en el catálogo de *El naturalista y lo habitado* ya apunta en este trabajo a una tipología de artistas que desde la segunda mitad del siglo XX recurren a otras disciplinas en lo que denomina "modelos y paradigmas extra-artísticos"[209], acercándose a las figuras del "antropólogo, del arqueólogo, del cartógrafo o del etnógrafo"[210]. Roelstraete amplía el ámbito de acción de los mismos con la siguiente metáfora:

> Los artistas en cuestión hurgan en los archivos y las colecciones históricas de todo tipo, pala metafórica en mano —es aquí, en parte, donde la fórmula mágica de la "investigación artística" entra en juego, y el artista como antropólogo, arqueólogo, archivista o etnógrafo hace su primera aparición.[211]

Esta noción de los modelos disciplinares adoptados, la define y delímita Hal Foster en *El Retorno de lo real*. Foster concreta el viaje entre disciplinas en la figura del "artista como etnógrafo"[212], apuntándolas ya en las vanguardias en lo que denomina una "alteridad radical del

---

[207] ROELSTRAETE, D. (2013), "Notas de campo. Sobre el imaginario arqueológico en el arte" en Torrente, V. (coord.). *Arqueológica*. Madrid: Matadero Madrid. pp. 10-15., p. 10.

[208] Ibídem.

[209] MARTÍN, A. "Las alegorías…", op. cit., p.6.

[210] Ibídem.

[211] ROELSTRAETE, D., op. cit. p.11.

[212] FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal. [Véase especialmente el capítulo "El artista como etnógrafo", pp 175-208].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otro cultural"[213]. Más adelante describe como antecedente un curioso giro desde la antropología hacia al arte a través de la cual "[…] algunos críticos de la antropología desarrollaron una especie de envidia del artista"[214], dando como resultado una profusión visual en aquella disciplina. Esta influencia mutua se reproduce a la inversa en un vaivén continuo, como, por ejemplo, en los estudios culturales donde "a menudo se extiende el objeto de estos estudios, el otro cultural, que es reconfigurado para reflejar una imagen ideal del antropólogo, el crítico o el historiador"[215]. En esta expansión y extensión del objeto de estudio percibimos un gen interdisciplinario que hace posible los flujos de conocimiento y trasvase de figuras. El giro tiene como consecuencia la aparición de estos modelos interdisiciplinarios en las prácticas artísticas de finales del siglo XX. Prosigue Foster:

> Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse[216].

Es ahí donde se manifiesta el giro en nuestras metodologías en el proyecto que analizamos: en un deseo por incluir el trabajo de campo, haciendo copartícipes tanto a la teoría como a la práctica en una apuesta por expandir nuestra función y labor como artistas. Expansión que es conceptual y al mismo tiempo espacial, ya que es a partir de *El Naturalista y lo habitado*, cuando comenzamos a articular los proyectos más allá del estudio. Estos paradigmas de trabajo son débitos contraídos con los artistas conceptuales de finales de los sesenta, así como a algunos anteriores del *minimal* y del *Land Art*, que, como veremos más adelante[217], se establecen como grandes referentes de nuestros procesos de producción. No es casual que Foster cite entre estos nuevos modelos los mapeados de Robert Smithson, las *XXVI Gasoline Stations* de Ed Ruscha, algunos proyectos de Douglas Huebler, o el *Home for America* de Dan Graham, todos ellos, como hemos visto, con influencias manifiestas en las prácticas que aquí nos ocupan.

---

213 Ibídem, p. 179.

214 Ibídem, p.184.

215 Ibídem., p. 185.

216 Ibídem., p. 186.

217 Véase el punto 2. 1. 2. 5. "Del minimalismo al Land art: acción y experiencia en el paisaje. Cambio de paradigma".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así, en la totalidad de los *Trabajos ornitológicos*, el modelo extra-artístico adoptado es el del naturalista o el del ornitólogo —este último poco común en las prácticas artísticas contemporáneas—, pero en *El Naturalista y lo habitado* —un proyecto anterior y, por lo tanto, *indicial*— se adivina también la presencia del arqueólogo y del cartógrafo: en la recolección de objetos, en el estudio del terreno, y en su representación. Nuestro acercamiento a la figura del arqueólogo —un desplazamiento interdisciplinar en toda regla— se produce, de nuevo, desde la posición del diletante, el *amateur*. Volviendo a Roelstraete:

> Efectivamente, una de las formas más convincentes en las que este giro historiográfico se ha manifestado en el arte de la última década ha sido a través de una arqueología *amateur*, a menudo bastante literal, del pasado reciente, o (calificación crucial) una performance de la arqueología, mediante una escenografía científica de las excavaciones y lugares de extracción, a través de la excavación de yacimientos y desenterramientos[218].

Nuestra *extracción* o recolección performática —esta vez con *disfraz* de arqueólogo— se realiza en superficie y es a través de los datos recabados donde se produce el giro en el proyecto. De entre todos los objetos recolectados en cada localización, uno de ellos se convierte en el detonante para inventar una historia en un proceso de vuelta atrás en el tiempo, abandonándose por completo a la más libre de las subjetividades. El giro por lo tanto se produce en aquellas disciplinas donde cooptamos —el naturalista o el arqueólogo— y en nuestra focalización: giramos de una mirada puesta en la naturaleza hacia la propia observación del ser humano. Tal y como apunta Miguel Fernández-Cid, en estos trabajos:

> se plantea un ejercicio de *observación,* en principio de la naturaleza pero de inmediato del comportamiento humano, y lo hace basándose en los procedimientos de un arqueólogo al que le puede su curiosidad por el presente, y recurriendo a medios y una manera de mirar contemporáneos[219].

De hecho, el giro se puede apreciar con rotundidad con sólo leer el título del proyecto, el cual actúa en sí mismo como esquema del proceso: *El Naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*. Donde el naturalista es el personaje *disfraz* o el modelo extra-artístico que prospecciona, documenta fielmente, recolecta y moviliza las huellas de lo que ha habitado en ese territorio escrupulosamente observado —al fin y al cabo, una huella siempre es un índice—

218 ROELSTRAETE, D., op. cit., p.14.
219 FERNÁNDEZ-CID, M., op. cit., p.14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para, al final del proceso, dejarse llevar por la subjetividad de las posibles hipótesis formuladas desde la artificialidad del artista. En todo el proceso hay una vuelta sobre sí mismo, entre lo aparentemente objetivo y lo propiamente subjetivo. Javier Hontoria escribe a tenor de ello: "*El Naturalista y lo habitado* ocurre en exteriores, nace de material ficticio y, tras un ejercicio sucedáneo de investigación, cuadra su círculo y vuelve a convertirse en ficción"[220].

Es en este giro final donde creemos que se encuentra el hecho diferencial entre las metodologías inter y transdiciplinaria. Como veremos más adelante, la posición transdisciplinaria se articula en los intersticios que hay entre las disciplinas y en los espacios que se crean entre y más allá de ellas, considerando la realidad como un todo conformado por partes indisolubles entre sí, dando como resultado que los discursos emitidos están altamente contaminados de los códigos de ambas disciplinas haciéndose prácticamente indistinguibles el concurso de cada una de ellas. Sin embargo, en *El Naturalista y lo habitado* aún queda una formulación de cooptación de modos ajenos que se ponen al servicio de la disciplina *residente*. Si bien tanto en el método como en la forma percibimos la presencia de los modos de hacer de varias ciencias, el proyecto está todavía enclavado en una praxis artística autónoma con todos los dejes que ello supone. Es decir, la presencia del *disfraz* es fundamental en la articulación del proyecto, dejándose ver de un modo altamente explícito. Esta presencia no es tan visible en los *Trabajos ornitológicos* posteriores, los cuales consideraremos claramente transdisciplinarios. En este proyecto que ponemos como ejemplo, el modelo extra-artístico del naturalista se yuxtapone al del artista. Dicho modelo se adopta y se deja de adoptar a su antojo al final del proyecto, conformándose en dos modos claramente separados entre sí. Sin embargo, en los posteriores proyectos ya se vislumbra la fusión de intereses: no se trata de un modelo que se elija y se aplique en diferentes fases, sino de una posición madurada de no separación de intereses en cuanto al deseo epistemológico.

Por ello, en *El Naturalista y lo habitado*, una vez realizada la cooptación de métodos, una vez aplicadas las metodologías que se toman prestadas —lo experiencial—, se prescinde de las mismas para volver al territorio de lo artístico. La forma de hacerlo supone una ruptura, una inflexión —de ahí que hablemos de un giro—. A partir del objeto elegido se rompe con el rigor, con la objetividad y con lo sistemático para inventar una historia [fig. 51]. Esta inventiva

[220] HONTORIA, J. (2011). "Filopatría de las imágenes" [en adelante: Hontoria, "Filopatría"] en del Junco, J. *Juan del Junco*., op. cit. pp. 12-31., p.29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—como todas las inventivas, una ficción— ya no obedece a criterios cuantitativos de una realidad minuciosamente observada que se pueda describir desde una objetividad meridiana —lugares, suelos u objetos. A partir del giro, del *artificio del artista,* el proyecto obedece a un libre albedrío que se estipula desde el terreno de la subjetividad. Como apunta Alberto Martín:

> En cierta medida, es esto precisamente lo que nos ofrece en el proyecto *El naturalista y lo habitado*. Una visión de las cosas que transita y se desplaza desde la superficie hacia la profundidad, desde la experiencia hacia la ficción, desde la ciencia hacia el arte[221].



51. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 125 x 152 cm.

Curiosamente, con el giro dado en torno al artificio, nuestra práctica se desplaza a un terreno más unidisciplinario donde se entrevén las características de la fotografía que veníamos realizando antes de insertar la metodología interdisciplinaria. Ya hemos comentado anteriormente cómo nuestra línea de trabajo fotográfico previa a *El Naturalista y lo habitado* se

[221] MARTÍN, Alberto, "Las alegorías del …", op. cit., p.8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estipulaba en el marco de la denominada fotografía escenificada[222]. En este caso queremos reseñar cómo la introducción de una metodología interdisciplinaria en las primeras fases del proyecto, abre de modo sustancial las posibilidades del hecho fotográfico, enriqueciendo no sólo el discurso o enunciado sino la columna vertebral del proyecto, la propia formulación de trabajo, su poética.

Pero, hemos de aclarar que esta praxis de la fotografía escenificada no se sustenta desde una acción documental ficticia a modo de congelación del suceso que *ha habitado* en el lugar observado, más bien se articula en torno al símbolo que lleva aparejado el objeto elegido. Obviamente, la dotación de simbología a un objeto encontrado en el suelo de un entorno natural no forma parte de la labor científica objetiva sino que pertenece al mundo de las gramáticas poéticas. Por lo tanto, este corte en el marco donde fluctúa el proyecto supone una inflexión total, no solo en el método y forma del mismo sino más allá en el modo de ver y entender el mundo que nos rodea. En este sentido, prosigue Alberto Martín:

> En este trabajo que transita sobre las relaciones entre arte, ciencia e historia natural, lo que comienza como un acto de percepción en sí mismo se va transformando en un teatro cargado de signos y figuras retóricas. La alusión a la ciencia y al naturalismo se convierte en un procedimiento retórico con el que construir a través de un juego de asociaciones nuevos signos de lectura. Es un viaje que lleva de lo microscópico a lo macroscópico, de la taxonomía de los objetos a la representación de la subjetividad[223].

Hasta aquí el análisis de este caso de estudio en cuanto que práctica interdisciplinaria "de adopción", por seguir con las tipologías propuestas por Olga Pombo, cuyos parámetros y características primeras cumple. Veamos que sucede con el segundo tipo elegido en su momento: las "prácticas de cruzamiento".

Tal y como apuntamos anteriormente, según Pombo las "prácticas de cruzamiento" son de carácter centrífugo. En ellas no se cooptan los métodos y lenguajes de la otra disciplina, por el contrario, los que viajan son los "problemas" y conceptos que no son resueltos en el ámbito de

---

222 Bien es cierto que dicha tipología o *género* fotográfico conlleva implícitamente modos adoptados de otras disciplinas, a caballo entre la pintura, la imagen cinematográfica e incluso la publicitaria; pero, en este caso de estudio no nos detendremos a dilucidar la influencia de dichas disciplinas en la fotografía escenificada, puesto que nuestro objeto de estudio se establece en torno a las prácticas de cruce aplicadas explícitamente en lo que hemos denominado modelos extra-artísticos.

223 MARTÍN, Alberto, "Las alegorías del …", op. cit., p.10.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la disciplina residente. *El Naturalista y lo habitado* no es un "estudio sobre residuos humanos en el ambiente natural en las zonas dedicadas al esparcimiento y ocio de las provincias de Cádiz, Sevilla y Málaga" [colocamos las comillas para acentuar su forma de estudio científico], sino que *El Naturalista* trata sobre una circunstancia personal del autor. Trata de un deseo de aplicar en la praxis artística propia muchos de los métodos, lenguajes y códigos vistos durante años en un ambiente científico del cual se siente parte desde la posición del *amateur*.

Ya hemos comentado anteriormente que la disciplina compartimentada, con sus limitaciones, bordes y fronteras, no satisfacía muchos de los deseos por conocer y entender el mundo, en nuestro caso el mundo natural. Por lo tanto, es obvio que, de alguna manera, era necesario urdir un plan de intersección de ambos intereses —el artístico y el referente a las ciencias naturales— una vez acoplados en una disciplina evolucionada, permisiva, abierta, sin límites. Nuestro movimiento en este proyecto *indicial* y transicional es una solución centrífuga en cuanto a que expandimos nuestros intereses desde nuestra disciplina *residente* hacia otras ajenas. Pombo argumenta que estas tipologías de prácticas interdisciplinarias "de cruzamiento" dependen de la capacidad que muestre cada disciplina para contaminarse y cruzarse. Es decir, de su disponibilidad. Nosotros hemos elegido una disciplina *residente* —el arte contemporáneo— que está claramente disponible y abierta a la contaminación fecunda. Esta solución centrífuga de los conceptos que tratamos en nuestra práctica —de dentro hacia fuera— nos permite declarar que nuestro proyecto puede establecerse también en esta segunda tipología "de cruzamiento".

Por lo tanto, según estas reflexiones en torno a *El Naturalista y lo habitado* podemos afirmar que la metodología empleada en los denominados proyectos *indiciales* se deben entender como una combinación o suma entre conceptos y modos que se importan desde otra disciplina —a modo de cooptación— y conceptos —o más bien problemáticas e intereses— que se exportan a otra disciplina. Nuestra formulación de trabajo se establece de manera centrípeta y centrífuga. Tal y como apuntamos en su momento, nuestra posición como artista contemporáneo es flexible en cuanto al grado de ambigüedad que deseamos que aflore tanto en las metodologías como en los enunciados propuestos. Es por ello que todavía en esta fase de trabajo indicial, auspiciada por una metodología interdisciplinaria, se percibe un giro entre dos modos claramente delimitados: el artístico y el próximo a las ciencias naturales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así, en *El Naturalista y lo habitado* se acentúan las dos formas de ver el mundo claramente separadas entre sí. *El naturalista* no es únicamente un proyecto "bisagra" por la implantación de dos formas de entender la fotografía contemporánea, lo es también por ser una transición entre la disciplina anterior —la fotografía escenificada— y los *Trabajos ornitológicos*. Un puente entre dos formas diferentes de acoplar la observación del mundo y nuestros intereses a la hora de situarnos como artistas en él. La lógica evolutiva de la línea de trabajo artístico que nos ocupa presupone que tras el paso por la unidisciplina hubo una fase donde se aplicaban metodologías interdisciplinarias —de yuxtaposición— para llegar a una posterior fusión global entre las disciplinas. Para entender el cambio debemos estudiar la conceptualización de las prácticas transdisciplinarias, pero antes nos gustaría hacer un comentario a colación del carácter centrífugo en la apertura de las disciplinas en el ámbito de los estudios culturales, el relativo al término "indisciplina".

1.2.2.2. De la Interdisciplinareidad a la indisciplina(riedad).

Tras este encaje de una de nuestras prácticas artísticas *indiciales* en la combinación de estas dos tipologías metodológicas interdisciplinarias a través de un flujo de importación y de exportación de conceptos y problemáticas, nos gustaría resaltar un concepto que va más allá de la interdisciplinariedad.

Los dos trasvases de conceptos que realizamos —el centrípeto y el centrífugo— nos lleva a pensar que estábamos en un continuo *ir* a la vez que en un *estar*, según nos apremie el interés en cada momento. *Estando* del modo en que Stanley Fish apunta al preguntarse si la importación de conceptos de otras disciplinas externas abre los límites de la disciplina propia: "[…] el producto importado siempre tendrá la forma de su apropiación en lugar de la forma que exhibe «en casa»; por lo tanto, en el momento de su introducción, ya estará marcado por el discurso que supuestamente «abre» "[224]; y a la vez *yendo* desde la posición del que desea la expansión de la disciplina, de traspaso de fronteras. Este es un movimiento "de dentro hacia fuera" en el cual se aloja la "indisciplina", un concepto defendido por W.J.T. Mitchell en su artículo

[224] FISH, S., op. cit., p. 107. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Interdisciplinariedad y Cultura Visual escrito para el número especial del *Art Bulletin* de 1995 dedicado íntegramente a la interdisciplinariedad[225].

Si bien en el punto anterior confrontamos nuestra práctica artística con teorías generales del hecho epistemológico válidas para cualquier campo de conocimiento —bien pertenezcan al ámbito científico o al de las humanidades—, Mitchell inserta este concepto de "indisciplina" en el marco del análisis de la cultura visual[226]. Este cambio de marco teórico lo damos por válido en cuanto a que nos acerca a nuestro ámbito de investigación —el arte contemporáneo—, sustentado a través de dos vectores analíticos: el de la teoría —entre ellos, los estudios culturales, el análisis cultural o la historia del arte, etcétera— y el de la praxis artística.

En el citado artículo, Mitchell divide la interdisciplinariedad en tres tipos: uno primero "de arriba hacia abajo", en un sistema global y jerárquico, corporativo, "con una arquitectura de aprendizaje kantiana" reguladora de los posibles movimientos de la información entre disciplinas; un segundo modelo "de abajo hacia arriba" que deriva en "una interdisciplinariedad compulsiva y obligatoria dictada por un problema o evento específico". Este modelo surge desde del propio taller como respuesta a diferentes oportunidades de existencia y lo ejemplifica en los estudios de "género, sexualidad y etnicidad", los cuales necesitan ser interdisiciplinarios dadas las múltiples ópticas y temáticas capaces de darle cuerpo, a la vez que deben ser disciplinarios a fin de constituir campos profesionales que puedan luchar colectivamente contra las diferentes "fuerzas institucionales que tienden a exprimirlos o apropiarse de su energía". A este segundo modelo, según Mitchell, pertenecen los estudios culturales, —"una amplia gama de proyectos de conocimiento agrupados en torno a la política, la identidad, los medios y la

---

225 MITCHELL, W. J. T., op. cit., p.541.

226 A fin de tener una noción de lo que para Mitchel es la "cultura visual", reproducimos aquí el comienzo del artículo en cuestión, donde el americano explica el carácter interdisciplinario y los ámbitos dispares que abarca el término: "Hace diecisiete años que edito una revista interdisciplinaria de crítica y teoría en humanidades y ciencias sociales. He estado trabajando (junto con muchos otros) en los márgenes disciplinarios de la historia del arte, involucrado en una práctica interdisciplinaria llamadas «iconología» (el estudio general de imágenes a través de los medios) o más ampliamente "cultura visual" (el estudio de la construcción social de la experiencia visual). Estas prácticas han surgido en la convergencia de disciplinas de historia del arte, estudios literarios y mediáticos y estudios culturales en torno a lo que he llamado un «giro pictórico». Este giro atraviesa la teoría crítica, la filosofía y los discursos políticos de la formación de la identidad, la sexualidad, la alteridad, la fantasía, el inconsciente; se centra en la construcción cultural de la experiencia visual en la vida cotidiana, así como en los medios, las representaciones y las artes visuales. Es un proyecto que requiere de conversación entre historiadores del arte, estudiosos del cine, tecnólogos y teóricos ópticos, fenomenólogos, psicoanalistas y antropólogos. La cultura visual es, en resumen, una «interdisciplina», un lugar de convergencia y conversación a través de líneas disciplinarias"., Ibídem., p. 540. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

teoría crítica"— que el teórico dictamina como un verdadero "eufemismo de la interdisciplinariedad" [227].

El tercer tipo, "de dentro hacia fuera" es el que nos interesa en este punto ya que es donde se halla la "indisciplina". La cual aclara Mitchell del siguiente modo:

> En otras palabras, mi verdadero interés no ha estado tanto en la interdisciplinariedad como en las formas de "indisciplina", de turbulencia o incoherencia en los límites internos y externos de las disciplinas. Si una disciplina es una forma de asegurar la continuidad de un conjunto de prácticas colectivas (técnicas, sociales, profesionales, etc.), la "indisciplina" es un momento de quiebra o ruptura, cuando la continuidad se rompe y la práctica se cuestiona. Sin duda, este momento de ruptura puede convertirse en rutina, como lo demuestra la rápida transformación de la deconstrucción de un "evento" a un "método de interpretación". Cuando los tigres entran al templo y profanan el altar con demasiada frecuencia, su aparición se convierte rápidamente en parte del ritual sagrado. Sin embargo, existe ese momento antes de que se reafirme la rutina o el ritual, el momento del caos o del asombro cuando una disciplina, una forma de hacer las cosas, realiza compulsivamente una revelación de su propia insuficiencia. Este es el momento de interdisciplinariedad que siempre me ha interesado. Lo considero el momento "anarquista" y lo asocio con formas de conocimiento tanto públicas como esotéricas o profesionales[228].

Vista esta referencia de Mitchell, deducimos que nuestra línea de investigación artística bajo ningún concepto responde a preceptos "de arriba hacia abajo" que limiten y regulen nuestra producción. Todo lo contrario, es claramente anti-productividad epistemológica en su posición de naturalista u ornitólogo *amateur*. Por otro lado, está situada en una disciplina legitimada —el arte contemporáneo y dentro de éste, la fotografía artística contemporánea— que, gracias a los esfuerzos del pasado "de abajo hacia arriba", introdujo la posibilidad de la *multitemática* y la *multióptica* a través de metodologías diversas para crear un campo de trabajo interdisciplinar propio. Así, nuestra línea de investigación artística aparece canalizada dentro de este proceso *indisciplinar* a través de un deslizamiento de dentro (el arte contemporáneo) hacia fuera (la disciplina externa ornitología) en una personal "turbulencia" —por seguir la nomenclatura de Mitchell— en los límites de ambas disciplinas. Nuestra praxis artística cuestiona ambas prácticas disciplinarias al mismo tiempo y en esa decisión interesada por acoger estos modos de hacer interdisciplinarios —en un diálogo específico entre el arte y una

227 Ibídem., p. 541. [La traducción es nuestra].

228 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fascinación personal— existe soslayadamente, como apunta Mitchel, un deseo de "quiebre y ruptura".

El autor nos da una clave más en este paso hacia la posición del que ejerce la "indisciplina": el instante en que cualquier investigador interdisciplinar adquiere la conciencia de la incapacidad de la disciplina —"el momento del caos o del asombro"— para dar respuestas a cuestiones que no se hallan dentro de su marco epistemológico. La práctica artística que nos ocupa no siempre ha focalizado su interés de un modo tan explícito hacia el mundo natural y el cruce interdisciplinar: a esa solución se llegó, más bien, en un momento de ruptura tras varios años de una línea de trabajo constante. Es cierto que en tal discurso anterior se pueden reconocer indicios que apuntaban soslayadamente a los modos adquiridos como efecto de nuestra larga exposición a la tradición espistemológica de la ornitología —el afán clasificatorio, la inclusión del método, la conjunción texto e imagen, la observación de lo humano desde la objetividad científica—, pero el giro hacia al paradigma *extraartístico* del naturalista o el ornitólogo se produjo en un momento personal marcado por la necesidad de expandir el objeto y el método de la investigación. Como veremos más adelante, en este caso se producirá una evolución desde los modelos indisciplinares de la cooptación de métodos y la expansión de los objetos de estudio hacia un modelo donde se hacen inseparables ambas prácticas, en la fusión de las disciplinas en torno a la transdisciplinariedad.

Pero, antes de pasar a analizar la presencia de lo transdisciplinario la línea de investigación artística que estudia esta tesis, vamos a analizar otro caso de estudio —esta vez de otros artistas— para así seguir elucidando el concepto de interdisciplinariedad.

1.2.2.3. CASO DE ESTUDIO: BLEDA Y ROSA Y EL HECHO HISTÓRICO PRESENTE EN EL PAISAJE.

Debemos comenzar este punto aclarando que si normalmente se deben abordar los casos de estudio desde lo general a lo particular, en el anterior caso —el de *El Naturalista y lo habitado*— hemos variado el orden, anteponiendo un caso de estudio de nuestra práctica particular a uno realizado por otros artistas. Esto es debido a que hemos intentado cotejar las diferentes tipologías de prácticas interdisciplinarias con uno de nuestros proyectos a fin de que éste se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

establezca como conclusión de lo expresado en una teoría específica, la cual nos ha parecido acertada para ser aplicada en el ámbito de las artes visuales —en este caso según las diferentes reflexiones de la profesora Pombo. Una vez indicada esta excepción nos disponemos a estudiar cómo se articula una línea de trabajo interdisciplinaria en torno al concepto de lo *sucedido* en el espacio —o paisaje—, en un cruce con la disciplina Historia en el caso de los fotógrafos Bleda y Rosa.

María Bleda (1969) y José María Rosa (1970) son una pareja de artistas —o más bien fotógrafos— que realizan obra de forma conjunto bajo el nombre de Bleda y Rosa. Según sus propias palabras[229], durante su formación en la Escuela de Arte de Valencia a finales de los años ochenta y principio de los noventa tuvieron acceso a las exposiciones que se realizaban en la sede del Instituto Valeciano de Arte Moderno [IVAM] del barrio del Carme, la cual compartía edificio con dicha escuela. En esa sala contigua pudieron ver los trabajos de numerosos artistas que posteriormente influyeron de alguna manera en su trabajo, como por ejemplo Hamish Fulton (1946), Fischli and Weiss (1952, 1946-2012) o Lothar Baumgarten (1944); así como en la propia biblioteca del IVAM, entre cuyos libros descubrieron, entre otros, el trabajo de Hiroshi Sugimoto (1948), el cual sería un referente principal a la hora de realizar sus primeros trabajos. Este acceso a la obra de otros artistas se estipuló como una fuente de información "fresca" paralela al propio desarrollo de sus estudios de fotografía en la Escuela de Arte y en sí misma se conforma como la influencia decisiva que dará pie a la génesis de su primera serie: *Campos de fútbol,* 1992-1995[230].

Campos de fútbol, podría parecer *a priori* un documento de registro de los campos de fútbol públicos que antiguamente se encontraban en las ciudades y pueblos españoles hasta bien entrados los años noventa, antes de su sustitución por las zonas deportivas municipales multifuncionales presentes en la actualidad. Dichos espacios solían estar, como apunta Nuria Enguita, "casi siempre en los márgenes de las zonas urbanizadas, límites entre lo civilizado y lo

[229] Gran parte de las fuentes empleadas en este estudio sobre los artistas valencianos provienen de sendas conferencias donde los autores desgranan su trabajo: una impartida en la Fundación Mapfre junto a Valentín Roma en el año 2015, y otra posterior en el Museo Universidad de Navarra a tenor de la exposición *Geografía del tiempo* en el año 2018. Véase *Vídeo de la charla de Bleda y Rosa con Valentín Roma en Fundación MAPFRE* [en línea], Fundación MAPFRE, [consulta: 02/07/2020]. Disponible en: https://youtu.be/7rnGhJhGDaM; y *Masterclass de Bleda y Rosa* [en línea], Museo Universidad de Navarra, [consulta: 02/07/2020]. Disponible en: https://youtu.be/GW-opg4wAgQ.

[230] Fundación Mapfre, op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

salvaje" y que, tras el trabajo de los fotógrafos, es cuando "adquieren carácter icónico como ejemplos de una arqueología anónima" [231].



52. Bleda y Rosa, *El Ballestero*, 1992, 85 x 98,5 cm.

Bleda y Rosa se acercan a estos espacios desde la fundación de lo recordado. Los fotógrafos explican que esta serie se origina en la memoria de lo vivido en su infancia y adolescencia[232]. Es decir, parten de la reflexión sobre un tiempo que ha pasado. Es por ello que en su aproximación fotográfica se nos muestren algunos de los campos algo desvencijados, comidos por la maleza, en mitad de un proceso de abandono [fig 52]. Así, esta serie de fotografías —"seminal", en palabras de Valentín Roma[233]— nos habla de la memoria del lugar. Pero no de un lugar concreto, no del campo de fútbol que apreciamos en una fotografía concreta, sino de un espacio —esta tipología de campos de fútbol en general— "cuya función se configura en muchos casos

231 ENGUITA, N. *El Ballestero, 1992 – La Huesera, mayo del 722* [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 05/07/2020]. Disponible en http://bledayrosa.com/files/enguita.pdf.

232 Fundación MAPFRE, op. cit.

233 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por el propio uso"[234], en los que el paso del tiempo ha determinado una geografía susceptible de ser seleccionada por la cámara de los fotógrafos valencianos.

Efectivamente, este primer trabajo es fundacional en la medida que en su proceso de trabajo y en su forma adelanta conceptual y formalmente gran parte de las series realizadas posteriormente. Conceptualmente en cuanto a la determinación del paso del tiempo acaecido en un espacio como principal objeto de estudio en su línea de trabajo, tal y como describe Alberto Martín "el principal elemento que caracteriza el trabajo de Bleda y Rosa: la conceptualización del paisaje como un hecho de la memoria"[235]; y, formalmente, en el uso y selección del fragmento como *imagen tipo* de todo un paisaje donde se expande un hecho debido a la memoria. Con este mecanismo de reducción —la fragmentación—, a modo de sinécdoque visual, se realiza una "reducción iconográfica" en pos del discurso general, aquel que nos muestra lo estratos sucesivos de lo sucedido en un lugar. Prosigue Martín:

> Al esencializar el campo de fútbol en este elemento, el registro de cada portería adquiere la condición de un retrato individual, una cualidad que viene acentuada por el hecho de renunciar a la vista frontal, que resultaría más tipológica, en beneficio de una mirada lateral que se abre a la presencia omnisciente de un espectador que puede ser tanto espectador de un juego ausente como jugador imaginario. Esa presencia o reminiscencia implícita del juego, en la forma de fotografiar estos lugares, inaugura ya su interés por reunir tiempo y espacio en la construcción de sus paisajes. El depósito de memoria acumulado en estos espacios, la experiencia del lugar y nuestros propios recuerdos entran así en juego en la lectura de estas imágenes[236].

A su vez, Ramón Esparza comenta sobre la serie que "mantiene una perfecta disciplina visual, próxima al protocolo científico" y sitúa el trabajo de los fotógrafos valencianos en la corriente que se ha denominado "documentalismo conceptual". Para Esparza, en la fotografía contemporánea se ha constatado una reacción frente al documentalismo tradicional fundamentado éste en el ojo del fotógrafo como centro de un mundo seleccionado hecho representación. Este desplazamiento de la fotografía documental se apoya en los parámetros de trabajo de fotógrafos como Walker Evans (1903-1975) o August Sander (1876-1964) y en los procesos de la imagen científica. A estas referencias se les unen las prácticas del arte conceptual

---

234 MARTÍN, Alberto, *Bleda y Rosa* [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 05/07/2020]. Disponible en http://bledayrosa.com/files/martin.pdf. [En adelante: *Bleda y Rosa*].

235 Ibídem.

236 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de finales de los sesenta y comienzo de los setenta[237]. Según Esparza, uno de los rasgos característicos de los trabajos adscritos al documentalismo conceptual recae en la aparición de una más que visible contención del fotógrafo frente a la toma, en un giro por el abandono del ojo del fotógrafo antes descrito y una separación del mismo frente al objeto:

> El abandono de ese centro, su desocupación, es una de las primeras marcas del documentalismo conceptual. Una especie de giro copernicano en el que el fotógrafo es desplazado de su puesto privilegiado de referencia última de la imagen y de medida de las cosas a través de su mirada. Ese desplazamiento queda señalado por la sistematización de la mirada, más propia de la cámara que del ojo: la regularidad del punto de vista y su desdramatización tienden a anular la presencia del observador interno en la imagen[238].

Como podemos apreciar, es aquí donde nuestra práctica artística particular se aproxima a los parámetros de trabajo de Bleda y Rosa y es esta la razón por la que —junto a Xavier Ribas— hemos elegido a estos autores como casos de estudio particulares en esta tesis. En este sentido, en algunos de los proyectos propios realizados que tomaremos como conclusión de esta investigación, se adoptó como premisa inicial de trabajo una suerte de contención frente al objeto a representar en la fotografía. Ya hemos apuntado en numerosas ocasiones en esta tesis nuestra oposición primera a la fotografía modernista y por ende a su evolución en el *humanismo* procedente del reportaje de la revista ilustrada. No creemos necesario encasillar nuestra investigación artística dentro de los cauces del "documentalismo conceptual" pero a tenor de lo que Esparza defiende no estamos muy lejos del mismo. Estas consideraciones las desarrollaremos en los capítulos donde analizamos los *conceptos procedimentales* desplegados en nuestra línea de trabajo y que, como apreciamos, se han venido desarrollando por una ingente cantidad de fotógrafos, así como de "artistas que utilizan la fotografía".

Volviendo al trabajo de Bleda y Rosa, en el último año de realización de *Campos de fútbol* —trabajo que les dio a conocer en el panorama fotográfico y artístico nacional— comienzan su siguiente serie, que se instaurará como el trabajo definitivo que apuntala sus carreras artísticas. Se trata de *Campos de Batalla,* 1994-2016, el cual se ha desarrollado a lo largo de veintidós años en tres capítulos principales: España, Europa y Ultramar. Una de las novedades que ofrece esta

---

237 ESPARZA, R. (2015). "Lo que el documento esconde. Prácticas conceptuales en la fotografía documental" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, pp. 189-207., p. 193. Disponible en: http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=274. [Consulta: 05/07/2020].

238 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

serie será el abandono de la fotografía en blanco y negro para pasar al color, técnica que les acompañará hasta la actualidad.

Si bien en *Campos de fútbol* se instaura el interés por el paso del tiempo que determina un lugar, la evolución lógica de la línea de trabajo les lleva a ampliar el motivo principal a una escala mayor. En ese sentido, *Campos de fútbol* trata de las múltiples *microhistorias* sedimentadas en una porción mínima de espacio —un terreno de juego— que se despliegan a través de la serie sin marcación alguna del lugar. En *Campos de batalla*, el cambio de escala acontece en la selección de los lugares a fotografiar: paisajes repletos de *macrohistorias*, la mayoría de ellas convertidas en hitos o en verdaderos episodios nacionales para el devenir de la historia de cada país. A diferencia de los modestos campos de fútbol presentados en el anonimato de su desnudez visual —baldíos y en un melancólico proceso de abandono—, los lugares o paisajes de *Campos de batalla* —determinados por un acontecimiento histórico de entidad patria— entrañan una marcación que los fotógrafos hacen visible mediante la inclusión de un pequeño texto a modo de pie de foto[239], lo que se convertirá en otro de los rasgos característicos de su cuerpo de obra.

Creemos que es a partir de este cambio de escala cuando Bleda y Rosa comienzan a articular la metodología interdisciplinaria, por lo que es en este cruce donde debemos incidir como caso de estudio. Bleda y Rosa no son historiadores y sin embargo su investigación —desde el ámbito de las artes visuales— está altamente conectada con la disciplina Historia. Es por ello que en su práctica importan conceptos, objetos de estudio, lenguajes y formas de articular la mirada de dicha disciplina. Si bien un historiador reconstruye lo sucedido en el pasado elucubrando un relato, las obras de Bleda y Rosa, según Nuria Enguita, "[…] no son representaciones de la realidad sino reconstrucciones de la misma en otro tiempo, que se actualizan a su vez en el tiempo individual de la mirada de los diferentes espectadores"[240].

Efectivamente, el origen de la serie está en el previsible desarrollo escalar de los conceptos iniciales que hacen de marco de referencia en *campos de fútbol*, desarrollo que desliza el foco de atención hacia la Historia como temática principal de su trabajo. Pero no menos importante es su enraizamiento con la pintura de batallas. Los mismos autores citan la obra *La Batalla de*

[239] La inclusión de textos en las fotografías de Bleda y Rosa se establece como un modelo en el cual apreciamos una verdadera cercanía de lenguaje con la investigación artística que nos ocupa. En ese sentido, véase el punto 1.1.2.2.1 Arte conceptual: la herencia del binomio texto imagen.

[240] ENGUITA, N., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Almansa, 1709, de Buonaventura Ligli y Filippo Pallotta [fig. 53] como detonante inicial de la serie.



53. Buonaventura Ligli y Filippo Pallotta, *La Batalla de Almansa*, 1709, 161 x 390 cm., Museo Nacional del Prado.



54. Bleda y Rosa, *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*, 1994, 85 x 150 cm.

Cabe señalar que si en *Campos de Fútbol* se aprecia una proximidad entre *espacio-tipo* elegido y la memoria propia de los artistas —en sus propias palabras: "un espacio vivido"[241]—, *Campos de batalla* se origina también en un lugar de proximidad con los mismos. En la conferencia citada anteriormente, los fotógrafos narran cómo el lugar físico que hace de inicio de la serie, Almansa —un lugar común próximo a sus residencias y desplazamientos—, no les

[241] *Bleda y Rosa por Bleda y Rosa* [en línea]. Bombas Gens Centre d'Art, [Consulta: 05/07/2020]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e0nzLGNnSK4.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ofrecía la información implícita de lo allí sucedido. Esta cuestión primera sobre lo que un paisaje puede ofrecer en relación con la memoria sita en el mismo —junto a las posibilidades de visibilidad del tándem espacio-tiempo— es lo que les empuja a dotar de imagen a los hechos históricos. Y es a partir de *Campos de batalla* cuando se instaura como fin último en su trabajo. Alberto Martín lo describe de la siguiente manera:

> A partir de esta serie instauran las claves de un método de indagación en el paisaje que actúa como una arqueología de la memoria a la búsqueda de las tramas sensibles dejadas por el paso del tiempo, de las huellas depositadas por el trazo fugaz de la historia o de la confluencia de tiempos diferentes sobre un mismo plano[242].

A partir de la pintura conmemorativa de batallas —su uso como referente inicial— aparece otra de las constantes de su trabajo: la vista panorámica. Para entender causa y efecto basta con realizar un paralelismo entre el cuadro de *La Batalla de Almansa* y la fotografía *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*, 1994, [fig. 54]. Creemos que la pintura en cuestión no tiene únicamente la función de loar un hecho histórico, sino que además se instaura como un relato gráfico —y textual— de la batalla. Para ello se utilizan dos procedimientos conectados entre sí: por un lado, el formato panorámico capaz de acoger una extensión considerable del lugar de los hechos; y por otro, la inclusión de un faldón con una leyenda. En dicha leyenda se enumeran desde los efectivos, las líneas de frente, las baterías, los mariscales, tenientes y generales, hasta una explicación gráfica de las banderas. La batalla es representada en una vista desde una posición elevada —y altiva en cuanto a las connotaciones del que ha salido victorioso del envite— y, en cierto sentido, podría recordarnos a la visión de los mandos desde un campamento base apoyada ésta en los mapas y planos existentes, todos ellos extensos en su lado ancho, de ahí su representación en un formato tan apaisado.

Ahora bien, en el caso de la vista panorámica capturada en la fotografía de Bleda y Rosa, advertimos su fragmentación en dos fotogramas dispuestos en paralelo en la misma copia. Creemos que dicha disposición se debe a dos razones fundamentales: una de índole técnica y otra conceptual. Como sabemos, el trabajo de Bleda y Rosa está realizado con cámaras de formato medio y el uso de dichas cámaras exige la utilización del trípode, además de cierta pausa y parsimonia a la hora de elegir el encuadre. De hecho, los propios autores reconocen que la compra de una cámara de formato medio y sus modos de usos determinaron sus primeras

[242] MARTÍN, A. *Bleda y Rosa.,* op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

series y con ello el resto de su producción fotográfica[243]. Pero, hemos de reseñar que la relación entre el alto y el ancho —la ratio— en el formato 6 x 7[244] es extremadamente cercana al formato cuadrado, lejos del formato 6 x 9 u otras ratios más apaisadas características de las verdaderas cámaras panorámicas, por lo que suponemos que los valencianos decidieron utilizar dos exposiciones consecutivas a fin de aproximarse a la pintura *panorámica* original. Para ello, desde una misma posición realizan dos tomas consecutivas en un pequeño giro horizontal de la cámara, produciendo un registro doble de la porción elegida del terreno. Lo verdaderamente novedoso, y es ahí donde se haya una decisión conceptual sobre la disposición de las tomas en *Campos de batalla*, es que, si bien los autores podrían haber unido ambas tomas creando una sola imagen, decidieron en cambio separarlas, dejando entre sí una franja blanca. Esta separación —de nuevo una fragmentación— tensiona la visión del posible espectador, tal y como comenta Esparza al respecto:

> Lejos de remedar la visión binocular humana, el díptico introduce un factor desestabilizador, que rompe con la idea de transparencia de la imagen al incluir entre ambas un espacio (un "blind spot") que en lugar de negro resulta ser blanco. […] Así, Campos de batalla habla del relato y la construcción de la memoria, pero también de los límites de la imagen fotográfica[245].

A la misma vez, desplaza de un modo certero el sentido de la fotografía desde la mera superficie —desmembrada en este caso— hacia la propia idea conceptual que origina el proyecto. Prosigue Martín:

> Un tercer elemento, será la acción de fragmentar la panorámica en dos ventanas con el fin de reforzar la tensión entre el registro documental de lo fotográfico y la referencia a un hecho consignado en la obra pero no representado directamente. La línea del horizonte, un componente formal y paisajístico fundamental en la obra de Bleda y Rosa (que enuncian y reformulan una y otra vez en sus trabajos), se convierte en estos campos no sólo en una línea de continuidad espacial entre las dos imágenes que forman cada obra, unificando la imagen en un solo plano, sino que actúa también como una alusión simbólica a la presencia y permanencia de un tiempo histórico implícito en el lugar[246].

---

243 Fundación MAPFRE, op. cit.

244 Bleda y Rosa utilizaron para estos primeros trabajos una cámara Mamiya RB67.

245 ESPARZA, R., op. cit., pp.193-194.

246 MARTÍN, A. *Bleda y Rosa.,* op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



55. Bleda y Rosa, *Paso de las Termópilas, verano del año 480 a. J. C*., 2011, 85 x 150 cm.



56. Bleda y Rosa, *Puente de Boyacá, 7 de agosto de 1819*, 2007, 85 x 150 cm.

Campos de Batalla es probablemente la obra fundamental en la trayectoria de Bleda y Rosa —no debemos olvidar que, pese a su juventud, son Premio Nacional de Fotografía[247]—, y su desarrollo durante quince años es también un indicador del compromiso adquirido en torno a

[247] Bleda y Rosa consiguen el Premio Nacional de Fotografía en el año 2008. En la Orden ministerial por la que se le concede el premio podemos leer: "Se concede el Premio Nacional de Fotografía a María Bleda Megías y José María Rosa Angulo («Bleda y Rosa»), porque representan la renovación de uno de los fundamentos del medio fotográfico, la fotografía documental, a través de una profunda reflexión sobre la relación entre memoria, espacio e imagen. Su lectura, tanto del territorio como de la arquitectura, se ha estructurado con continuidad y coherencia a través de series fotográficas de amplia proyección, como «Campos de batalla», «Ciudades» u «Origen»". Véase "Orden CUL/3858/2008, de 23 de diciembre, por la que se conceden los Premios Nacionales de Artes Plásticas y de Fotografía correspondientes a 2008" [en línea], en Boletín Oficial del Estado Núm. 3, Sec. III., p. 424. Disponible en: http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:52bb9c3c-b4b0-419d-8bb8-bec5953f4de8/ordenconcesion08.pdf

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la disciplina y temática histórica a través de una prolífica metodología interdisciplinar. Tanto es así que de nuevo amplían el horizonte de sus investigaciones y no se conforman con la documentación de las principales batallas ocurridas en la península ibérica —21 batallas españolas entre las que se encuentran Covadonga, Bailén, Sagunto, Roncesvalles, Numancia o las Navas de Tolosa entre otras— sino que amplían la serie con dos bloques más: uno denominado *Europa* —con otras 21 batallas: Waterloo, Trafalgar, Pavía, Mühlberg, Lepanto o Austerlitz, por ejemplo; y un último dedicado al continente americano titulado *Ultramar* —— 21 batallas más, entre ellas: Boyacá, Quebec, Chippawa, Ayacucho o Saratoga— [figs. 55 y 56]. Este listado toponímico que puebla nuestro imaginario a modo de lugares épicos, resuena en la propia historia de las naciones pero tal y como explican los autores:

> Una fecha y el nombre de un lugar, acaban fijados en la memoria colectiva simbolizando y apropiándose del espacio geográfico y del propio acontecimiento. Mientras, el territorio o el paisaje, escenario fundamental en el acontecer de los hechos, permanece quieto, oculto[248].

Leído este pasaje deducimos que uno de los motivos de los fotógrafos a la hora de realizar la serie no es otro que dar visibilidad a lo que oculta un paisaje. Hecho éste que, si bien parece una entelequia, remite a la cuestión de cuál es la capacidad de la fotografía a la hora de representar el tiempo y el espacio. Es decir, cuales son sus márgenes y los límites de su función.

A estas alturas debemos reconocer que la práctica artística que nos ocupa comparte a grandes rasgos parte de la fijación constante por el paisaje, entendido éste como espacio que alberga más de lo que él mismo presenta como simple forma, es decir, devenido territorio. Como veremos más adelante, en nuestra metodología de trabajo se recurre a un proceso no objetual de la obra que se forma en la propia idea de caminar, transitar o deambular en el paisaje con o sin rumbo. Este acto procesual, que como veremos está ya instaurado en la historia del arte, se puede considerar como una forma de *paisaje experiencial*. En el caso de Bleda y Rosa, son ellos mismos los que nos aclaran su filiación con el concepto al declarar que "la representación del territorio y la idea de viaje son elementos constantes en nuestro trabajo"[249]. No en vano, el viaje produce conocimiento y reconocimiento —*re-conocer* lo anteriormente conocido—, máxime cuando se visitan lugares tantas veces nombrados o

[248] BLEDA, M. y ROSA, J.M. *Campos de batalla* [en línea] [Consulta: 08/07/2020]. Disponible en http://bledayrosa.com/files/batallas.pdf..

[249] Ibídem.

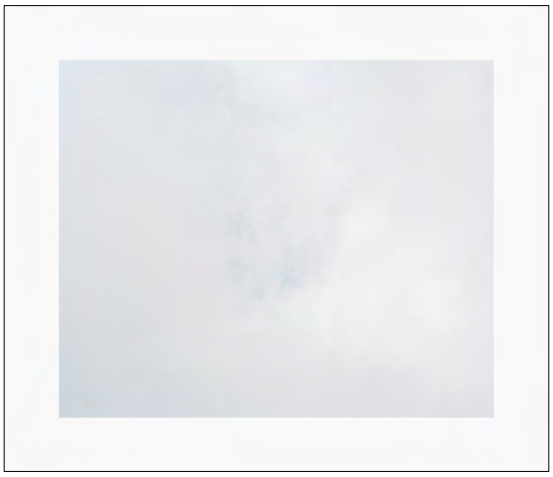
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquellos que por su lejanía se han perpetuado en nuestro imaginario a través del relato y de la imagen fotográfica. Prosiguen los propios autores:

> La visión que del paisaje americano tenemos está ampliamente influenciada por la forma en la que éste ha sido representado, a través de la fotografía y de su relación con la idea del viaje. Como ya apuntábamos anteriormente, el viaje ha sido un elemento constante y de gran importancia en el desarrollo de nuestro trabajo. En un intento por reconocer los distintos paisajes asociados a nuestra memoria, a nuestra historia, recorremos físicamente el espacio geográfico; desde lo más cercano y reconocible, hasta lo más lejano. Desde los campos de Castilla hasta las tierras de Ultramar[250].



57. Bleda y Rosa, *Hacia Valeria*, 1999, 124 x 145 cm.



58. Bleda y Rosa, *Cielo de Invierno*, 1998, 124 x 145 cm.

Durante el transcurso de los veintidós años de realización de esta enorme serie de 63 piezas se han ido sucediendo otras que ahondan en una reflexión constante en torno al paisaje y a la memoria que alberga el mismo —o al tiempo que ha sucedido y que ha determinado aquel. Una de ellas, *Ciudades,* 1997-2000, [fig. 57 y 58], traslada el foco de atención más allá del concepto antes comentado sobre lo que oculta el paisaje, traspasando la frontera entre lo perceptible por la visión —y por ende la cámara— y lo percibido interiormente. *Ciudades* es, por lo tanto, un paso más hacia esa condición de lo experiencial que acompaña a algunas prácticas fotográficas, ya que no sólo apunta a la representación de los elementos naturales del paisaje o a la categoría del monumento sino que añade un valor extra en lo percibido y sentido a la hora de realizar las tomas.

[250] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para ello, Bleda y Rosa, en su viaje continuo, visitaron los lugares —los paisajes o territorios— donde se hallaron las poblaciones y ciudades de las primeras culturas que poblaron la península ibérica. Culturas ya desaparecidas —íberas, celtas, romanas, griegas o fenicias—, cuyas trazas no existen más que en el relato histórico y en la difusa pero perdurable, y no menos importante, construcción de multitud de mitos y leyendas. Este cruce entre rigor histórico y mitificación ha determinado tanto nuestra propia civilización como el constructo que denominamos país. Por lo tanto, es altamente acertada la posición que adoptan los fotógrafos en cuanto al lugar visitado-fotografiado ya que dejan abierta la precisión de lo que es visible, realizando una inmersión en lo impreciso de la huella. Esta huella únicamente se materializa en los elementos del entorno natural: la roca, el cielo, el mar, la arena de playa. Pero también en la ruina, la cual, puesta en escena, se convierte en un índice más de lo que no se ve, funcionando como un elemento reflejo del paso del tiempo. La presencia de la ruina en la historia de la fotografía es más que recurrente. A tenor de lo cual Alberto Martín nos recuerda la "[…] esencial relación del medio fotográfico con la ruina y los despojos, tanto como con los fantasmas y espectros"[251]. Estos fantasmas no están presentes ni se pueden fotografiar, pero determinan, desde la mirada personal y experiencial en el lugar, lo que Paola Cortes Roca denomina "paisajes de lo invisible"[252]. Al enfrentarnos a las 16 fotografías que componen la serie *Ciudades* tenemos la impresión de que lo que se está retratando es algo que no se halla frente al objetivo de la cámara y que, sin embargo, está tan presente como el horizonte: un elemento constante y siempre determinante en sus obras y que prácticamente ha devenido en *marca de la casa*. Así lo apunta Nacho París, que subraya:

> […] la sensación de que el indicio que la imagen nos ofrece esta curiosamente «fuera de cuadro» o «más allá del texto» que la imagen propone; dicho de otra manera, que las fotografías de Bleda y Rosa, para aportar su saber, para sembrar la duda sobre esas fábulas inconclusas, esas ficciones insuficientes que son la fotografía y la Historia, recurren curiosamente a lo que no se ve, a lo que no muestran[253].

Podríamos seguir enumerando serie tras serie de Bleda y Rosa deteniéndonos en cada una de las variaciones que acompasan su larga trayectoria en torno al paso del tiempo: entre ellas

---

251 MARTÍN, A. *Bleda y Rosa.,* op. cit.

252 CORTÉS-ROCCA, P. *Paisajes de lo invisible* [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 09/07/2020]. Disponible en: http://bledayrosa.com/files/paolacortes.pdf.

253 PARÍS, N. *Angelus Novus. Bleda y Rosa: contraimágenes de la Historia.* [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 09/07/2020]. Disponible en http://bledayrosa.com/files/nachoparis.pdf.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Origen —en proceso desde 2003—que focaliza la atención en los lugares determinantes para la paleoantropología; o *Memoriales* (2005-2010) que busca alcanzar una profunda reflexión sobre la relación entre el concepto de la memoria sita en la ciudad y su monumentalización. Pero creemos que la atención a la primera serie —*Campos de fútbol*— nos da la medida para vislumbrar la generación de un marco conceptual que ha resultado una práctica de investigación interdisciplinaria de la cual hemos devenido el análisis de dos de sus series —*Campos de batalla* y *Ciudades*— a fin de entender cómo se ha articulado su metodología conceptual y procesual en su línea de investigación.

Con este caso de estudio hemos visto una línea de trabajo que se ha articulado a través de una metodología interdisciplinar y siguiendo con las tipologías de las prácticas interdisciplinarias anteriormente descritas[254] podemos concluir que en el trabajo de Bleda y Rosa se establece una práctica "de importación", de objetos de estudio, de terminología y de gramática —visual y textual— en un cruce de disciplinas vertebrado en una dinámica epistemológica centrípeta. Y, a su vez, lo es también en una dinámica expansiva, "de cruzamiento" donde los deseos de resolver una problemática de conocimiento cuya respuesta no se encuentra en la propia disciplina producen una expansión investigadora —en una dinámica centrífuga-— hacia otra disciplina, en este caso la Historia.

Esta práctica interdisciplinaria abordada por la pareja valenciana tuvo como punto de partida, como hemos visto anteriormente, un interés inicial por el paso del tiempo en los lugares vividos, los propios de sus memorias —los campos de fútbol de su infancia y adolescencia— deviniendo posteriormente en un cambio de escala conceptual que desplaza el marco de referencia a la disciplina Historia. Así, quisiéramos también recalcar el valor de la noción de la *proximidad* en el proceso generativo que hace de detonante para comenzar a recorrer toda una línea de investigación basada en un cruce de disciplinas. Otro de nuestros casos de estudio, Xavier Ribas instaura su generatividad epistemológica en su propia formación como antropólogo con lo que, como veremos más adelante, a veces es imposible distinguir los límites de cada disciplina implicadas en su trabajo.

Los motivos de la elección de estos autores españoles como casos de estudio de esta primera parte de la tesis —dedicada a la nomenclatura de los cruces disciplinares— esconde una razón

[254] Véase punto 1.2.2.1. Tipologías de las prácticas interdisciplinarias. El caso de estudio del *El Naturalista y lo habitado: Trazas, huellas y el artificio del artista*, específicamente las págs. 138-142.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de afiliación a un pequeño sector del ámbito fotográfico contemporáneo de nuestro país que ha trabajado alejado de la fotografía formalista moderna e incluso muy a *contracorriente* de los últimos movimientos fotográficos basados en una exaltación del reportaje temático destinado al fotolibro. Hemos de aclarar que los paradigmas de trabajo de nuestra investigación artística nos parecen cercanos a los de estos fotógrafos por lo que, desde hace ya algún tiempo, se tiene la sensación de cierta contigüidad y *vecindad* conceptual y procesual.

Si bien Bleda y Rosa recurrieron a la memoria de los lugares habitados como detonante generativo de su línea de trabajo interdisciplinaria, en nuestra investigación artística, la génesis del deseo de cruce se produjo a través de la práctica de la ornitología *amateur;* la cual se desarrolló igualmente desde lo vivido: desde la infancia. En este caso, es tal la imbricación entre las disciplinas puestas en liza, que los *Trabajos ornitológico*s se articulan desde la no separación de ambas prácticas —la artística y la ornitológica—, en una posición ambivalente que aprovecha los intersticios entre las disciplinas. Tanto es así que, a la hora de trabajar se es ornitólogo y artista a la vez —o artista y ornitólogo al mismo tiempo. Este modelo de cruce se denomina transdisciplinariedad. A él le dedicaremos el siguiente punto de esta tesis.

1.2.3. TRANSDISCIPLINARIEDAD: APARICIÓN EN SU "PRAGMÁTICA".

Tras las revisiones de las combinaciones entre disciplinas —unidisciplinariedad, multidisciplinariedad, interdisciplinariedad y su derivada y poco común *indisciplina(riedad)*— hemos de pasar al máximo grado de interacción entre disciplinas: la transdisciplinariedad. Resaltamos la idea de máximo grado ya que entendemos la transdisciplinariedad como el punto álgido en la escalada de las interacciones entre disciplinas. Es decir, las entendemos "bajo la forma de un *crescendum* de intensidad"[255].

Llegados a este nivel de complejidad en el cruce, creemos necesaria una separación de conceptos ya que al igual que ocurre entre la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad, esta última y la transdisciplinariedad son frecuentemente confundidas como sinónimos. La confusión es debida, según Raúl Motta, a un relativo origen reciente del concepto, a su

[255] POMBO, O., op. cit., p. 25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pertenencia a un debate aún activo y al propio estatus del hecho transdisciplinario, sustentado en una multitud de "relaciones que exceden el propio campo científico, y a su vez, ponen en cuestión su organización y autonomía"[256].

No solamente son confundidas sino que, tal vez, las definiciones rígidas no tienen cabida en esta metodología espistemológica. Nos interesa en ese sentido tener en cuenta más la pragmática del concepto que la propia definición semántica que conlleva aparejada el prefijo *trans,* pues como defiende el profesor Martínez Miguélez a tenor de la misma:

> […] la semántica, como también la etimología, pueden tener "cierto derecho" a imponernos un determinado significado de los términos, pero sabemos que, en definitiva, es la pragmática, es decir, el "uso" de los términos y, a veces, contra toda lógica, el que termina jugando el papel principal en la comunicación[257].

Nos parece interesante la sugerencia dada en la cita pues si bien en las demás categorías de cruce disciplinares hemos desarrollado previamente un marco teórico para acogerlas, en el caso de las prácticas transdisciplinarias vamos a dejarnos guiar por su propia "pragmática". Es decir, vamos a permitir que el estudio de su particular *uso* —bajo ciertas circunstancias y marcos, teóricos y prácticos— guíe la metodología de investigación en lo que resta de este trabajo.

Este cambio en la estructura de esta tesis es debido a que en la propia producción transdisciplinaria de los *Trabajos ornitológicos* —en sus *modos de hacer*— es donde se manifiestan su capacidad de cruce, su gradiente en interacción. Así, siguiendo la terminología de Mieke Bal, en la segunda parte de esta investigación vamos a realizar un "enmarcado"[258] de nuestra producción para así poder demostrar el nivel de interacción entre las dos disciplinas coexistentes en nuestra investigación artística: el arte contemporáneo y la ornitología. Y lo vamos a hacer analizando su forma dinámica —lo sucedido, lo acontecido, lo resultado— en vez de su forma estática —la lectura de datos inmóviles. Efectivamente, uno de los argumentos que Bal propone para tomar partido por el *enmarcado* en lugar del *contexto* es que este último

---

256 MOTTA, R., op. cit.

257 MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, M. (2007). "Conceptualización de la transdisciplinariedad" en *Polis. Revista Latinoamericana* [en línea], 16., pp. 1-20., p. 2. [Consulta:19/04/2019]. Disponible en: http://journals.openedition.org/ polis/4623.

258 Como veremos más adelante, este concepto de "enmarcado" que propone Mieke Bal, a menudo lo renombraremos con el término *re-enmarcado*, debido al viaje que hacen muchos de los conceptos que manejamos: desde la ornitología al ámbito del arte contemporáneo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"es sobre todo un nombre que se refiere a algo estático"[259] mientras que "el acto de enmarcar produce un acontecimiento". Leer y observar datos, según Bal, nos "lleva a confundir la explicación con la interpretación" y el *enmarcado* "como forma verbal señala un proceso" [260]. Es aquí donde queremos acoger el estudio de la transdisiciplinariedad: en el análisis de los procesos, en la comprobación de sus usos, en el examen del acontecer doble de ambas prácticas presentes en nuestra investigación artística.

En definitiva, en este punto de la tesis necesitamos imbuirnos de esta metodología, necesitamos enmarcar y *reenmarcar* nuestra investigación artística para saber qué aconteció en ella antes y durante: en su puesta en práctica —en la producción— para hacerla posible. De esta manera, permitimos que la propia transdisciplinariedad se muestre tal y como es: alejada del propio estatus de lo disciplinario, lo estanco, lo compartimentado, lo estrecho o lo estático para abrir la puerta a un tipo de análisis más dinámico y abierto, más interpretativo que explicativo.

Aún así, antes de adentrarnos en el análisis de los procesos que han permitido nuestro cruce transdisciplinario, y por citar alguna de las múltiples definiciones de la transdisciplinariedad existentes, aportaremos la de Enrique Luengo-González:

> La transdisciplinariedad se entiende, en una primera definición, como un proceso de construcción del conocimiento, a través de constantes, numerosos y fecundos trabajos teórico-empíricos, abiertos a las tendencias heterogenizantes consustanciales a toda realidad. Implica un contacto y cooperación entre las diversas disciplinas, a través de la adopción de un mismo método, una misma conceptualización o, para hablar de forma más general, de un mismo paradigma. La transdisciplinariedad está relacionada con el cruce de fronteras disciplinares y de otro tipo de saberes en la construcción del conocimiento; sin embargo, no se detiene en las "interacciones y reciprocidades entre conocimientos e investigaciones especializadas, sino que sitúa esas relaciones entre disciplinas al interior de un sistema sin fronteras entre las disciplinas"[261].

Como podemos apreciar en la definición dada, la transdisciplinariedad no parece interesada en los modos de interactuación de las diferentes disciplinas entre sí. En este caso, a diferencia de

---

259 BAL, M., op. cit., p. 177.

260 Ibídem.

261 LUENGO-GONZÁLEZ, E., op. cit., p.28. [para la cita incluida en este pasaje, véase PIAGET, J. (1972). "The espistemology of interdisciplinary relationship" en Interdisciplinary: problems of teaching and research in universities, Centre for Educational Research and Innovation, Organization for Economic Co-organization and Development].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la interdisciplinariedad, no se efectúa una importación de métodos y lenguajes sino que se emplea un *mismo sistema* para abordar los campos de conocimiento que entran en juego, un cambio de paradigma epistemológico que sea capaz de realizar la fusión entre las disciplinas. La transdisciplinariedad se sitúa global y transversalmente en el intersticio entre las mismas, a través de las mismas, y más allá de las disciplinas. Efectivamente, según Nicolescu:

> La transdisciplinariedad comprende, como el prefijo "trans" lo indica, lo que está, a la vez, entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento[262].

Esta dimensión expansiva y envolvente de la transdiscliplinariedad, así como su estatus de unidad, es lo que nos resulta útil para abordar los casos de estudio que pragmatizan nuestro cruce. En nuestra práctica artística, el *estar a la vez* a través de las disciplinas se lleva a cabo por medio de la integración —transdisciplinaria— de dos formas de conocer el mundo del todo heterogéneas: por un lado, la visión específica del arte, con un conocimiento de la verdad basado en lo subjetivo y lo experiencial; y por otro en la metodología inductiva-deductiva clásica de la ornitología. El modelo que hemos encontrado para imbricar ambos métodos es a través de una lógica de sistemas —el proyecto— que se establece desde la experiencia vivencial: nuestras salidas al campo pueden ser vistas a la vez como prospecciones ornitológicas y como una forma artística que focaliza su interés en el *paisaje experiencial*.

Si hasta ahora hemos percibido que los diferentes gradientes de los cruces se efectúan en un *crescendo* en cuanto a la imbricación de las distintas disciplinas —desde la multidisciplinariedad hasta la transdisciplinariedad—, la línea de investigación artística que nos ocupa ha efectuado con el paso de los años la misma progresión. Se ha ido pasando por los diferentes grados de interacción hasta llegar a este *todo* formado por las dos partes principales, el arte contemporáneo y la ornitología, para realizar una nueva visión que se establece entre y a través de ambas disciplinas.

Para afianzar la cuestión pragmática de este tipo de cruce —la relativa a su uso y producción junto a la unión entre teoría y práctica— en las siguientes páginas vamos a analizar, desde un plano general, un caso de estudio de Xavier Ribas, un artista próximo a nuestro ámbito de trabajo que recurre a la aplicación de metodologías transdisciplinarias en su línea de

[262] NICOLESCU, B., op. cit., p. 37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación. De este modo, ratificaremos la teoría propuesta y nos será útil para corroborar los presupuestos donde se halla nuestra práctica particular. Posteriormente realizaremos el mismo análisis con uno de nuestros proyectos, *Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví*, a fin de seguir "pragmatizando" el cruce.

1.2.3.1. EL CASO DE ESTUDIO *TRACES OF NITRATE* DE XAVIER RIBAS.

El primero de los casos seleccionados para ejemplificar una metodología transdisciplinaria de cruzamiento es el del fotógrafo Xavier Ribas (1960) y su proyecto *Traces of Nitrate* (2010-2014). No sin antes dejar constancia, como primer apunte, que, si bien la forma de abordar la investigación artística por parte de Ribas es totalmente transdisciplinaria, el proyecto en cuestión también se articula desde una formulación pluri o multidisciplinar ya que para la realización del mismo el fotógrafo cuenta con las investigaciones paralelas de la historiadora Louis Purbrick y con el fotógrafo chileno Ignacio Acosta, creándose un complejo tejido de estudio a modo de proyecto —*Traces of Nitrate*— donde, como apunta Carles Guerra "la investigación académica y la investigación artística se dan de la mano y donde se negocian diferentes tipos de presentación"[263]. Con ello, Guerra se refiere a que el propio proyecto pluri y transdisciplinario se dispone públicamente tanto en exposiciones en museos y galerías como en diferentes artículos publicados y comunicados en el ámbito académico en régimen de coautoría entre los tres investigadores. Esta dimensión multidisciplinaria y transdisciplinaria a la misma vez —entre práctica artística y académica— ejemplifica a la perfección la expansión disciplinar que realizan los artistas en pos de ver colmado su deseo de conocimiento así como de huir de la simplificación de la disciplina *per se*, abordando objetos de estudio provenientes de una realidad

[263] Presentación a cargo de Carles Guerra de la conferencia de Louise Purbrick en las XXI Jornadas de Estudio de la Imagen en junio de 2014. Véase *Composiciones monstruosas. El dispositivo documental en acción*. [en línea], Centro de Arte Dos de Mayo CA2M, [consulta: 26/04/2020]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=MjL7IRUcGrA.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compleja. Tal y como apunta Bartomeu Marí, director del MACBA, en la presentación del catálogo de la exposición del proyecto[264]:

> *Nitrato* representa una práctica artística con un pie situado en un departamento universitario y el otro en el espacio del museo. El uno no se entiende sin el otro, y viceversa. Y eso es porque la práctica documental de Xavier Ribas articula diferentes acepciones de la investigación, tanto académica como artística, y recuerda en cierto modo aquella tradición crítica de la fotografía que cristalizó en forma de género artístico en la década de 1970: un tipo de composición que exigía la combinación de datos y fotografía, y cuyo resultado se acercaba al periodismo de investigación[265].

Traces of Nitrate es una investigación multi y transdisciplinaria que trata sobre la explotación del nitrato en el desierto de Atacama (Chile) durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. El proyecto toma forma de ensayo fotográfico —la disciplina *residente* de Xavier Ribas— con el título de *Nitrato,* siendo expuesto en su totalidad en el año 2014 en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y entre 2015 y 2016 en el Museo Universidad de Navarra.

El nitrato de sodio es un mineral utilizado como fertilizante y para la fabricación de explosivos. Debido a esta doble utilidad, según Ribas, "el mineral tiene una función generativa y una función destructiva a la vez, y por lo tanto está relacionado con la aceleración de formas de vida y la aceleración de formas de muerte"[266]. A finales del siglo XIX y comienzos del XX su extracción se realizaba a partir del salitre que se encontraba en los grandes desiertos chilenos, peruanos y bolivianos. Ribas enmarca temporal y espacialmente su investigación en dicho periodo en el desierto de Atacama en Chile, donde varias empresas británicas de la industria minera explotaban su comercialización, en lo que se configuró como "el primer proceso de industrialización en Chile que deja un legado considerable en la historia contemporánea chilena"[267].

---

[264] El proyecto *Traces of Nitrate* se presentó a modo de exposición individual —bajo el título de *Nitrato*— en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), del 5 de junio al 12 de octubre de 2014, con el comisariado de Carles Guerra.

[265] MARÍ, B. (2014) "Presentación" en Ribas, X. *Nitrato*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Pamplona: Museo Universidad de Navarra Campus Universitario., pp. 9-10., p. 9.

[266] *Composiciones monstruosas. El dispositivo documental en acción. Conferencia de Xavier Ribas en las XXI Jornadas de Estudio de la Imagen, junio de 2014* [en línea], CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, [Consulta: 27/04/2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MjL7IRUcGrA. [en adelante: RIBAS, X. *Composiciones…*]

[267] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al igual que en el caso de estudio citado anteriormente —la obra de Bleda y Rosa—, la elección de un hecho histórico localizado en un lugar determinado con tal variedad de derivadas sociales y políticas como objeto de estudio de la investigación, da cuenta de las formas de cruce entre disciplinas utilizadas por Ribas, cruces que se han establecido como una de las constantes en su línea de trabajo ya que el fotógrafo, según Alberto Martín:

> […] aplica, desde el inicio mismo de su carrera, un sistema de interrogación y lectura de la realidad que se articula atravesando diferentes disciplinas. En su caso, un cruce que va desde la Antropología o el Urbanismo hasta la Geografía, la Microhistoria o la propia Filosofía de la Historia[268].

Ahora bien, la propia cita de Martín nos da la clave de la presencia de la transdisciplinariedad en el trabajo de Ribas. A diferencia del trabajo de los valencianos, los cuales se limitan a importar y adoptar objetos de estudio y lenguajes o códigos de otra disciplina —en su caso la Historia— el catalán, en cambio, realiza un trabajo en el campo de la fotografía contemporánea pero sin limitarse al compartimento disciplinar del "medio por el medio" ni a tomar prestados los métodos de otras disciplinas sino que estipula sus modos de trabajo a través de la práctica doble —triple incluso— de las mismas. Por poner un ejemplo: en su cruce transdisciplinario con la Historia y la Geografía, Ribas, al elegir el desierto de Atacama, supedita la conceptualización, realización y lectura del proyecto a la potencia del contenido social y político del mismo. El fotógrafo no se posiciona y enuncia en los márgenes de la mera forma física del lugar a través de una visión fotográfica del proyecto, no se limita a extraer unas simples conclusiones visuales de lo que puede ofrecer un lugar al hecho fotográfico ya que como dice Carles Guerra, "el nitrato despliega una vasta geografía que desafía la posibilidad de ser contenida por la visión fotográfica"[269]. Por lo tanto, entendemos que el lugar elegido presenta varios niveles de una realidad compleja, hecho por el cual Ribas debe desbordar los límites de su propia disciplina, yendo más allá de la misma, articulando una trama capaz de aprehender un todo —fotográfico, histórico, antropológico, geográfico, etcétera— que le sitúa a la misma vez *entre* y *a través* de las distintas disciplinas.

---

[268] MARTÍN, A. (2014). "Espacialidades" en RIBAS, X., op. cit., pp. 167-171., p. 167. [En adelante: Martín, "Espacialidades"]

[269] GUERRA, C. (2014). "El despliegue del dispositivo documental" en Ribas, X., op. cit. pp. 13-18., p. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estas interpelaciones al desborde de las fronteras disciplinarias, a salir de los compartimentos, resultan de lo más pertinentes a la hora de abordar las temáticas del espacio o el territorio bajo el prisma de su estatus histórico y social. Alberto Martín explica: "la superación del marco disciplinar, del encasillamiento y la fragmentación, es algo que ya demandaba con claridad Henri Lefebvre a principios de los años setenta a la hora de abordar el análisis y conocimiento del espacio". Y éste es exactamente, según Martín "el ámbito estratégico que podría identificarse como hilo conductor en la trayectoria de Xavier Ribas". Martín denomina "espacialidades o territorialidades" a las experiencias que Ribas selecciona, analiza y registra, destacando "una espacialidad de lo social" que se manifiesta en el carácter social, histórico y temporal del espacio a los que el fotógrafo se acerca de múltiples maneras: desde una "dimensión simbólica del espacio" hasta la "materialización espacial de procesos sociales y económicos" [270].

Nos parece sumamente interesante y pertinente este desborde disciplinario que realiza Ribas en el ámbito de la fotografía para su aproximación al concepto del espacio o al *país*. Alain Roger en su *Breve tratado del paisaje* diferencia el concepto *país* —aquello que podríamos definir como lugar físico que nos rodea y que percibimos— del *paisaje*, término que para Roger es una construcción *artealizada* del espacio, el cual no sólo determina nuestra forma de representarlo sino que actúa también en la recepción óptica del mismo al estar altamente culturizado[271]. En el canon de la visión fotográfica unidisciplinaria de un *país* se focalizaría la atención en cualquiera de las cualidades específicas del medio fotográfico para representarlo: su capacidad de exactitud y fidelidad en el detalle, su potencial en cuanto a capturar la globalidad del mismo prescindiendo de una jerarquía de representación mediante la máxima profundidad de campo. Bajo estos parámetros, un fotógrafo exponente de la fotografía de paisaje, Ansel Adams —por citar un ejemplo arquetípico— [véase fig. 9], recurre a dichas virtudes de la fotografía, para mediar técnicamente entre el espacio, la visión y la representación a través de la ordenación compositiva en el cuadro de la imagen y la aplicación perfeccionista de la técnica. Sin ir más lejos, fue él mismo quien inventó el celebérrimo *sistema de zonas* para poder

[270] MARTÍN, A. "Espacialidades"., op. cit., p. 167.

[271] Véase ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Puede leerse también un resumen de esta teoría del filósofo francés en ROGER, A. (2007). "Artealización" en Colafranceschi, D. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 26-28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

representar la máxima gama tonal de grises tanto en la toma como en su posterior positivado[272]. Mediante esta acción fotográfica, Adams, que ya estaba culturizado por una romantizada imagen arquetípica del paisaje americano proveniente de la Escuela del río Hudson, crea una *artealización* —o *fotografización* vista su influencia posterior— del *país* que da como resultado un *paisaje fotografiado*.

En oposición a esta metodología puramente fotográfica, lo que nos interesa de la aproximación conceptual y metodológica de Ribas hacia la noción de *país*, espacio o paisaje es su desborde de la *disciplina fotografía* a través de un enfoque transdisciplinario ya que, como comenta Alberto Martín, frente a su línea de trabajo no debemos "caer en la tentación de recluir la recepción de su obra en los estrictos límites del campo fotográfico"[273]. Ribas, desde la capacitación suficiente de la disciplina fotográfica, va más allá de una visión estetizante y culturizada, consiguiendo analizar el espacio desde sus condicionantes geopolíticos. Lo novedoso de la investigación de Ribas es que cuando aborda un *país* no añade únicamente una visión y representación *artealizada* que resulte *paisaje* sino que efectivamente añade en su dinámica proyectual la *espacialidad* y la *territorialidad* que apunta Alberto Martín:

> En su caso, una espacialidad de lo social que no pierde de vista, en ningún momento, no sólo la misma condición social del espacio, sino tampoco su historicidad, su temporalidad, así como la importancia decisiva de la escala tanto en el análisis como en la observación[274].

Tal es la afiliación de Ribas hacia esta "condición social" e "historicidad" en su particular visión, análisis y representación del *país* —paisaje, espacio o territorio— que el detonante del proyecto es un documento histórico: un álbum fotográfico de 1896 titulado *Oficina Alianza and Port of Iquique* que se encuentra en la colección de fotografías del siglo XIX del Museo de la Universidad de Navarra [fig. 59]. El fotógrafo nos explica que la atracción por el álbum en concreto se debió a una "condición de orfandad" ya que, si bien la colección está focalizada en fotografía del siglo XIX del territorio nacional español —con un especial interés hacia las obras de ingeniería, retratos o fiestas populares—, la presencia del álbum chileno, al no pertenecer al ámbito español, "queda un poco en la periferia: no desarticulado, pero sin articular dentro de

---

272 Véase la "Trilogía fotográfica de Ansel Adams": ADAMS, A. (2000). *La cámara*. Madrid: Omnicón; ADAMS, A. (1999). *El negativo*. Madrid: Omnicón; y ADAMS, A. (1997). *La copia*. Madrid: Omnicón.

273 MARTÍN, A., op. cit.

274 MARTÍN, A., op. cit. p.168.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esa colección"[275], es decir, fuera de los intereses de la colección del Museo y sin posibilidad de clasificación entre sus fondos. Tras ese encuentro, propio de una investigación historiográfica, Ribas nos comenta cómo se desarrolla conceptualmente el proyecto:

> A partir del álbum hemos efectuado una especie de acercamiento por rodeo, circunnavegando este mineral para señalar o interrogar ciertos momentos y ciertos espacios, o ciertos objetos, ciertos archivos que contienen una resonancia con cierta actualidad, relacionando elementos distantes temporalmente, geográficamente provocando el diálogo entre lo que es dominante o que se ha articulado históricamente y lo que queda un poco residual para enfocar o revelar historias de lo visible y lo que se ha mantenido oculto, arrinconado o simplemente borrado[276].

El proyecto se instaura como un despliegue de resultados de investigación que comprende tanto formas fotográficas variadas, como archivos, objetos, documentos o textos. Es tal el nivel de complejidad que, a través del desborde de la disciplina fotográfica, se alcanza lo que Carles Guerra denomina "dispositivo documental":

> […] para llevar a cabo un proyecto como *Nitrato*, Xavier Ribas haya modificado los límites de su práctica fotográfica. En este trabajo han confluido prácticas vinculadas a diferentes instituciones e intereses, tales como la investigación en bibliotecas y archivos, las entrevistas y viajes para realizar trabajo de campo, sin olvidar la recolección de materiales diversos. Una confluencia de saberes, métodos y formas de distribución del conocimiento que desbordan el medio de la fotografía y que nos empujan a considerar *Nitrato* como un dispositivo documental […][277].

La "confluencia" conceptual, práctica y metodológica citada por Guerra no es otra cosa que el propio estatus transdisciplinario que vehicula el proyecto mediante la formulación de una lógica dialéctica entre y a través de las disciplinas: la fotografía, la Antropología, la Geografía o la Historia. En oposición a la lógica lineal de los discursos fotográficos unidisciplinarios compartimentados basados en la mera superficie de la copia, el "dispositivo documental" se instaura desde un paradigma sistémico, es decir, a través de una estructura central se consigue trenzar en un *todo* un sinfín de sistemas, las innumerables *partes* que rodean nuestra experiencia.

---

275 RIBAS, X. *Composiciones…,* op. cit.

276 Ibídem.

277 GUERRA, C. op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



59. Imagen del álbum *Oficina Alianza and Port of Iquique*, en la exposición *Nitrato*, en el MACBA.



60. Xavier Ribas, *Desert Trails*, 2012, 33 unidades de 49 x 63 cm.

Así, un fotógrafo que aplique una metodología unidisciplinaria no reparará en la trama de relaciones no provenientes del mundo físico presentes en el desierto de Atacama —aquello que permanece oculto. Simplemente estará preocupado por mostrar lo perceptible empíricamente mediante una técnica fotográfica preciosista. Ribas, sin embargo, realiza una compleja estructura de relaciones en una dialéctica que se desliza continuamente de un lugar a otro, desde las partes —comenzando por un álbum de fotografías de temática industrial de finales del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XIX— a un todo, una reflexión sobre el flujo colonial y el poder financiero. Veamos cómo consigue engarzar la estructura del sistema.

Entre las obras que conforman el proyecto *Nitrato* destaca un políptico de 33 fotografías titulado *Desert Trails*, 2012, [fig. 60] donde podemos apreciar la fisicidad del desierto en cuanto que *paisaje* fotográfico. A poco que investiguemos en la literatura paralela al proyecto comprenderemos que esas imágenes del desierto representan "mejor que ninguna otra la extensión del desierto como un campo semántico abierto e inconcluso"[278]. Ribas realiza una serie de fotografías en blanco y negro con vistas de y desde los montículos de ripio y deshechos que se almacenaban en los alrededores de las minas salitreras. Las fotografías, según el propio fotógrafo, emulan las características de las imágenes que encontró en el álbum detonante del proyecto, así como de otros álbumes de la misma época que al ser comisionados por los productores de nitrato se establecen como un perverso *souvenir* de la plusvalía del negocio de la minería y que, además, al entrar en las instituciones —en museos y bibliotecas— "se han convertido en el registro visual oficial de la industria del nitrato"[279]. Es decir, se han convertido —al igual que en la fotografía modernista unidisciplinaria— en lo visible y oficial dentro de la propia historia de Chile e Inglaterra. Ribas comenta que dichos álbumes:

> "[…] articulan perfectamente una retórica empresarial a través de la representación de la propiedad y del ciclo productivo, ambos proyectan una mirada sobre el desierto como un territorio de inversión, una mirada correspondientemente bella, como el capital, que unido frente a las adversidades fotográficas y políticas transforma el desierto, otrora un paisaje supuestamente vacío e indiferente, en un paisaje de exportación"[280].

A partir de esta premisa, muchas de las fotografías que conforman el políptico se esfuerzan en dar visibilidad a objetos que en una fotografía meramente paisajística desempeñarían el estatus de meras formas y texturas: por un lado, las grandes piedras rechazadas que se apilan en los montículos de escoria y, por otro, los caminos que cruzan el desierto. Ribas hace visible lo invisible al anotar que las grandes piedras amontonadas y que dan *textura* al paisaje eran

---

278 Ibídem p. 16.

279 *Desert Trails* [en línea], Xavier Ribas, [consulta: 11/05/2020]. Disponible en http://www.xavierribas.com/.

280 *Rastros de nitrato: Materiales para una historia del salitre, conferencia de Xavier Ribas en el Seminario Organizado por el Museo Universidad de Navarra con la colaboración del la Universidad de Brighton y el MACBA* [en línea], Museo Universidad de Navarra, [Consulta: 11/05/2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Exb7cXCDBgg&t=2727s.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

movidas una a una con el esfuerzo manual de los brazos de los obreros. Si bien esta transacción —de material y de trabajo a cambio de sueldo— no se puede apreciar en los álbumes propagandísticos del lobby salitrero, en la propia explicación que da el fotógrafo se hace patente: "Los montículos de piedra y basura visibles hoy en este paisaje, pueden proporcionar una restitución del cuerpo ausente del trabajador, apenas visible en las fotografías antiguas"[281].





61. Xavier Ribas, *Desert Trails #34*, 2012, 49 x 63 cm. La imagen es una vista del solar de lo que antiguamente fue la sede sindical del la Unión de Trabajadores Ferroviarios Consejo de Santiago.

62. *Desert trails* junto a la imagen del solar de la sede sindical en la instalación en el MACBA.

Con las fotografías de los caminos se realiza de nuevo una reflexión tras la aplicación de la metodología transdisciplinaria. En muchas de esas fotografías se pueden apreciar los caminos que roturan el desierto, caminos cuya función era la de conectar cada estación salitrera, y que eran recorridos por los trabajadores para desplazarse de fábrica en fábrica. Uno de ellos, era Luis Emilio Recabarren, el fundador en 1912 del Partido Obrero Socialista (POS). Recabarren recorrió los caminos para dar sus conferencias y mítines, convirtiendo al desierto de Atacama en el lugar fundacional del movimiento obrero de Chile. Esta asociación de los caminos y el tránsito a pie del líder sindical abre la puerta a que Ribas, en su "dispositivo documental" junto a la instalación del políptico, coloque una fotografía que representa el solar de lo que antiguamente fue la sede sindical de la Unión de Trabajadores Ferroviarios Consejo de Santiago [figs. 61 y 62]. Desde ese lugar, partió la multitudinaria comitiva fúnebre de las exequias de Recabarren, el cual se suicidó en 1924. Como dice Carles Guerra:

281 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Esta imagen singular, por oposición al políptico con el que se asocia, reintroduce la dialéctica y rompe con la inercia de las interpretaciones que impregnan el espacio del desierto. De repente, el desierto deja de priorizar una percepción estética y se asocia con la historia del movimiento obrero[282].



63. Xavier Ribas, *From the High-Rises Like Rain #6, 7 y 8*, 2013, Vista de la instalación en el MACBA.

Como podemos apreciar, la propuesta de Xavier Ribas, devenida en un sistema que se establece desde una formulación transdisciplinaria, ejecuta una multitud de interconexiones producto de una investigación estructurada a lo largo del proyecto. Una de estas interconexiones actúa en dos planos temporales y espaciales. Ribas va más allá del propio lugar y del propio tiempo —no debemos olvidar que lugar y tiempo son los fundamentos de la fotografía— al incluir unas grandes fotografías a color de la *City* londinense en la serie *From the High-Rises Like Rain* (2013) [fig. 63]. Las imágenes remiten al lugar donde actualmente interactúa el capital financiero de la potencia poscolonial. El paralelismo entre desierto y ciudad deviene en mostrar una historia de relaciones violentas. Si en las imágenes del desierto se aprecia el vacío y la ruina tras el abandono de un negocio que dejó de ser rentable, en las imágenes de la *City* aparece el poder del capital en un lugar en transformación constante. En la City no hay lugar al fracaso, no hay abandono, la propia metamorfosis que crea el capital se refleja en la

[282] GUERRA, C., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

topografía urbana. Junto a las fotografías de la City, Ribas coloca —a modo de otra obra más— un gran pie de foto con los nombres de las cuarenta y cinco compañías británicas que aparecen en el Anuario de la Bolsa de Londres en 1908 [véase fig. 63]. Ribas explica el porqué de la elección de dicha información:

> *From The High-Rises Like Rain* analiza la geografía del nitrato en la ciudad de Londres. El punto de partida de estas fotografías son las compañías de nitratos que figuran en el Anuario de la Bolsa de Londres de 1908, un año después del asesinato por el ejército chileno de cientos de trabajadores de nitratos en huelga en Iquique. El Anuario enumera 45 compañías de nitrato, que comparten 18 direcciones postales ubicadas en 9 calles de la ciudad de Londres y 3 calles en Liverpool. Esto solo indica que el nitrato chileno fue administrado por un pequeño número de personas. Pero, sobre todo, es una indicación de las diferentes dimensiones geográficas de esta industria a cada lado del Atlántico[283].

Las interconexiones derivadas de la metodología transdiciplinaria no quedan ahí: en otra enésima vuelta de tuerca semántica, Ribas introduce una nueva interconexión con el nitrato. Durante los años 1992 y 1993, el IRA perpetró dos atentados en la City colocando sendos artefactos explosivos de gran potencia a base de fertilizante frente a las sedes de entidades financieras. Entre los dos atentados sumaron cuatro personas asesinadas. La segunda acción terrorista, dirigida contra la *Hong Kong and Shanghai Banking Corporation*, HSBC, tuvo como efecto colateral la demolición total de la iglesia de St. Ethelburga. Tras el suceso se volvió a reconstruir la iglesia creando el *Centre for Peace and Reconciliation*. Una de las fotografías de la serie representa una fuente del siglo XIX, que tiene un lema en griego antiguo: "Limpia mis transgresiones, no solo mi apariencia"[284] [véase fig. 63]. Junto a ella se puede ver otra foto de un aparato de medición de vibraciones colocado en el momento en que se realizó la serie debido a una obra en el edificio adyacente. El artefacto rodeado de cables remite al imaginario que hemos creado sobre bombas y artefactos explosivos. Estas interconexiones visuales, conceptuales, históricas, geográficas o simbólicas cierran el círculo discursivo sobre la violencia y el nitrato ya que, según el autor:

---

283 *From the High-Rises Like Rain* [en línea], Xavier Ribas, [Consulta: 13/05/2020]. Disponible en: http://www.xavierribas.com/.

284 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> *From the High-Rises Like Rain*, por lo tanto, reúne dos geografías superpuestas entre sí. Con las explosiones en las calles del distrito financiero de Londres, las cualidades transformadoras del nitrato como mineral, mercancía y capital se completan[285].

Como hemos comentado anteriormente, para referirse a la formalización del discurso de Ribas, Carles Guerra emplea con gran acierto el término "dispositivo", especificándolo bajo la acepción que Giorgio Agamben sugiere a tenor del uso que hace Michael Foucault del concepto. Tal y como dice el filósofo italiano, un dispositivo:

> […] es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos[286].

Vemos que el término elegido por Guerra no puede ser más pertinente para las prácticas transdisciplinarias que estudiamos ya que nos remite a una estructura que es capaz de reunir en un sistema la realidad heterogeneizante de lo que se puede conocer: "un *reseau*, una "red" porque incluye en sí la episteme"[287], prosigue Agamben.

El dispositivo de Ribas acopia una gran cantidad de material heterogéneo en su procedencia —fotográfica, geográfica, histórica, archivística— en torno a un mineral que genera plusvalía económica, con ramificaciones en el comercio de lo que genera vida —el fertilizante— y lo que genera muerte —el explosivo. A esta condición compleja en su ontología se le suma el agravante de su procedencia: un desierto sudamericano con toda la amalgama de influencia que generó y genera el capitalismo colonial.

También son complejas las formas de violencia que Ribas desgrana hábilmente en su proyecto: la ejercida contra el país por parte del imperio colonial y la que se efectuó contra el territorio en sí: el desierto. Pero también contra el trabajador y contra el movimiento de los derechos de los trabajadores. En este sentido, Ribas hace una conexión entre los diferentes regímenes políticos y su relación con el lugar: desde la sumisión del presidente Balmaceda con los intereses de la oligarquía comercial británica durante la segunda mitad del siglo XIX, al

---

285 Ibídem.

286 AGAMBEN, G. (s.f.). *Qué es un dispositivo* [en línea], Universidad Internacional de Andalucía, [consulta: 10/05/2020]. Disponible en: http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf.

287 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ensalzamiento del lugar fundacional del movimiento obrero por parte de Salvador Allende, hasta la aniquilación de la memoria sindicalista a manos de la dictadura de Pinochet, cuya aviación utilizó como campo de tiro las instalaciones industriales y los poblados abandonados de los trabajadores.

Ribas crea una compleja red de explosiones, cuyo detonante —nunca mejor dicho— es el negocio del nitrato. No en vano una de las obras del proyecto se titula *A History of Detonations*, 2014. Creemos necesario recalcar que, para trazar este firmamento de interconexiones dispares, lejanas en lugar y en tiempo, la metodología transdisciplinaria se postula como la más eficiente y necesaria.

Como hemos podido ejemplificar con este caso de estudio, las prácticas transdiciplinarias son altamente válidas para abordar una realidad compleja que subyace en la mera temática que hace de objeto de estudio. No se trata de una cooptación de métodos y lenguajes de disciplinas exógenas, ni de la exportación de nuestras problemáticas a disciplinas afines, se trata de implicar todas y cada una de las disciplinas en un sistema que estructure todas las realidades paralelas habidas en nuestro particular interés. En el despliegue del sistema también tienen cabida los cruces multi e interdisciplinarios, como dijimos en su momento, "a través de constantes, numerosos y fecundos trabajos teórico-empíricos, abiertos a las tendencias heterogenizantes consustanciales a toda realidad" [véase p. 190]. En el siguiente caso de estudio, uno perteneciente a la investigación artística que nos ocupa, veremos como manifestamos la práctica de cruzamiento.

1.2.3.2. El caso de estudio Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví.

Antes de entrar de lleno en analizar los *conceptos procedimentales* que enmarcan nuestra producción en torno a la ornitología de campo —en sus métodos y régimen escópico—, y a fin de ejemplificar la transdisciplinariedad con otro caso de estudio, analizaremos uno de los proyectos de nuestra práctica artística. Con ello, podremos apreciar la cercanía y diferencia con los casos de estudio anteriores para así hacernos una idea de la disparidad de propuestas en torno a los cruces disciplinares. El proyecto elegido es *Turdus merula o un recorrido por la*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

primera casa donde viví [en adelante: *Turdus merula*], comenzado en 2019 y presentado en una exposición individual en la galería Isabel Hurley de Málaga en enero de 2020.

Turdus merula es un proyecto perteneciente al bloque *Conceptual Andalusia* que se articula en el ámbito de nuestra disciplina *residente* —el artista que utiliza la fotografía— fusionándose con la disciplina ornitología, practicando esta última desde la posición del diletante o el observador de aves *amateur*. Dicha fusión se realiza metodológicamente poniendo en práctica —tal y como hemos comentado a lo largo de estas tesis y al igual que en la totalidad de los *Trabajos ornitológicos*— una lógica de sistemas que da como resultado la fusión entre ambas disciplinas. Como resultado de dicha fusión, aparecen las consiguientes rupturas de signos que devienen enunciados altamente contaminados: por un lado, aquellos del ámbito de la creación artística contemporánea, que se ven contaminados de los modos y códigos de la disciplina Ornitología y por otro, una práctica *amateur* de estudio de aves que se ve radicalmente afectada por la intromisión del artista en el campo de la observación de aves.

Ambas partes deben de ser vistas, por lo tanto, a través de las interconexiones que se establecen entre sí ya que de ningún modo el estudio ornitológico realizado en el proyecto se sustentaría por sí solo sin la presencia del régimen artístico; ni la obra —compuesta tanto por el proceso de trabajo como por su forma final— se entendería sin el concurso fundamental de la selección previa de una metodología transdisciplinaria.

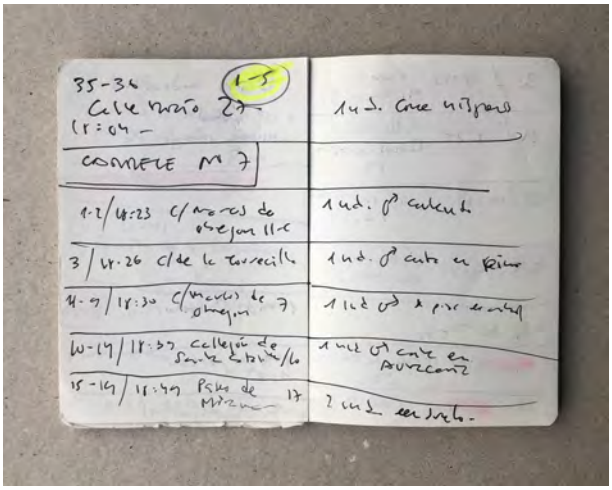
La génesis del proyecto puede parecer un asunto baladí pero no lo es en absoluto pues, como veremos más adelante, el proyecto tiene como trasfondo una reflexión personal —por lo tanto, en el ámbito de lo subjetivo— a través de un campo de estudio metodológicamente objetivo —el proveniente de una ciencia. El proyecto se origina a partir de un encargo de la Galería Isabel Hurley para la realización de una exposición individual. Dicha galería está situada en el paseo de Reding de la ciudad de Málaga y en los desplazamientos que se realizaban desde el domicilio particular hasta la galería se cruzaban varias zonas ajardinadas con una gran densidad de parejas nidificantes de mirlo común (*Turdus merula*)[288].

La presencia de estas aves resultaba del todo interesante desde nuestra condición de ornitólogo *amateur*. Y es ahí donde hallamos el detonante inicial del proyecto: en el deseo por entender los fenómenos naturales que se relacionan con el mundo de las aves, donde se abre la

[288] En este caso nos referimos al nombre científico de la especie, no al proyecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puerta a una posible adquisición de conocimiento. Es decir, como ornitólogo *amateur* percibimos una expresión de la naturaleza —la presencia de esta especie en las zonas ajardinadas de la ciudad— que no somos capaces de comprender en detalle si no emprendemos una investigación. Dicha investigación la podemos abordar desde distintos frentes: acudir a una bibliografía especializada, recurrir al comentario personal de un experto e incluso —como en el caso que nos compete— instaurar un protocolo de investigación basado en la observación y en el análisis de datos. En *Turdus merula* se estipuló este último modo.



64. Libreta de campo con los datos de observación de los mirlos comunes utilizada en *Turdus merula*.

El protocolo científico que se diseñó para realizar el proyecto —a su vez la metodología artística empleada— es el siguiente: durante el periodo de cría del mirlo común se realizaron varios recorridos en busca de ejemplares de la especie en tres zonas de la ciudad de Málaga [Pedregalejo, Cerrado de Calderón y el Limonar]. El método consistía en avistar los ejemplares, realizar todas las tomas fotográficas posibles y apuntar en una libreta el lugar de observación, la hora en que se produce, el número de tomas, así como alguna característica del comportamiento del ave [fig. 64]. Los itinerarios duraban alrededor de tres horas y se realizaban en torno a un área establecida de antemano, normalmente dada por la propia retícula de calles, la cual habíamos balizado anteriormente en una aplicación digital. Una vez de vuelta al estudio se transferían en un mapa los puntos de observación, obteniendo así un mapeado de la comunidad nidificante [fig. 65].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



65. Imagen tomada de *Google Earth* con los puntos de observación de los mirlos en la zona de trabajo.

Del mismo modo que en *El Naturalista y lo habitado,* acudimos a las metodologías científicas ortodoxas —en aquel caso con los métodos del cuadrante y del transecto—, este sistema de trabajo aplicado en *Turdus merula* tampoco era en absoluto arbitrario, se establecía como un método habitual de estudio de comunidades nidificantes de aves. Veamos en que consiste dicho método para apreciar así el paralelismo con la metodología empleada en nuestra práctica. José Luis Tellería describe así el denominado "método de la parcela":

> El método consiste en delimitar un área de superficie conocida que es balizada de forma que en cada momento un observador que se mueva por ella sepa en qué lugar de ésta se encuentra. […] Esta parcela es mapeada con todos sus puntos de referencia para que se pueda situar sobre este plano el lugar concreto donde se ha visto u oído un ave o se ha encontrado un nido. Mediante una serie de visitas regulares durante la época de reproducción de las aves el observador va anotando la localización habitual de las zonas donde contacta a los diferentes individuos de cada especie de forma que, al final, obtiene para cada una de éstas unos agrupamientos de puntos que corresponden a los territorios de las aves asentadas sobre la parcela[289].

[289] TELLERÍA, J. L. (1978). "Introducción a los métodos de estudio de las comunidades nidificantes de aves" en *Ardeola*, Vol. 24, pp. 19-69., p.22.

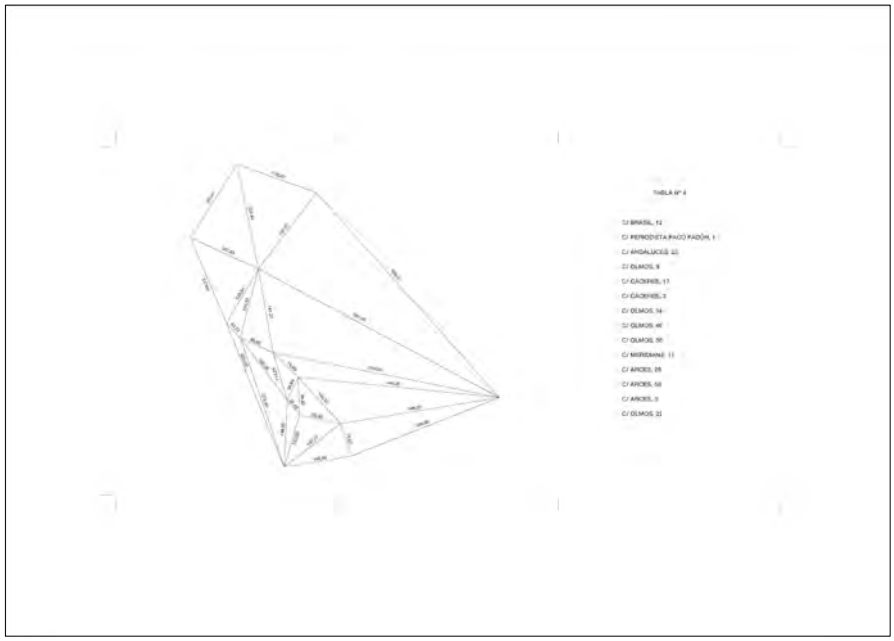
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como podemos apreciar, hemos cooptado o adoptado el método de la parcela casi literal y lo hemos aplicado en nuestra práctica artística. Según la metodología descrita, tal y como vimos en el apartado dedicado a las tipologías de prácticas interdisiciplinarias, podríamos afirmar que estamos en un caso de práctica interdisciplinaria "de importación" y, en efecto, cumple con las formulaciones descritas. Pero, como vimos en el caso de *El Naturalista y lo habitado*, las disciplinas que entraban en liza, así como sus métodos de trabajo, se yuxtaponían. Para ello se cooptaban los métodos, códigos y lenguajes externos y se aplicaban en la disciplina *residente* desde el *disfraz* o desde la posición del paradigma *extra-artístico* —como apuntamos en su momento, el paradigma del naturalista, del etnógrafo o del arqueólogo [véase pp. 152-194]. Ambas posiciones, la del artista visual y la del pseudo-científico, estaban perfectamente delimitadas en su parcelamiento disciplinar. Es decir, las dos partes que formaban el sistema estaban claramente separadas. Sin embargo, en este proyecto —ya transdisciplinario y por lo tanto evolucionado en el grado de interacción disciplinar— existe una fusión entre ambas disciplinas. No es posible delimitar el terreno de cada parte —cada disciplina— sin entenderlas como la unión en un *todo*. Es decir, si bien en *El Naturalista* y demás proyectos indiciales existe un *a partir*, o un *para*, e incluso un *desde* —las disciplinas presentes en el cruce—, en *Turdus merula* se actúa en un *entre*, *a través* y un *más allá* de las disciplinas. O lo que es lo mismo, con el paso a la transdisciplinariedad, no podemos separar nuestro deseo de conocimiento como ornitólogo *amateur* —en este caso conocer algo más sobre la etología del mirlo común— del deseo de comprender el mundo a través de la visión del artista —en su función epistemológica. Las metodologías se imbrican, de forma seminal, en el origen y en la producción, con lo que el estatus del proyecto se posiciona en el intersticio que existe entre las disciplinas: entre el arte contemporáneo y la ornitología *amateur*.

Estos procedimientos de cruce, como la cooptación de métodos que hemos descrito, corresponderían a la fracción no objetual o desmaterializada del proyecto, formulación de trabajo que se institucionaliza a partir del arte conceptual donde se produce una desmaterialización del objeto artístico. Pero, la parte objetual, es decir, el lenguaje o forma final del proyecto también podrían pertenecer al ámbito de la ornitología. En el caso de estudio que estamos proponiendo, *Turdus merula*, las propuestas formales varían desde elementos gráficos meramente lineales a imágenes fotográficas de los mirlos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En este sentido, como primera premisa formal debemos de tener en cuenta que las obras que conforman *Turdus merula* han de ser vistas no como obras en sí mismas sino como soluciones, resultados y conclusiones del método aplicado. Esta proposición, *a priori*, parece ser una obviedad: cualquier obra pictórica, escultórica o fotográfica es el resultado de aplicar una metodología en pos de obtener un resultado concreto pero en este caso existe la intención manifiesta de resaltar el proceso o el método como parte hegemónica de la obra. Este hecho es comprensible en tanto que, como hemos visto, la metodología artística elegida es la misma que utiliza habitualmente una disciplina externa —la ornitología ortodoxa— alteridad ésta que se instaura como *gen dominante* del proyecto. La predominancia del método es obvia: no viajamos a una disciplina externa para adoptar y transferir sus métodos de trabajo dejando en oculto tal hecho diferencial. Muy al contrario, se le otorga el máximo protagonismo. Así, es razonable pensar que los enunciados se configuren como un conjunto de obras *sui géneris* que resultarían del todo imposibles sin la presencia de un método tan dispar en su procedencia. Cuando nos referimos a que las obras son resultados del método, estamos haciendo hincapié en la presencia continua de una contaminación autorizada por parte del proceso. Tanto es así que resulta francamente difícil diferenciar los objetos de estudio de las dos disciplinas que entran en liza en la práctica transdisciplinaria.



66. Juan del Junco, *Tabla #4*, 2020, 40 x 56 cm. Esta tabla corresponde a los puntos de observación de la ilustración anterior.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

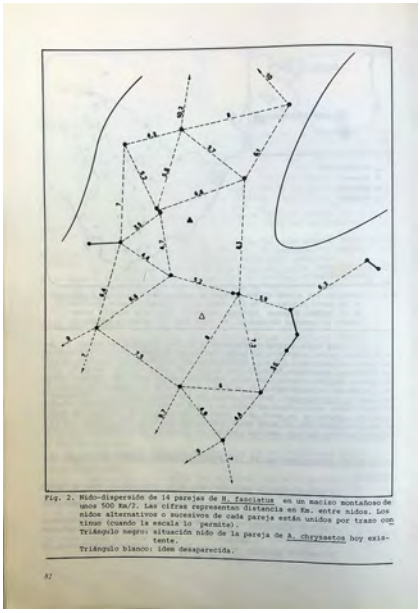
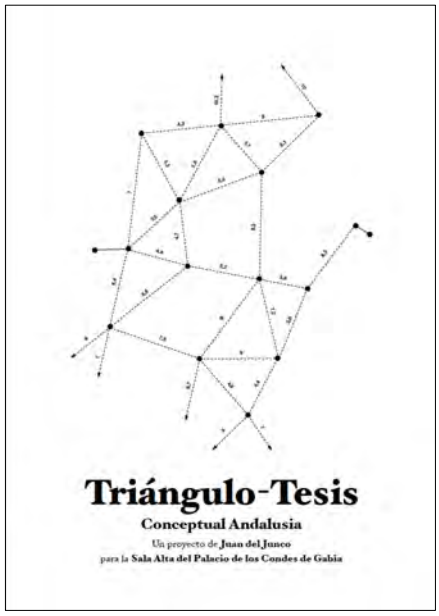


Fig. 2. Nido-dispersión de 14 parejas de H. fasciatus en un macizo montañoso de unos 500 Km/2. Las cifras representan distancia en Km. entre nidos. Los nidos alternativos o sucesivos de cada pareja están unidos por trazo continuo (cuando la escala lo permita).
Triángulo negro: situación nido de la pareja de A. chrysaetos hoy existente.
Triángulo blanco: idem desaparecida.

82



67. Gráfico reproducido en "Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)" de Olegario del Junco publicado en *Rapinyaires Mediterranis* en 1984.

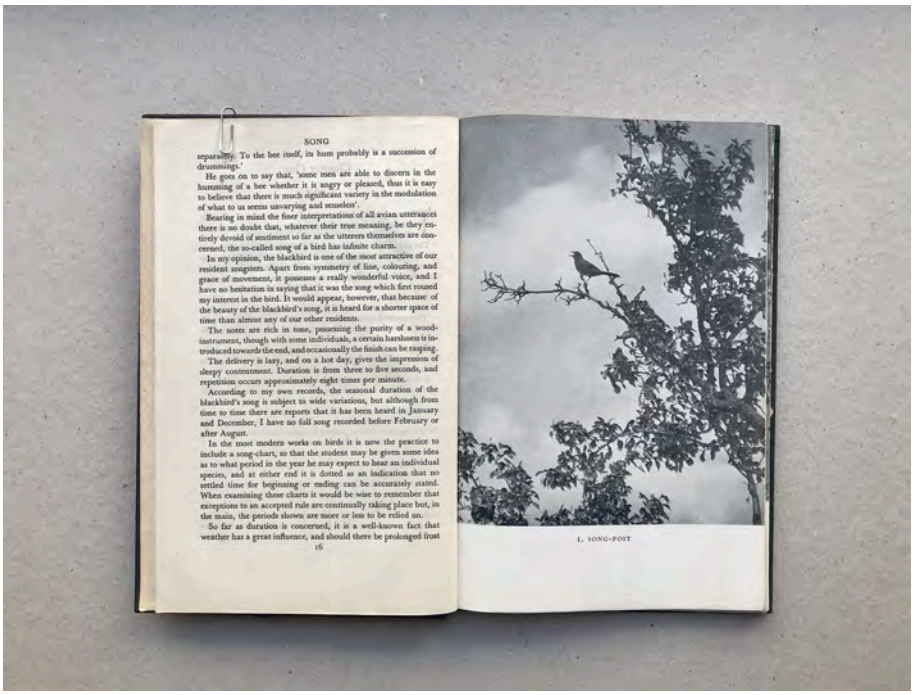
68. Juan del Junco, portada del proyecto *Triángulo-Tesis* presentado a la Excma. Diputación de Granada en febrero de 2019.

El modo visual del proyecto consta de tres tipos de obras que se articulan en el espacio expositivo en torno a una relación de posiciones entre ellas. Para hacer patente el predominio del método, en el montaje de la exposición se decide colocar, como primera obra, el políptico *las tablas* de Turdus merula [fig. 66], la cual no es una obra fotográfica sino las impresiones digitales de los gráficos resultantes del mapeado de los puntos donde fueron localizadas las aves. Dichos puntos fueron unidos entre ellos realizando una triangulación a base de líneas con una acotación métrica. Además de los gráficos, en las impresiones aparecen los listados de los lugares de observación. No hay imagen fotográfica en dicha obra, como podemos apreciar es únicamente el resultado gráfico del método y esta formulación de diseño no es arbitraria, es un código más de las formas comunicacionales visuales de la ornitología[290]: una gráfica de

[290] Nos parece pertinente utilizar el concepto "comunicación visual ornitológica" en lugar de "ilustración científica" —u ornitológica—, término que ha ido derivando a un campo más amplio. Inmaculada López Vilches, lo justifica de esta manera: "La magnitud de este campo de estudio lo hace inabarcable. Se cuentan por millones las imágenes o dibujos que explican, ilustran, documentan o reconstruyen la ciencia, al punto que la definición del propio término se ha quedado pequeña. De modo que, frente a la denominación tradicional de dibujo o ilustración científica, comienza a fijarse el concepto de *Scientific Visual Communication* para transmitir gráficamente formas, detalles y conceptos asociados al conocimiento científico que no pueden explicarse con palabras". LÓPEZ VÍLCHEZ, I. (2016). "Una introducción al dibujo científico" en Cabezas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distribución. De hecho, esta triangulación cita o adopta el gráfico diseñado para un estudio que publicó Olegario del Junco sobre una población de águilas perdiceras[291], estudio que dará origen a otro capítulo del bloque, *Triángulo tesis*, el cual se está realizando paralelamente a esta investigación académica [figs. 67 y 68].


SONG

separately. To the bee itself, its hum probably is a succession of drummings.'

He goes on to say that, 'some men are able to discern in the humming of a bee whether it is angry or pleased, thus it is easy to believe that there is much significant variety in the modulation of what to us seems unvarying and senseless'.

Bearing in mind the finer interpretations of all avian utterances there is no doubt that, whatever their true meaning, be they entirely devoid of sentiment so far as the utterers themselves are concerned, the so-called song of a bird has infinite charm.

In my opinion, the blackbird is one of the most attractive of our resident songsters. Apart from symmetry of line, colouring, and grace of movement, it possesses a really wonderful voice, and I have no hesitation in saying that it was the song which first roused my interest in the bird. It would appear, however, that because of the beauty of the blackbird's song, it is heard for a shorter space of time than almost any of our other residents.

The notes are rich in tone, possessing the purity of a wood-instrument, though with some individuals, a certain harshness is introduced towards the end, and occasionally the finish can be rasping.

The delivery is lazy, and on a hot day, gives the impression of sleepy contentment. Duration is from three to five seconds, and repetition occurs approximately eight times per minute.

According to my own records, the seasonal duration of the blackbird's song is subject to wide variations, but although from time to time there are reports that it has been heard in January and December, I have no full song recorded before February or after August.

In the most modern works on birds it is now the practice to include a song-chart, so that the student may be given some idea as to what period in the year he may expect to hear an individual species, and at either end it is dotted as an indication that no settled time for beginning or ending can be accurately stated. When examining these charts it would be wise to remember that exceptions to an accepted rule are continually taking place but, in the main, the periods shown are more or less to be relied on.

So far as duration is concerned, it is a well-known fact that weather has a great influence, and should there be prolonged frost

16

1. SONG-POST

69. Vista de una doble página de *The Blackbird. A Contribution to the Study of a Single Avian Specie* de A.F.C. Hillstead, 1945, cuya maquetación de las imágenes en página fue copiada para las obras de *Turdus Merula*. La fotografía que aparece en el libro es de C. W. Teager.

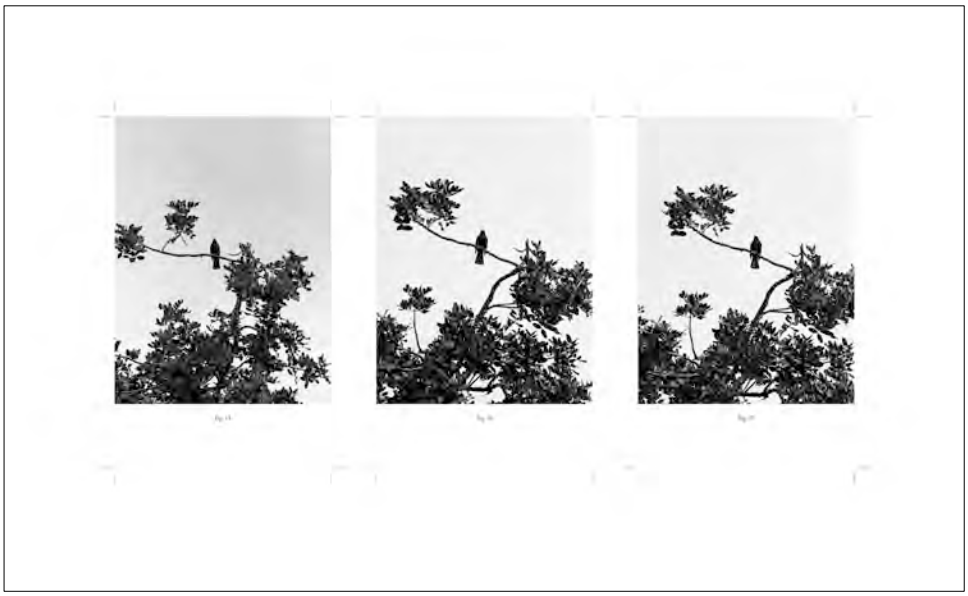
El segundo tipo de obra que resulta en *Turdus merula* son las propias imágenes fotográficas de los mirlos. Con la intención de resaltar también la imbricación entre lenguajes —el artístico y el ornitológico—, éstas no se presentan en formato fotográfico a modo de obras autónomas bajo las especificidades del medio. Muy al contrario, se presentan como una cita —un débito— de las publicaciones ornitológicas. En este caso concreto, durante la realización del proyecto adquirimos la monografía de A.F.C. Hillstead *The Blackbird. A Contribution to the Study of a*

L. y López Vílchez, I. (coords.). *Dibujo científico. Arte y naturaleza, ilustración científica, infografía, esquemática*. Madrid: Cátedra., p. 13.

291 Véase DEL JUNCO, O. (1984). "Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)" en *Rapinyaires Mediterranis*, 2, pp. 80-95.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Single Avian Specie, publicada en 1945, la cual se convirtió en una referencia obligada para los estudios sobre la especie[292] [fig. 69]. El libro en cuestión contiene las mejores fotografías del mirlo común del momento, cuya realización corrió a cargo de los fotógrafos de aves más afamados de las islas británicas, entre ellos, y con un mayor número de ilustraciones, Eric Hosking (1909-1991), posiblemente el fotógrafo de aves más influyente del siglo XX [véase pp. 357-259]. Del libro de Hillstead fue copiada de modo literal la maquetación de la página de ilustraciones. Es por ello que las obras tienen la apariencia de lo que podrían ser unos pliegos de impresión antes de ser cortados y encuadernados, como si de un producto de la industria gráfica se tratase. Así, en todas las obras de esa serie se puede apreciar un pie de foto (relativo a la ilustración), así como a las marcas de corte normalmente utilizadas en los pliegos impresos [fig. 70].



70. Juan del Junco, *Turdus merula #Figs. 13-15*, 2020, 40 x 61,5 cm.

Estas imágenes conllevan una diferenciación con *Las Tablas* en su presentación en sala. Si bien estas últimas son enmarcadas y colocadas en la pared, los hipotéticos pliegos "recién salidos de la máquina de la imprenta" descansan sin enmarcar sobre una gran mesa creada ex profeso.

[292] HILLSTEAD, A.F.C. (1945). *The Blackbird. A Contribution to the Study of a Single Avian Specie*. Londres: Faber & Faber Limited.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta estrategia expositiva es una declaración de intenciones: se trata de dar la vuelta al modelo hegémonico en un intercambio de funciones: *el método va a la pared y el arte a la mesa* [fig. 71]



71. Vista de la instalación de *Turdus merula* en la galería Isabel Hurley. En primer plano podemos ver los "pliegos" con las fotografías de los mirlos apoyados en la mesa construida a tal efecto; en segundo plano, enmarcadas y colocadas en la pared, *las Tablas*.

El tercer tipo de obra del proyecto sí se aproxima al paradigma de la obra fotográfica autónoma pero sin duda también está en deuda con los métodos y formas visuales de la ornitología. En este caso se trata de cuatro pequeñas fotografías donde se representa la manipulación de un ala de mirlo común [fig. 72]. Estas obras son las únicas del proyecto que no se combinan con elementos gráficos ni textuales. En cambio, se presentan impresas con un faldón blanco en la parte inferior de la imagen, en debito a las ilustraciones fotográficas de los libros de ornitología de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. Las imágenes en sí mismas podrían parecer una hipotética documentación de un estudio morfológico de la especie y, de hecho, aunque no se estipulen en el ámbito del conocimiento científico tienen su valía como método de conocimiento desde la posición del ornitólogo *amateur* ya que cualquier aficionado a la ornitología no desaprovecharía la ocasión de observar con detenimiento un ave —o en este caso, una parte de un ave— en sus manos. Estas obras, al igual que las *Tablas,* se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presentan enmarcadas y colgadas en la pared para, de nuevo, incidir en la prioridad del método (cuasi)científico.

Si hemos de tener en cuenta que en las prácticas transdisciplinarias se atraviesan disciplinas aprovechando los espacios intersticiales existentes entre las mismas, hemos de suponer que, junto a la metodología de observación de aves, el proyecto acoge una problemática de rango subjetivo y personal propia de los enunciados artísticos. Al igual que cuando estudiamos *El naturalista y lo habitado* aclarábamos que el proyecto no consistía en un "estudio sobre residuos humanos en el ambiente natural en las zonas dedicadas al esparcimiento y ocio de las provincias de Cádiz, Sevilla y Málaga" *Turdus merula* no consiste en un "estudio sobre las dinámicas poblacionales del mirlo común en las zonas con mayor renta per cápita de la ciudad de Málaga": *Turdus merula* trata en realidad sobre una circunstancia personal del autor. La narrativa externa que sustenta el proyecto analiza su propia condición de nómada, de cambio constante y de sensación de precariedad profesional. La elección de la especie no es un asunto baladí, el mirlo común es una especie sedentaria que muy rara vez emigra. A su vez, al aplicar el *simulacro* de estudio en las tres zonas de máximo nivel socioeconómico de la ciudad, se genera una dialéctica política en torno a la idea de clase y de diferencia.



72. Juan del Junco, S/T, *Turdus merula*, 2020, 4 unidades de 18 x 24 cm.

Esta narrativa perteneciente al ámbito subjetivo del artista jamás puede ser investigada desde una disciplina científica como la ornitología. Si bien nuestra disciplina *residente* está repleta de subjetividades y libertades plenas en cuanto a la elección de los objetos de estudio, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la disciplina *de adopción* —la ornitología— no caben las subjetividades, únicamente tienen cabida los procesos de observación, análisis y deducción. Pero, como hemos visto, la observación y la toma de datos objetivos también están presentes en el proyecto, así que podemos deducir que, debido a una cuestión de intereses y fascinaciones personales, decidimos acoplar este condicionante subjetivo —*vetado* por la ciencia— al objeto de estudio en el único lugar que se nos permite: en el intersticio que hay entre ambas disciplinas, en las metodologías transdisciplinarias.

Con este caso de estudio, hemos aportado un análisis integral de uno de nuestros últimos proyectos —comenzado y realizado estando ya inmersos en esta investigación académica. Este análisis tiene como particularidad que aborda proceso y forma —protocolo y lenguaje— con lo que dejamos constancia de la operatividad de ambos *conceptos procedimentales* en *acción*: en el proceso, permitiéndoles *hacer*. Podríamos hacer lo mismo con cada uno de los proyectos y obras de los *Trabajos ornitológicos*, pero pensamos que es suficiente con un caso de estudio por cada tipología de cruce disciplinario que hallamos en nuestra práctica —la inter y la trnsdisciplinariedad. Así podremos comparar y hallar las similitudes y diferencias para demostrar nuestro *crescendo* en el grado de interacciones entre disciplinas.

***

En este punto 1.2, después de haber establecido un marco de referencia para acoplar nuestra práctica, hemos analizado las interacciones y los cruces entre disciplinas, acoplando un marco teórico procedente de distintos ámbitos a nuestro campo de estudio. Así, hemos resuelto que existen tras grados de interacción: un primer de ellos, la multi o pluridisciplinariedad donde las investigaciones correspondientes se sitúan en forma de vectores paralelos de igual dirección, sin cruce y sin desborde de la disciplina; un segundo, la interdisciplinariedad, donde, sin embargo, sí se desbordan los límites disciplinares y aparece la convergencia; y una tercera, la transdisciplinariedad, donde se produce la fusión entre los campos de conocimiento. Estos tres modelos metodológicos son opuestos al modelo unidisciplinario en un intento de expandir la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

voluntad de conocimiento vinculada a la creación artística. A fin de recapitular y aportar datos parciales de construcción de conocimiento aportaremos unas conclusiones específicas del punto.

1.2.4. CONCLUSIONES ACERCA DE LA MULTI, INTER, Y TRANSDISCIPLINARIEDAD: UNA METODOLOGÍA HACIA LA *INDISCIPLINA*.

En este segundo punto, como comienzo, hemos tratado de demostrar cómo frente al cercado del conocimiento disciplinario hallado en la unidisciplinariedad rompemos nuestro ámbito desbordando las fronteras para así cuestionar el modelo de especialización epistemológica. Así, tras este deseo de ruptura llegamos a una disciplina abierta y flexible donde la cooperación y el intercambio mutuo con otras disciplinas se producen a partir de la multi, la inter y la transdisciplinariedad. La práctica artística que nos ocupa ha evolucionado entre los distintos gradientes de interacción entre disciplinas, pasando de una primera fase de undisciplinariedad a una posición intermedia de interdisciplinariedad —donde aún se advierten modelos formales anteriores— para llegar, con las últimas propuestas de los *Trabajos ornitológicos,* al máximo grado de interacción o cruce: la transdisciplinariedad.

Acto seguido hemos observado cómo en el caso de la pluridisciplinaridad —donde su prefijo denota un cambio en el valor de cantidad— existe una primera combinación entre disciplinas. Esta interacción entre campos de conocimiento no se articula en forma de cruce, sino en una adecuación temporal de ópticas paralelas. Por lo tanto, creemos que acontece un ligero desborde de la disciplina pero inscribiendo la investigación en los márgenes de aquella: conservándose los modos y lenguajes propios y sin efectuar trasvases de métodos. Tras esta delimitación, observamos como en nuestro ámbito de investigación, esta primera tipología de interacción se produce en encargos o proyectos específicos, no siendo tarea fácil determinar del grado de cruce ya que se puede dar el caso de que algunos proyectos puedan ser pluri, inter y transdisciplinarios al mismo tiempo.

Por otro lado, hemos tratado de explicar cómo la interdisciplinariedad es un grado más de convergencia e imbricación entre disciplinas. Este modelo de cruce se manifiesta y se caracteriza principalmente por la importación y el traspaso dinámico de métodos, códigos y lenguajes entre las mismas pero manteniendo la inscripción estática en la disciplina de origen a la cual nosotros

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

denominamos *residente*. Nuestro interés recae en el ámbito epistemológico, centrándonos en dos tipos de metodologías interdisciplinarias: las "de importación", donde una disciplina viaja a otra para adoptar y cooptar sus metodologías y lenguajes en un movimiento centrípeto y las "de cruzamiento"—en este caso con dinámicas centrífugas— donde se exportan las problemáticas propias de la disciplina hacia otros ámbitos de conocimiento a fin de poder ser resueltas.

Su análisis nos ha llevado a concluir que gran parte del arte contemporáneo, al romper con la disciplina rígida, se encuentra en un continuo cruce interdisciplinario ya que, sin ir más lejos, el conceptualismo abrió la puerta a la adopción de los métodos y lenguajes de otros campos de conocimiento y el posmodernismo produjo la decisiva incorporación de nuevos objetos de estudio. Así, gran parte del arte actual, mediante estos trasvases de métodos y objetos de investigación, genera un particular modo de estudio y análisis caracterizado por la apertura, por el deseo de imbricación de diferentes contextos y por generar nuevas respuestas que el marco unidisciplinario es incapaz de producir.

En nuestro caso particular, hemos puesto bajo análisis un ejemplo de práctica interdisciplinaria propia con el proyecto *El Naturalista y lo habitado: trazas, huella y el artificio del artista*, el cual es una demostración del *crescendo* habido en nuestros grados de cruce ya que se puede considerar un proyecto *bisagra* entre dos etapas: la unidisciplinaria y la transdisciplinaria. Se trata del primer proyecto donde ponemos en práctica un sistema de trabajo importado desde las ciencias, diseñando un protocolo que parece pertenecer al ámbito de las ciencias naturales. Gracias a la aplicación de su régimen escópico específico sobre el paisaje, aparece en nuestra línea de investigación nuestra particular escala de conceptualización, visión y formalización, lo que nos lleva a desechar sus representaciones arquetípicas —basadas en el concepto de lo sublime— frente a un modelo de observación minuciosa: es decir, el favorecimiento de lo microscópico frente a la macroscópico. Con estas prácticas importadas y adoptadas nos acogemos a los paradigmas *extraartísticos* del naturalista, el arqueólogo o el cartógrafo. La figura que, como apunta Dieter Roelstrate, "reconfigura al artista como trabajador del conocimiento", y la cual antes había definido Hal Foster en "el artista como etnógrafo".

Por otro lado, hemos tratado de llegar a la conclusión de que nuestra práctica artística se puede acoger a una esfera de la interdisciplinariedad —aportada por W. J. T. Mitchell— denominada "indisciplina". Mitchell clasifica la interdisciplinariedad en tres clases: "de arriba

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

abajo", a modo de interdisciplinariedad jerárquica y reguladora —no existente en nuestras práctica *antiproductivismo*; "de abajo a arriba", en este caso compulsiva y necesaria y que surge del taller para resolver problemas específicos y adoptar nuevos modelos disciplinarios —este puede ser el caso del arte contemporáneo tras el concurso del conceptualismo y el posmodernismo y por lo tanto, lo hemos heredado beneficiándonos del ejercicio de la misma; y una tercera "de dentro hacia fuera" —o una forma "de indisciplina"— que aparece en un momento de turbulencia personal a modo de ruptura cuando certificamos que la disciplina no es capaz de aportar las soluciones precisas, pasando a una fase de cuestionamiento. Según esta teoría, concluimos que nuestro paso desde la unidisciplinariedad a la posterior interdisciplinariedad se produjo en un momento de quiebra —tras años de trabajo constante— donde buscábamos la posibilidad de abrir aún más nuestras metodologías de estudio —adoptando, por ejemplo, el paradigma *extraartístico* del naturalista— para expandir el objeto de nuestra investigación y así poder imbricar trabajo artístico con las fascinaciones personales.

A continuación, para ejemplificar una metodología interdisciplinaria, hemos analizado el caso de estudio de las primeras obras de los fotógrafos Bleda y Rosa, los cuales, según Ramón Esparza, practican el "documentalismo conceptual": un modelo que tiene como referentes a los artistas del arte conceptual y a los procesos de la imagen científica y en el que se adivina una palpable contención del fotógrafo frente al referente. Estas características de su trabajo, unidas a la trascendencia del concepto del viaje y del recorrido, hacen que creamos en la existencia de zonas comunes con nuestra práctica. Vistas dos de sus series, hemos concluido que, siguiendo con la nomenclatura de Olga Pombo, sus prácticas interdisciplinarias son, a la misma vez, "de importación" —por la cooptación que hacen de los objetos de estudio, los métodos, el régimen de la mirada y los lenguajes de la disciplina Historia— y "de cruzamiento" en cuanto a la necesidad de expandir centrífugamente sus cuestiones y problemáticas más allá de los límites de su propia disciplina.

Posteriormente hemos determinado que la transdisciplinariedad es el máximo grado de interacción entre las disciplinas. Pero, ya que en su seno siquiera caben definiciones rígidas, nos interesa estudiarla en su "pragmática", es decir, en su *uso* y contexto a través de la unión de teoría y práctica. Esta formulación de su análisis es respetuosa con la propia lógica del cruce disciplinario ya que la transdisciplinariedad es del todo abierta, flexible y líquida en oposición al régimen estanco de los compartimentos unidisciplinarios. Siguiendo la metodología de Mieke

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bal, recurrimos al "enmarcado", una operación según la cual analizamos sus elementos de manera dinámica —lo acontecido, lo emergido, lo resultado— en vez de en su manera estática —el análisis preciso de los datos. También hemos demostrado cómo según algunos autores, la transdisciplinariedad no está interesada en las importaciones y exportaciones de métodos, códigos y lenguajes sino que se manifiesta aportando nuevos sistemas de conocimiento, proporcionando un cambio de paradigma epistemológico que integra, a modo de fusión, las disciplinas en liza en pos de la unidad de conocimiento. Vistas estas características, hemos establecido que, en la práctica que estudiamos, gracias al advenimiento de la metodología transdisciplinaria —que es a la vez expansiva y envolvente— podemos integrar, trenzar o imbricar dos maneras heterogéneas de entender el mundo: la artística y la ornitológica. Y lo hacemos mediante una lógica de sistemas —mediante el proyecto— que se desarrolla en un proceso experiencial: *haciendo* arte y observando aves al mismo tiempo en los territorios que compartimos con estas.

Para ejemplificar una práctica transdisciplinaria hemos aportado el caso de estudio de *Traces of Nitrate* de Xavier Ribas, donde se huye de la simplificación de la disciplina *per se* para poder abordar diferentes objetos de estudio provenientes de una realidad compleja. El hecho diferencial que aporta transdiciplinariedad a su línea de investigación radica en que el fotógrafo no adopta o importa códigos y lenguajes de otras disciplinas —como es el caso de las prácticas interdisciplinarias—, sino que las atraviesa y va más allá de las mismas. Ribas recurre a esta metodología de cruce para producir un enunciado que muestre las complejas relaciones de temas, lugares y tiempos remotos que ofrece el paisaje, los cuales van más allá de la contigüidad espacial y temporal. Y lo hace a través de varias disciplinas como la Antropología, la Geografía o la Historia, las cuales fusiona con su disciplina *residente*: la fotografía. Con el análisis del proyecto hemos advertido que su forma final son verdaderos resultados de investigación más allá de los límites del medio fotográfico. Con lo que concluimos que, frente al paradigma estático y unidisciplinario de la fotografía modernista basado en la estetificación preciosista de lo que puede percibirse empíricamente, esta metodología dinámica es capaz de articular una estructura de relaciones e interconexiones no perceptibles por los sentidos: accesible, sin embargo, mediante la fusión transdisciplinaria.

Para terminar, también hemos analizado uno de nuestros proyectos —*Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví*—, un trabajo alojado en nuestra disciplina *residente* que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se fusiona con la disciplina ornitología. Esta fusión transdisciplinaria se realiza mediante una lógica de sistemas que produce una manifiesta ruptura de los signos y unos enunciados altamente contaminados por ambas partes. Así, hemos observado cómo el discurso del proyecto artístico está altamente trastocado por los aspectos metodológicos y visuales de la ornitología y, al mismo tiempo, el estudio ornitológico que realizamos está subvertido por la presencia de lo artístico. Por lo tanto, las obras deben ser vistas como resultados de la interconexión entre ambos ámbitos epistemológicos. La diferencia entre esta practica transdisciplinaria y una anterior interdisciplinaria radica en que, si bien anteriormente existía una diferenciación entre ambas disciplinas —la cuales se mantenían por separado—, en este caso no hay parcelación, sino que se estipula mediante la fusión, en una unión de distintas partes en un *todo*, atravesando las disciplinas. En este caso en concreto, es imposible separar el deseo epistemológico sobre el mirlo común del intento de comprender y entender el mundo que nos rodea según las temáticas propias del arte contemporáneo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE SEGUNDA

LOS *CONCEPTOS PROCEDIMENTALES* Y SU APLICACIÓN EN UNA PRÁCTICA INTER Y TRANSDISCIPLINARIA.
EL PROTOCOLO DEVENIDO LENGUAJE Y LA *ORNITOLOGÍA EMOCIONAL*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



A lo largo de la primera parte de esta tesis hemos realizado una acotación terminológica referente a las interacciones disciplinares, con la intención de posicionar nuestra investigación artística en un marco de referencia que nos permita vislumbrar las metodologías aplicadas, tanto en las líneas de investigación de una serie de autores como en la práctica artística que nos ocupa.

Dicha acotación terminológica ha aportado como conclusión que en nuestra línea de trabajo se ha realizado una progresión paulatina en el gradiente de interacción entre disciplinas; así, partiendo de una primera unidisciplinariedad hemos llegado al grado máximo de interacción: la transdisciplinariedad, no sin antes realizar un previsible paso por una etapa intermedia de carácter interdisciplinario.

Ahora bien, para llegar a realizar una línea de investigación fértil en producción —máxime en aquellas investigaciones que presentan cruces entre disciplinas— es necesaria una metodología de trabajo que ponga en valor aquellos mecanismos capaces de transformar el complejo conglomerado de conceptos —procedentes de ambas disciplinas— que se ponen en liza a la hora de realizar un proyecto. De este modo, mediante el uso de unas herramientas y unos procedimientos, tanto materiales y técnicos como conceptuales, transformamos una primera fuerza motriz en el deseo de investigación necesario para entablar un enunciado artístico. El conjunto de elementos conceptuales que utilizamos a modo de herramientas que conforman las partes de este mecanismo lo hemos denominado *conceptos procedimentales*, pues

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es en su uso y aplicación —en los procedimientos y procesos— donde se halla el máximo valor metodológico.

Al denominarlos *procedimentales*, hacemos hincapié en que dichos conceptos los entendemos y aplicamos —teoría y práctica— como si de herramientas se tratasen. Al igual que apuntamos en la explicación de la metodología de investigación empleada en esta tesis (véase pp. 49-50), utilizamos los conceptos a modo de herramientas dinámicas, muy en contra del estatismo presupuesto en el uso tradicional de los conceptos. Por ello recalcamos aquí lo expuesto anteriormente: la premisa metodológica que apunta Mieke Bal, por la cual damos prioridad a lo *qué puede hacer* un concepto en vez de un *qué puede significar*.

Efectivamente, innumerables artistas —así como nosotros mismos— han utilizado los conceptos dejándolos hacer, permitiéndoles urdir, capacitándolos para *hacer proyecto*. Y es desde esa óptica que queremos analizarlos en esta investigación académica, en su uso y en sus relaciones con el marco que la rodea: en su "prágmatica". No en vano esta tesis trata de una metodología —dejando en suspenso para otras investigaciones posteriores lo referido a la estética y el pensamiento—, por lo que imprescindible que tratemos a fondo las herramientas que hacen posible dicha metodología. No debemos obviar que uno de los fines últimos de esta tesis es construir un marco —o un *re-enmarcando*— que acoja nuestra práctica artística. Es por ello que los *conceptos procedimentales* que analizamos en esta segunda parte de la tesis proceden de la metodología aplicada en nuestra praxis artística, los cuales —aunque procedan de un caso particular— se han establecido desde hace muchos años en principios y fundamentos generales de multitud de artistas y teóricos; así, a la misma vez, acatamos la máxima de investigación de ir *de lo general a lo particular*.

Los conceptos procedimentales que hemos elegidos para este análisis son los que se hallan presentes en los proyectos que forman los *Trabajos ornitológico*s y sus proyectos *indiciales*. Ambos *bloques* de trabajo se han desarrollado mediante metodologías inter y transdisciplinarias, principalmente en un cruce entre el arte contemporáneo y la ornitología, aunque como hemos visto anteriormente aparecen diferentes cruces con otras disciplinas, por lo que estos *conceptos procedimentales* estarán contaminados en un cruce continuo, los cuales imbricaremos sistemáticamente en ambas orillas de conocimiento, ya que como apunta Mieke Bal:

> […] los conceptos no están fijos, sino que viajan, entre disciplinas, entre estudiosas individuales, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas. El

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> significado, alcance y valor operativo de los conceptos difiere entre las disciplinas. Estos procesos de diferenciación deben de ser evaluados antes, durante y después de cada "viaje"[293].

Estamos de acuerdo con la profesora holandesa y seguiremos su norma en lo concerniente al "viaje" entre disciplinas, nos parece certero y pertinente. Si anteriormente hemos llegado a la conclusión de que los *Trabajos ornitológicos* se establecen dentro de una práctica transdisciplinaria —*entre*, a *través* y *más allá* de las disciplinas arte contemporáneo y ornitología— es de rigor analizar los conceptos en ambos ámbitos: estudiar qué *hacen* en cada disciplina, qué recorrido tienen en el viaje y cómo resultan de contaminados y enriquecidos una vez ensamblados en los posibles intersticios resultantes.

Volviendo a la metáfora del concepto como herramienta metodológica, hemos estimado que las dos grandes herramientas que se intercambian en las disciplinas *intersticiadas* a lo largo de nuestra praxis son las referentes a los métodos de trabajo y a los códigos utilizados, por lo que vamos a crear dos categorías de *conceptos procedimentales*: los pertenecientes al "protocolo" y los resultantes del "lenguaje".

Los pertenecientes a la categoría "protocolo" [294] abarcan los métodos de trabajo aplicados en las líneas de producción y comprenden dos conceptos procedimentales: el ensamblaje entre los métodos de campo de la ornitología y el caminar en las artes visuales, y el proceso por el cual se otorga predominancia a la observación frente a la mirada.

Los *conceptos procedimentales* referentes a la categoría "lenguaje" entran en juego en forma de códigos y formas visuales utilizadas tanto en las formas comunicacionales de la ciencia como en los lenguajes formales en el ámbito del arte contemporáneo. A esta categoría pertenecerían el "binomio texto e imagen" tanto en la ornitología como en el arte conceptual, "la cita" —un proceso de remisión a formas ya creadas— y el despliegue de "las prácticas de archivo" como herencia de la acumulación de datos por parte de la ciencia. En nuestro caso el lenguaje está seriamente afectado por el concepto de la fotografía utilizada, lo que nos distancia de una posible autonomía de la imagen.

---

293 BAL, Mieke, *Conceptos viajeros,* op. cit., pp. 37-38. [Nota: el entrecomillado en "viaje" es de la autora].

294 Tal y como describimos en el epígrafe "Tipologías de las prácticas interdisciplinarias. El caso de estudio del *El Naturalista y lo habitado: Trazas, huellas y el artificio del artista*" (véase pág. 79), hemos decidido utilizar el término protocolo en vez de método ya que es común en las ciencias. De hecho, nos sentimos cómodos en su definición, basada en una sucesión de fases, lo cual se acerca mucho a nuestra concepción de proyecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ahora bien, al ser ésta una tesis acotada al campo de la producción, allí donde se estipulan las estrategias metodológicas, hemos decidido no desarrollar dos partes diferenciadas —una para cada grupo de *conceptos procedimentales*—, sino que vamos a entrar a analizar qué tipo de fórmulas de producción se han mantenido y cómo éstas han devenido lenguaje y código —cuya presencia estamos dilucidando transversalmente a lo largo de toda la tesis. Así otorgaremos la importancia necesaria a aquellas fases de una práctica que decididamente se ha alejado de la obra formal autónoma, y cuya premisa de trabajo consiste en entablar un sistema procesual —el protocolo— que construye subsidiariamente forma.

Pero, antes de entrar en materia nos gustaría advertir de un cambio en la propia formalización estructural y narrativa de esta tesis. En la primera parte hemos desplegado algunas teorías pertinentes para nuestra investigación para, posteriormente, ejemplificar cada una de las interacciones entre disciplinas con un caso de estudio de otros artistas y un caso de estudio perteneciente a nuestra práctica artística. El cambio radica en que, en esta segunda parte, el método de análisis, deducción y ejemplificación será del todo diferente. Sirva como justificación el hecho de que lo escrito hasta ahora se ha servido de material investigador proveniente de otros ámbitos de investigación —principalmente las ciencias— el cual hemos traído a nuestro ámbito de estudio para armar el discurso. Por este motivo nos pareció conveniente seguir el tono de las investigaciones ajenas y ejemplificar con claridad cada cruce disciplinar, en pos de una unidad académica. De ahí que hayamos estudiado por separado cada caso de estudio.

En esta segunda parte, las teorías que exponemos provienen de nuestro propio ámbito de investigación, aquel que nos rodea continuamente durante la producción; por lo que nos permitiremos crear un marco con una mayor flexibilidad y permeabilidad entre teorías, casos de estudio de otros artistas y proyectos personales. Así, una teoría o un proyecto será útil para ejemplificar varios conceptos en diferentes puntos de la tesis; del mismo modo que será conveniente y necesario analizar un proyecto propio desde diferentes ópticas. No debemos olvidar que hemos creído oportuno analizar la transdisciplinariedad desde su examen abierto: en su uso y operatividad. Por último, quisiéramos resaltar que el tono narrativo cambiará en cuanto que nos dejamos contaminar —al igual que las prácticas que estudiamos y producimos— por el espíritu de cada tema a tratar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1. CAMINAR EN EL PAISAJE EXPERIENCIAL

2.1.1. MÉTODOS DE CAMPO Y CAMINAR. EL PASO A LO EXPERIENCIAL EN EL PAISAJE

En *The Golden Eagle. King of Birds* [295] de Seton Gordon (1886-1977), concretamente en la reedición póstuma de 1980 —lejos de la primera edición realizada en 1955—, la página anterior al frontispicio reproduce una fotografía a modo de retrato del naturalista y fotógrafo escocés realizada en 1975 por Adam Watson[296]. En ella podemos apreciar a un señor enjuto que alcanza casi los noventa años, vestido con el característico *kilt* escocés, en lo que parece una de las cimas aplanadas de las montañas escocesas [fig. 73]. En su mano izquierda porta un bastón y con la derecha parece agarrar un gran chubasquero, debajo del cual se adivinan unos enormes prismáticos. En cierto sentido, se entiende con sólo ver la imagen, que en sus más de ochenta años de investigación en las Cairngorms —la zona este de las Highlands— el naturalista había recorrido a pie miles de kilómetros. De hecho, dos de sus veintisiete libros se titulan *Afoot in Wild Places* [297] (1937) y *Afoot in the Hebrides* [298] (1937), término este —*Afoot*— que bien se puede traducir por "en marcha" o "a pie".

---

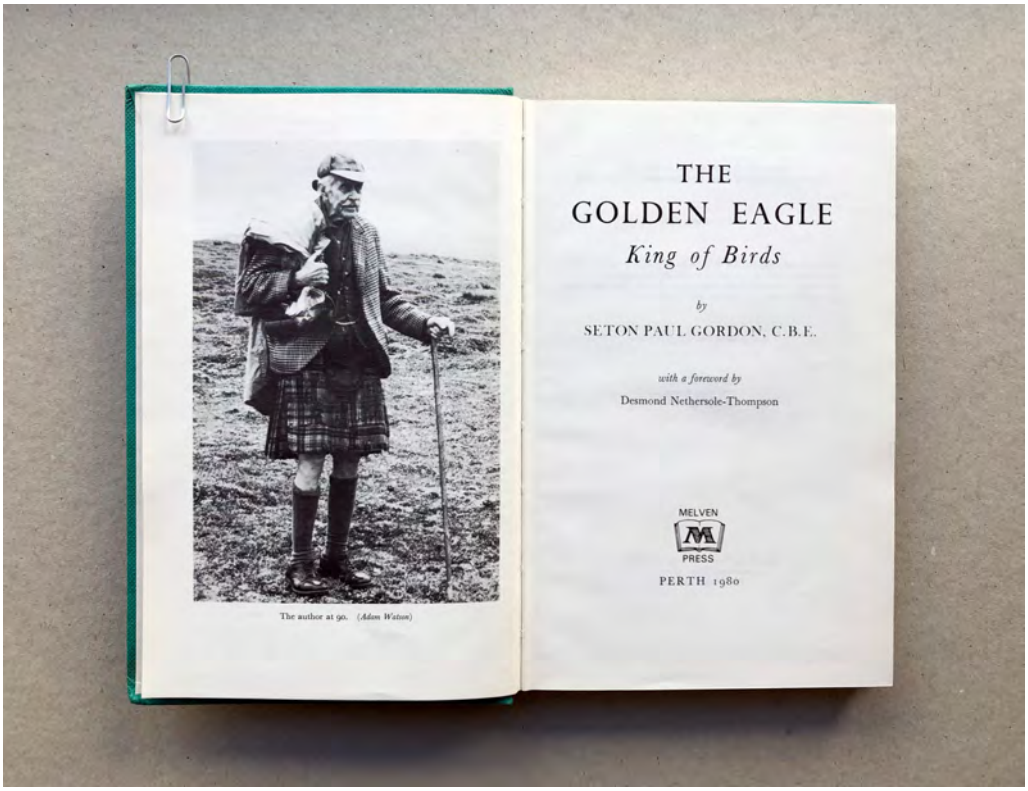
295 GORDON, S. (1980). *The Golden Eagle. King of Birds*. Perth: Melven Press, 1980. [En adelante: Gordon, *The Golden Eagle*…].

296 Adam Watson (1914-2007) fue un reconocido biólogo, ecologista y montañero escocés que focalizó sus estudios en el área de las Cairngorms. Su deseo por investigar dichas montañas fue inspirado de niño por los libros de Seton Gordon. Los resultados de su investigación comprenden 15 libros, más de 500 publicaciones y alrededor de 160 informes técnicos, la mayoría de ellos de investigación científica.

297 GORDON, S. (1937). *Afoot in Wild Places*, Londres: Cassell and Company.

298 GORDON, S. (1950). *Afoot in Hebrides*. Londres: Country Life.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



73. Seton Gordon retratado por Adam Watson en los Highlands en 1975. Fotografía reproducida en la reedición de *The Golden Eagle. King of Birds*. Perth: Melven Press, 1980.

Sin ir más lejos, en el prólogo del mismo libro, el editor, Desmond Nethersole-Thompson, relata cómo en junio de 1941, observando en compañía de su mujer una colonia de Chorlitos carambolos (*Charadrius morinellus*) y Chorlitos dorados (*Pluvialis apricaria*) en las West Cairngorms "[…] vimos una figura lejana ascendiendo lentamente hacia las cimas"[299]; se trataba de Seton Gordon caminando ladera arriba durante cualquiera de sus innumerables investigaciones científicas. Es el propio Seton Gordon, en la introducción de la misma publicación —un prolijo estudio sobre el águila real (*Aquila Chrysaetos*)[300] —, quien deja clara la afiliación a la caminata en su quehacer investigador, así como la ardua tarea de caminar por el campo. Así la describe:

299 GORDON, S. *The Golden Eagle*…, op. cit., p. xxi. [La traducción es nuestra]

300 En el prólogo del editor de *The Golden Eagle. King of Birds*, Desmond Nethersole-Thompson comenta como en el volumen 4 de el *Handbuch der Vögel Mitteleuropas* —el manual alemán considerado como el estudio de referencia de la ornitología de Europa Central— llegó a contabilizar alrededor de 30 referencias a los estudios de Seton Gordon sobre el águila real. Ibidem, p. xxvii.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> […] Desde entonces hemos visto muchas parejas de águilas reales, hemos tenido días y noches difíciles juntos, sufriendo de frío y humedad en los *hides*, después de largas y agotadoras caminatas por las colinas, a veces con buen tiempo, a veces con viento y lluvia, o con nieve[301].

La elección de Seton Gordon para el comienzo de este capítulo recae primeramente en la mera visión de esa fotografía tomada por su amigo y admirador en lo alto de una de las montañas que se convirtieron en su segunda casa. Imagen que despierta todo nuestro interés por las reminiscencias que nos trae de una ornitología heredera del siglo XIX fundamentada en el trabajo de campo y que, aunque mejorada en conocimiento y métodos, siguió de alguna manera vigente —y en parte sigue— hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XX.

Así mismo, también lo elegimos porque el propio Gordon fue un reconocido fotógrafo de aves, y porque sus libros normalmente están ilustrados con sus propias fotografías. De hecho, el escocés fue uno de los integrantes de la expedición de la Universidad de Oxford a Spitsbergen en 1921 —una de las primeras expediciones científicas interdisciplinares realizadas en el Ártico— donde tomó gran cantidad de fotografías. En el manuscrito referente a dicha expedición del archivo personal del zoólogo y naturalista Charles Sutherland Elton (1990-1991), padre de la ecología moderna, se puede leer un listado de los integrantes de la expedición; tras el nombre de cada uno, entre paréntesis, se indica la disciplina de estudio a la que pertenecen. Así, podemos leer las categorías Ornitología, Zoología, Ecología animal, Geología, Glaciología, Botánica e incluso un taxidermista. Al llegar a Seton Gordon leemos "Mr. Seton Gordon (Exeter), (Photography; Ornithology)"[302], lo que denota su doble interés disciplinar —y, por ende, el nuestro en esta investigación—, ya que partimos de la base que estos pioneros de la ornitología moderna y de la fotografía de aves estaban fascinados de igual manera por su doble dedicación, resultando imposibles de separar, convirtiéndose así en un *entre, a través* y *más allá* de las disciplinas.

Hemos de decir que también nos parece interesante este punto de partida elegido ya que Seton Gordon seguía con los procedimientos de tiempos atrás, incluso en su quehacer fotográfico. En enero de 1964, Eric Hosking, uno de los grandes fotógrafos de aves de todos los

---

301 Ibídem., p. xvi. [La traducción es nuestra].

302 ELTON, C. S. "The Oxford University Expedition to Spitsbergen, 1921. Notes by C.S. Elton", p. 4 [en línea], Oxford University research Archive, [consulta: 11/08/2020]. Disponible en https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:89c5e479-6003-45ba-bd78-8a8a12858bf1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tiempos, comenzó una reseña periódica en *British Birds* [303] titulada "*British Birds Photographers"* con la intención de —a razón de tres o cuatro veces al año— mostrar una selección de los mejores fotógrafos de aves de Gran Bretaña. El propio Hosking, tras loar, no sin razón, los avances de su país en el ámbito de la fotografía ornitológica con un lacónico "[…] no hay duda de que Gran Bretaña ha liderado el mundo en este campo"[304], explica que, si bien tenía intención de mostrar sólo el trabajo de fotógrafos vivos, quería comenzar con "alguien de la generación anterior"[305] y por ello elige a Seton Gordon. Eric Hosking termina de presentar las fotografías del escocés con un alegato en pos de una fotografía ya perteneciente al pasado cuando dice:

> En estos días cuando tantos fotógrafos de aves están tomando con cámaras-miniatura de 35 mm, vale la pena enfatizar que Seton Gordon usó una cámara de media placa con una lente telecéntrica Ross, y que tuvo que luchar con el gran peso de su cámara, portaplacas, lentes y trípode por algunos de los campos más duros de Gran Bretaña para conseguir sus fotos[306].

Más allá de este inicio, Seton Gordon es un ejemplo más de los cientos de investigadores que durante siglos han ampliado una tradición epistemológica articulada alrededor del mundo de las aves. La ornitología de campo siempre ha estado asociada al viaje y a la idea de caminar. Sin ese acto primigenio —el desplazamiento humano por su propio pie— la prospección, el muestreo, el censo o la recogida de datos no sería posible; y si bien actualmente disponemos de vehículos todoterreno con tracción a las cuatro ruedas que han sustituido a caballos y mulas, tanto el caminar como la observación y estudio de las aves han ido siempre de la mano. Si Seton Gordon caminó durante gran parte de su vida por las Highlands, es de imaginar los recorridos sin fin que han protagonizado los grandes naturalistas y ornitólogos de la historia.

Hemos de decir que en esta tesis no estamos interesados en hacer una revisión de la historia de la ornitología, pero sí nos gustaría reseñar la conjunción necesaria que siempre ha existido entre el caminar y la observación de aves; relación que, aunque parezca poco creíble, no es fácil de demostrar, pues en todo caso, en los estudios científicos actuales no se hace alarde del

---

303 *British Birds. An Illustrated Monthly Journal* es una revista mensual británica dedicada tanto a la investigación ornitológica como al mundo del *Birdwatcher amateur*, fue fundada en 1907 y su primer editor fue Harry Forbes Witherby, con quien comenzamos la introducción de esta tesis.

304 HOSKING, E, (1964). "British Birds Photographers I. Seton Gordon" en *British Birds*, Vo. 67, Issue 1-25, pp. 24- 33., p.24. [la traducción es nuestra].

305 Ibídem.

306 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desplazamiento, a excepción, como veremos más adelante, de los casos donde se utilizan metodologías de campo dinámicas basadas en itinerarios. A fin de seguir ilustrando la relación entre ornitología y caminar, seguiremos proponiendo algunos ejemplos.

Tim Birkhead, en su exitosa historia de la ornitología titulada *La sabiduría de las aves*, apunta decididamente a John Ray (1627-1705) como una "figura clave de la revolución científica en Inglaterra". Ray cambió radicalmente el mundo de la ornitología con su modo de pensar. En el gozne entre lo medieval y el mundo moderno, desechó buena parte de lo establecido anteriormente, "eliminando los mitos y el folclore de sus predecesores y centrándose en hechos verificables". Esta formulación *moderna* de la ciencia tuvo como primer efecto —y es aquí donde enfocamos nuestro interés— en que "animó a los que se interesaban por las aves a salir y observarlas directamente" [307].

La importancia de este cambio de paradigma propuesto en el método de John Ray recae en que gracias a él se produjo el origen de la ornitología como ciencia; y, como en cualquier ciencia, este cambio de metodología se fundamentó en el acto de la toma de datos. Es obvio que tanto en la toma de datos —la observación— como en la invitación a salir al campo a observar aves es necesario el desplazamiento por el entorno natural, a través de la prospección, el viaje, la excursión, la caminata, etcétera.

De hecho, Birkhead comenta que Ray, de origen humilde y sin ingresos debido a su abandono de la carrera eclesiástica, fue invitado por su íntimo amigo y mentor, Francis Willughby (1635-1672) —proveniente de un entorno aristocrático e intelectual— a realizar un largo viaje de más de tres años por Gran Bretaña y Europa, recolectando, observando y tomando datos sobre aves[308]. Conociendo el origen aristócrata de Willughby, así como la nacionalidad de ambos, nos gusta pensar en este viaje, realizado de 1662 a 1666, como un *Grand Tour* científico en el que se sustituye el objeto de deseo cultural por una obsesión por la investigación ornitológica. Apunta Birkhead:

> […] sus viajes europeos les llevaron a Colonia, Frankfurt, Viena, Padua y Roma, recolectando y disecando mientras viajaban. Compraron láminas de historia natural, visitaron a otros naturalistas

307 BIRKHEAD, T., op. cit., pp.17-19.

308 Ibídem., pp. 36-38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> y, en 1665, realizaron un viaje en especial para ver el gabinete de curiosidades de historia natural de Aldrovandi[309].

Nuestra imaginación nos lleva a la visión de ambos jóvenes científicos realizando largos desplazamientos en carruajes y a lomos de caballos y mulas, pero también recorriendo a pie multitud de parajes: montañas, costas, bosques, marismas, campiñas o ríos: con lo que existe una clara implicación con el desplazamiento a pie, el trayecto y el recorrido por el paisaje[310].

Más conocido, sin duda, y con intereses no solo en la ornitología sino en todo el ámbito de la historia natural, Charles Darwin (1809-1882) también nos ofrece un pequeño apunte sobre el tándem caminar e investigación. En el *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, el viaje qué realizó durante casi cinco años a bordo del *Beagle*, el científico inglés describe como el 29 de febrero de 1832 recala en "Bahía o San Salvador", exclamando —"después de haber andado errante por espacio de algunas horas"— el placer de su deriva a pie por primera vez en un bosque tropical:

> ¡Qué delicioso día! Pero la palabra delicioso es harto débil, para expresar los sentimientos de un naturalista que por primera vez vaga por un bosque brasileño. […] Todo el que ame á [*sic*] la Historia Natural siente en un día como éste un placer y un júbilo más intensos que puede prometerse experimentar de nuevo[311].

Esta cita nos acerca a muchas de las posiciones que se encuentran en los proyectos artísticos que tienen su base en el caminar y no podemos sino corroborar el intenso deleite que se siente en el acto de vagar sin rumbo por un entorno natural. De hecho, muchas de las propuestas propias en nuestra investigación se acercan a los paradigmas del desplazamiento sin rumbo por los entornos naturales. Tal es el caso del proyecto *Invierno, mar y fango*, donde se realizaron numerosas derivas por las marismas de influencia mareal de la Bahía de Cádiz. La gran mayoría de los carriles transitados durante la realización del proyecto eran del todo desconocidos por el que esto escribe, con lo que añadimos —con cierto mismo tono de la exclamación darwiniana— el consiguiente valor heurístico existente en todo proceso de esta naturaleza. Otro

---

309 Ibídem, p. 37.

310 Como veremos más adelante, utilizamos genéricamente el término *paisaje* a sabiendas de que el concepto se ha adulterado de manera generalista. Podríamos haber utilizado en este contexto la palabra *país*, reconociendo que paisaje originariamente se acuñó en referencia a la representación de aquel.

311 DARWIN, C, (1981). *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid: Amigos del Círculo Bibliófilo, 1981., pp. 26-27.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ejemplo, el proyecto *Triángulo-Tesis*, comenzando en 2019 y actualmente en preparación de su exposición, se ha establecido a raíz de una serie de búsquedas de territorios de grandes rapaces rupícolas en el área montañosa de la provincia de Granada. Para poder realizar el proyecto se está transitando por zonas que nunca hemos visitado en nuestras investigaciones anteriores. Muchas de estas localizaciones se encuentran en zonas remotas y de difícil acceso a las cuales nos hemos de aproximar tras largas caminatas, por lo que cualquier descubrimiento de índole ornitológica se celebra como si de un verdadero eureka se tratase. Así, hemos llegado a la conclusión de que nos es imposible realizar una separación entre las dos acciones imbricadas —el proyecto artístico y la investigación ornitológica— para llegar a entender la asociación consiguiente del placer de la marcha, la contemplación, la observación, la recogida de datos y por último el descubrimiento como un *todo*.

Para ilustrar nuevamente la noción de caminar en la ornitología, e intentando un acercamiento a fuentes más próximas, Francisco Bernis, al cual en la introducción hemos convertido en puente entre la tradición epistemológica de la ornitología y la fuente que nos ha surtido de información durante todos estos años, comenzó sus andaduras —permítannos recalcar la pertinencia ideal del término— mediante su famoso concepto de "ornitología de alpargata". En el libro editado con motivo de los cincuenta años de la fundación de la Sociedad Española de Ornitología —de la que fuera fundador y secretario general— se le describe como un "caminante impenitente". En dicha publicación conmemorativa citan un breve pasaje de sus memorias, a colación de los medios de desplazamiento del catedrático:

> Durante todo el periodo de 1933 a 1956 –escribe–, no dispuse de ninguna beca ni de cualquier otro apoyo académico o financiero. La mayoría de muestreos se hicieron a puro pie (lo que yo llamaba ornitología de alpargata), con viajes en bicicleta o usando transportes públicos (ferrocarril, autobús, camioneta). Hay que anotar que este régimen de viajes suponía muchas veces un penoso gasto de tiempo, con días de ida y días de vuelta para disfrutar de un solo día de provecho [...] [312].

Nada nos puede parecer más aproximado al concepto que queremos recalcar que esta expresión del catedrático Bernis, al cual proyectamos en nuestra imaginación recorriendo a pie gran parte del campo castellano en pos de sus muestreos ornitológicos.

[312] FERNÁNDEZ, J. (2004). *50 años en defensa de las aves. Sociedad Española de Ornitología (SEO). 1954-2004*. Madrid: SEO Birdlife, 2004, p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para cerrar el círculo y aproximarnos al momento del despliegue y transmisión de todo el aparataje del mundo ornitológico acaecido en nuestro caso, citaremos al padre del que esto escribe, Olegario del Junco, al cual hemos acompañado en múltiples ocasiones en sus investigaciones científicas, haciéndonos testigos de las innumerables y muchas veces costosas caminatas. Por aportar una prueba escrita de la importancia del camino en la ornitología, en el primer censo de buitres leonados (*Gyps fulvus*) que se realizó en la península, del Junco estuvo a cargo de censar de la numerosísima población de buitres en la provincia de Cádiz, labor que realizó junto a Javier Alonso, un joven biólogo recién doctorado de la facultad de Ciencias Biológicas de la Universidad Complutense[313]. En la memoria que acompaña a los datos recogidos describen el esfuerzo y el tiempo dedicado a caminar por el campo durante la metodología de censo:

> 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[314].

Esta cita nos parece del todo pertinente y ejemplificadora en lo que a nuestras investigaciones se refiere, ya que de esta fuente hemos bebido durante muchos años; por lo que, de algún modo, ha determinado muchos de los parámetros de nuestro proceder metodológico en ambas disciplinas. Además, creemos necesario demostrar —y dejar por escrito— la importancia del camino en los muestreos ornitológicos, para así encontrar el origen de cómo la acción de caminar se ha inmiscuido de una forma transversal en nuestro quehacer, máxime cuando nuestra praxis, como hemos demostrado anteriormente, se instaura precisamente en los intersticios posibles entre el arte contemporáneo y la ornitología *amateur*.

Para concluir, de nuevo incidimos en la noción de que para poder estudiar las aves u observarlas —sea desde el rigor científico o desde la amateurización— se hace necesario el

---

313 Javier Alonso López es un ornitólogo y profesor titular del Departamento de Biodiversidad, Ecología y Evolución de la Universidad Complutense de Madrid que realizó la tesis doctoral *Avifauna del Sur de Cádiz, Campo de Gibraltar y Comarca de la Janda* en 1980 dirigida por Francisco Bernis. El propio Bernis, recomendó al doctorando la ayuda de Olegario del Junco como especialista en la zona, por lo que durante cuatro años ambos formaron un estrecho tándem investigador.

314 ALONSO, J. y DEL JUNCO, O. (1981) "Primer censo de buitreras (1979). Informe sobre el sur y oeste del sistema Bético" en Revista *Ardeola*, 26-27, pp. 290-309., p. 292.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desplazamiento, la salida al campo, el camino o el viaje. Muchas de las especies se suelen encontrar en sitios recónditos, alejadas aquellas de los núcleos urbanos y de la presencia del hombre, por lo que, para llegar a los lugares de observación, a menudo hay que realizar grandes trayectos en el medio natural: las más de las veces campo a través por veredas y senderos poco transitados si no es por el ganado y la fauna silvestre. Y esta idea que en sí misma parece una perogrullada no lo es en absoluto. Cobra una importancia determinante en nuestro caso específico, pues el camino y su transitar se ha establecido también como una forma metodológica y conceptual en muchos artistas desde la llegada de las vanguardias y, por ende, en los ecos *rehabilitantes* del conceptualismo. Movimiento éste que como estamos viendo en esta tesis propone la sistematización y utilización de métodos ajenos al contexto artístico. Es por lo tanto aquí donde se encuentra una de las zonas de intersección —y más aún: de fusión— entre las dos disciplinas elegidas para componer nuestro hecho transdisciplinario. A continuación, veremos cómo se manifiesta metodológicamente en nuestra línea de investigación

2.1.1.1. METODOLOGÍA *HEREDADA* Y HECHO TRANSDISCIPLINARIO.

La anterior cita paterna —paterna en sus dos acepciones: familiar y surtidora de procesos— aquilata en cierto sentido nuestra metodología transdisciplinaria aplicada en los *Trabajos ornitológicos*, ya que puede describir con gran precisión cómo se han realizado algunos de nuestros proyectos. Ya hemos comentado que, durante años, hemos acompañado a Olegario del Junco en sus investigaciones y cómo este hecho ha posibilitado una asimilación de metodologías, las cuales hemos imbricado con la propia práctica artística formando un *todo* sistemático.

De esta manera, de entre las muchas salidas al campo realizadas junto al mentor ornitológico —las cuales han ejercido de vector de enseñanza-aprendizaje en nuestra forma de observar aves— podríamos crear dos categorías: una primera que comprende aquellas visitas a un lugar en concreto en pos de tomar un dato preciso; y una segunda categoría más relajada en cuanto a una búsqueda específica donde aparecen las *derivas*. Nos van a permitir guardar esta última para más adelante, cuando abordemos la concepción de caminar en el contexto de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humanidades, pues es ahí donde podremos extraer mayores resultados de la investigación para esta tesis.

La primera de las categorías engloba aquellas salidas al campo que se utilizan para los censos y controles de población de especies. Por poner un ejemplo que hemos realizado en numerosas ocasiones, para llevar a cabo un control de la población del águila perdicera (*Aquila fasciata*) de una zona específica —en este caso las provincias de Cádiz y Málaga— se implementa una metodología que se desarrolla mediante varias visitas a los territorios que ocupa cada pareja[315]. Para ello, se articula un protocolo que comprende una visita inicial antes del periodo de reproducción a fin de certificar que el territorio sigue ocupado; una segunda visita en época de incubación donde se observa si la hembra está *echada* para confirmar que hay puesta durante el año en curso; y una tercera visita cuando los pollos hayan crecido para anotar la tasa de reproducción. En todas estas visitas, como podemos observar, existe un fin último: la recogida de datos en el lugar preciso donde se encuentran las águilas. Pero, para llegar al emplazamiento del nido se deben recorrer ciertas distancias; con lo cual, como apuntan Alonso y del Junco en la cita anterior, en la aproximación —es decir, en el camino— "ya se podía ir recogiendo información del objetivo". Debemos matizar que no siempre se realizan arduas caminatas para llegar al destino elegido: en muchos territorios se puede tomar el dato necesario desde la misma carretera, a pie de coche; pero, aún así, siempre existirá el concepto de salida, trayecto y llegada. Lo habitual es que esta situación no se contemple, por lo que hay que recurrir a estacionar el vehículo en la carretera y caminar por pistas, senderos y veredas hasta llegar a los puntos de observación pertinentes. Estos recorridos por zonas indómitas, resultan de gran belleza para cualquier amante tanto de la naturaleza como de la contemplación del paisaje, y surten de una gran variedad de información al ornitólogo, pues durante el transcurso del camino nos topamos con cientos de individuos de otras especies, o multitud de datos relativos a la botánica, la entomología, la geología, etcétera. En todo este proceso de aproximación, acompaña el placer de la observación —un placer de carácter heurístico— que deleita la propia curiosidad del amante de las aves.

En lo que concierne a nuestra práctica artística, esta metodología heredada —aprendida durante años de práctica— tiene un reflejo transdisciplinario en la aplicación de los métodos de campo a nuestra línea de trabajo. Sin ir más lejos, un caso de estudio que ejemplifica la

[315] El águila perdicera es una especie sendentaria. Cada pareja ocupa un territorio durante años.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

transferencia es el proyecto *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, donde a mitad de la producción se realizó un giro metodológico: un cambio de dirección en el fin último de nuestro objeto de búsqueda. *Never-Ending* se articuló proyectualmente en torno a la creación de un libro —un *handbook*, un manual— donde mediante textos y fotografías se relataban e ilustraban varias caminatas por diferentes entornos naturales con el fin de realizar observaciones ornitológicas. Originariamente, *Never-Ending* debería haberse desarrollado a modo de un gran listado de aves, una suerte de índice taxonómico proveniente de las distintas derivas campestres. Nuestra primera intención consistía en enumerar, una tras otra, todas las aves que observásemos; pero durante el propio desarrollo del proyecto acaeció un cambio de rumbo significativo. En el capítulo VI del libro, titulado *La sierra sobre el mar*, escrito e ilustrado tras una deriva por una montaña donde se encuentra un territorio de la especie de ave que habitualmente seguimos —el águila perdicera—, decidimos sustituir el sistema abierto de las derivas por caminatas específicas con un fin propuesto de antemano. El propio libro —la obra resultante— deja constancia del giro:

> 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[316].

A partir de este cambio producido en el proyecto —el paso de deambular sin rumbo fijo a la caminata destinada a llegar a un lugar determinado aproximándonos a pie— se estructura la práctica transdisciplinaria. Y es que la acción de ir caminando hacia el territorio del águila conlleva una doble experiencia y una doble utilidad: al mismo tiempo que articulamos un proyecto artístico se efectúa una practica válida para el seguimiento de la población de la especie. Durante esas caminatas de aproximación al territorio de las águilas se efectuaban cientos de disparos fotográficos a todo aquello que nos parecía de interés, sobre todo a cualquier ave que nos cruzásemos, siguiendo la máxima de "ir recogiendo información del objetivo". Una

[316] DEL JUNCO, Juan, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, 115 libros impresos parcialmente en pliegos 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], p. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vez en el lugar preciso, tomábamos la nota referente a la pareja de águilas para volver sobre nuestros pasos con el dato en el cuaderno y la obra en la cámara.

Es obvio que esta práctica, que, *a priori* bien podría parecer el cuaderno de campo de un posible aficionado tanto a la ornitología como a la fotografía de naturaleza, esconde tras ella una variedad de capas de significación que se sitúan invisibles unas sobre otras a modo de narrativas externas. Las prospecciones en los territorios de las águilas no son sino una alegoría de los propios procesos de búsqueda vitales y personales, así como del mismo hecho creativo. Este paralelismo entre varias búsquedas —la científica, la personal y la artística— es de tal subjetividad que descarta toda probabilidad de acogimiento en los márgenes del positivismo científico, legitimando la inclusión de la práctica en la categoría de obra artística. En la misma página del *libro-obra* que citábamos anteriormente proseguimos con la explicación del giro dado:

> 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[317].

La elección del águila perdicera como objeto de estudio —o fin último de nuestras búsquedas— se debe a que Olegario del Junco, a partir de finales de la década de los setenta, comenzó un cuerpo de investigación sistemática sobre la especie que le llevó a adquirir una gran reputación en torno a la misma. Así, hemos de resaltar que, debido a nuestra exposición a la investigación del ornitólogo, esta especie —una especie *de proximidad*— se acoge en una posible categoría personal de lo que es emocional o afectivo, asuntos ambos que no tienen cabida en la ciencia.

En 1984, del Junco publicó las conclusiones de su investigación en un artículo donde demostraba la distancia media existente entre nido y nido de cada pareja de una población que se distribuía por unos tres mil kilómetros cuadrados aproximadamente[318]. Este descubrimiento abrió la puerta a una metodología de censo por la cual se puede inferir que, conociendo la ubicación de un nido de una pareja, y aplicando la distancia media, se puede encontrar otra pareja y la siguiente, triangulando entre nido y nido sucesivamente. Mediante ese método,

317 Ibídem.

318 DEL JUNCO, O., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comenzó por una pareja de la provincia de Cádiz, llegando años más tarde al límite entre Granada y Almería.

Como hemos comentado anteriormente, hemos acompañado a Olegario del Junco al campo en numerosísimas ocasiones y más allá, en cierto sentido hemos seguido su estela en un traspaso intergeneracional, intentando recabar datos sobre los territorios de águilas perdiceras que conocemos. Esta metodología *heredada* la estamos utilizando en el proyecto *Triangulo-Tesis* [véase figs. 67 y 68], circunscrito a la provincia de Granada, y que tiene como punto de partida un nido de la especie situado en la frontera entre dicha provincia y la de Málaga. A partir de ese dato, triangulando la distancia media descubierta por del Junco, vamos descubriendo nuevos territorios. La idea inicial es imbricar la triangulación de los territorios con lo aportado en esta investigación académica, pues pensamos que realizar una tesis no se aleja en demasía a una triangulación de conceptos, teorías y prácticas. Es obvio que, para la realización de este proyecto, de nuevo, hemos de realizar grandes caminatas, máxime en una provincia como la de Granada, donde una gran parte de su superficie es de carácter montañoso.

Es tal la imbricación entre el caminar como método ornitológico y como forma artística, y tal el paralelismo creado *ad hoc* entre los procesos de búsqueda de aves y los procesos de búsqueda vitales, personales y artísticos, que nos permitiremos recuperar una obra abocetada durante el proyecto *Never-Ending Handbook*, la cual fue desechada en el último momento —o, tal vez, guardada en la recámara— y que, en sí misma, nos podría servir de resumen conceptual y visual de esta conexión transdisciplinaria que estamos analizando. Se trata de una obra de gran formato titulada *A veces quiero ir a un lugar* [fig. 74], una pieza que recoge las fotografías que se hicieron en los territorios de las águilas, allí donde llegábamos tras las caminatas realizadas durante el proyecto. En dicha obra, en combinación con las fotografías aparece un largo texto impreso, el cual es, *a priori*, un listado que enumera medio centenar de acciones que efectuamos cuando realizamos una excursión campestre con el fin de recoger un dato específico de un territorio de águilas[319]. A poco que se lea se deberá entender que el tema tratado no está en la

[319] Texto que aparece impreso en la obra:
"1. A veces quiero ir a un lugar. / 2. En realidad, tengo muchas opciones, pero no es posible ir a todas a la vez (me frustro por un momento). / 3. Entonces, con un gran esfuerzo, decido un lugar exacto, no sin la pena de no poder ir a otro que me atrae lo mismo o más. / 4. Pienso cómo puedo llegar al lugar. / 5. Si he ido antes, recuerdo los caminos. / 6. Si nunca fui, busco en los mapas. / 7. Preparo el material. / 8. Hay que llevar comida y agua, aunque a veces, por la excitación, no reparo en ello. / 9. Me voy a dormir pensando en ir al lugar con cierto grado de obsesión. / 10. Ese día, por la mañana, solo pienso en salir de casa cuanto antes. /

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

descripción de dichas acciones sino en otro campo paralelo. Hecho este que, como ya comentamos en el epígrafe donde encajábamos nuestra praxis fotográfica[320], proviene de la influencia ejercida por el *readymade* duchampiano y la autorización que éste otorga en cuanto al cambio de contexto de elementos exógenos. La obra en realidad trata de los procesos mentales y emocionales que ejecutamos en nuestra vida personal y profesional —el amor, la salud, las estrategias en el trabajo—, y lo hace mediante la combinación de unas imágenes seudocientíficas —no olvidemos que se tratan de fotografías de lugares donde anida una especie de ave concreta— combinadas con un texto que explica los pasos a seguir para poder llegar a dichos lugares. Mediante esta alegorización se juega con una decidida estrategia de crear ambigüedad en cuanto a lo que se ve en la obra y de lo que realmente trata. En esta obra en cuestión, como en todas las que analizaremos de nuestra práctica artística, realizamos un decidido paso en pos de las lecturas paralelas y de las múltiples capas de significación, desechando la hegemonía de la forma para otorgar predominancia al las ideas y sus procesos.

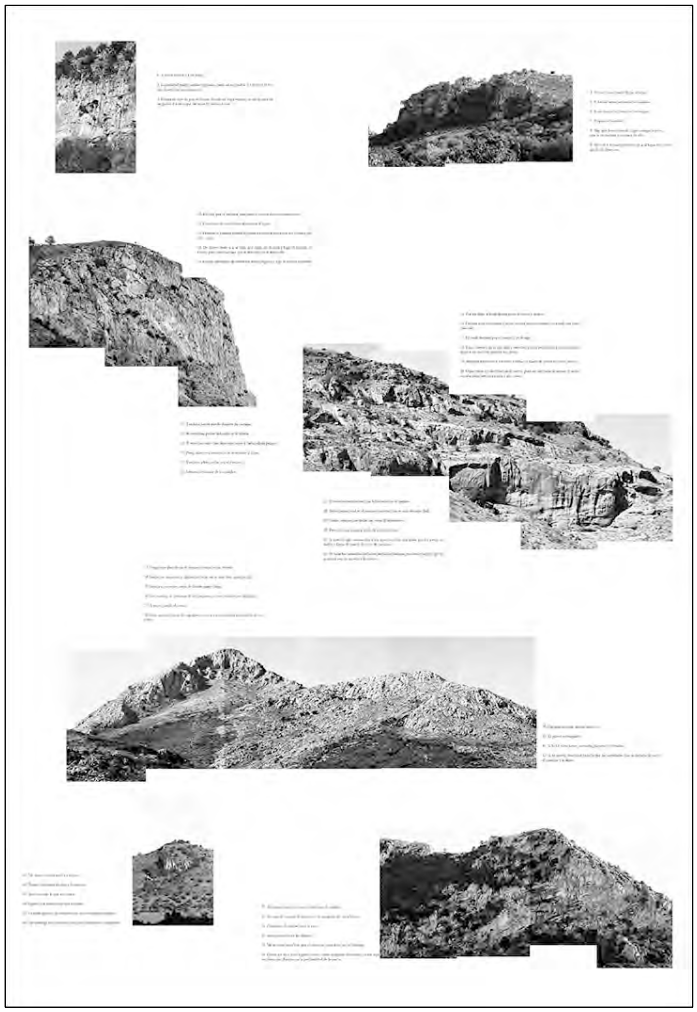
---

11. Conduzco el coche hasta acercarme al lugar. / 12. Durante el camino vuelvo a pensar en otros lugares que me hubiera gustado visitar. / 13. De nuevo dudo si ir al lugar que elegí, me frustro y hago el enorme esfuerzo para convencerme que la decisión era la adecuada. / 14. intento olvidarme de todos los demás lugares y sigo el rumbo marcado. / 15. Por fin llego al lugar donde parar el coche y aparcar. / 16. Deprisa cojo el material y entro en otro tipo de camino: un carril, una pista (forestal). / 17. El carril discurre por el campo y yo lo sigo. / 18. Tiene curvas y no sé qué habrá tras ellas; o tiene pendientes y las subo hasta llegar a un viso (esa palabra me gusta). / 19. Alcanzar las curvas y los visos me dan el placer de poder ver otro paisaje. / 20. Otras veces no descubro nada nuevo, pues no hay nada de interés o incluso, aún peor, hay otra curva u otro viso. / 21. También siento miedo durante mi caminar. / 22. Se escuchan perros ladrando en la lejanía. / 23. Y estoy tan solo y tan lejos que no sé si habrá algún peligro. / 24. Pero adoro esa sensación de acercarme al lugar. / 25. También adoro andar por el camino. / 26. Intento olvidarme de los miedos. / 27. A veces encuentro con una bifurcación en el camino. / 28. Debo pensar cuál es el camino correcto y no es una decisión fácil. / 29. Como siempre, las dudas me crean frustraciones. / 30. Pero con una mínima dosis de intuición elijo. / 31. Si acierto: sigo caminando; si me equivoco: hay que andar por los pasos ya dados y llegar de nuevo al cruce de caminos. / 32. Se tiene esa sensación de haber perdido el tiempo, pero estoy seguro que la próxima vez no sucederá lo mismo. / 33. Tengo que abandonar el camino y entrar en una vereda. / 34. Suelen ser angostas, y alguien las hace, no sé muy bien quién o qué. / 35. Significa que estoy cerca de donde quiero llegar. / 36. Las veredas, al contrario de los caminos, no son visibles con facilidad. / 37. A veces pierdo el rastro. / 38. Pero siento el placer de seguirlas, como si me convirtiera en hacedor de veredas. / 39. De repente estoy donde quería ir. / 40. El placer es exquisito. / 41. Si lo he visto antes, recuerdo placeres ya sentidos. / 42. Si es nuevo, descubro todo lo que las novedades dan en la vista, la razón, el corazón y el alma. / 43. Me siento en una piedra y espero. / 44. Tomo una brizna de paja y la mastico. / 45. Escruto todo lo que me rodea. / 46 Espero que aparezca lo que buscaba. / 47. Cuando aparece, lo observo con una satisfacción enorme. / 48. Me embarga una sensación de placer difícilmente explicable. / 49. Al rato, recojo mis cosas y vuelvo por la vereda. / 50. Recorro el camino de vuelta con la sensación de tarea hecha. / 51. Conduzco de noche hacia la casa. / 52. Ceno pensando en los lugares. / 53. Me acuesto cansado por el esfuerzo, pero feliz por el hallazgo. / 54. Cierro los ojos y los lugares vistos, como imágenes fantasmas, se me repiten hasta que duermo en la profundidad de la noche".

[320] Véase epígrafe 1.1.2. "Disciplina residente. Entre el artista que utiliza la fotografía y la fotografía artística contemporánea: la pertinencia de lo ambiguo".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vistos estos ejemplos donde atravesamos los métodos de campo dinámicos procedentes de la ornitología —en este caso *heredados*— con nuestros procesos alegóricos de índole subjetiva, bautizaremos a esta práctica transdisciplinaria —a mitad de camino entre la objetividad de la ciencia y la subjetividad de los enunciados artísticos— como *ornitología emocional*.



74. Juan del Junco, *A veces quiero ir a un lugar*, 2018, 160 x 120 cm. Obra desechada del proyecto *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. [Para leer el texto impreso en la obra, véase nota al pie nº 288].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.1.2. METODOLOGÍAS ORTODOXAS. LAS DOS "TRAMPAS" DE LA FOTOGRAFÍA Y LA *ORNITOLOGÍA EMOCIONAL*.

En el punto anterior hemos descrito una metodología *heredada* aplicable a una especie en concreto —el águila perdicera—, la cual hemos seguido en multitud de ocasiones antes y después de comenzar nuestra práctica artística. Dicha metodología se fundamenta en el seguimiento y control del territorio de un ave sedentaria y territorial, por lo que su objeto de observación se focaliza tanto en la búsqueda de ambos individuos de la pareja como en la visita constante a los lugares donde se encuentran los nidos. Estos son de tamaño considerable, con lo que la localización de los mismos, así como el seguimiento de las parejas, conlleva cierta facilidad de observación. Sin embargo, para otras especies de menor tamaño y con mayor densidad de población —donde la búsqueda y localización de los nidos se hace mas compleja— la ornitología ofrece otros métodos de muestreo y censo. En varios de ellos el desplazamiento a pie obtiene una importancia determinante ya que se convierte en instrumento principal de la metodología.

Anteriormente, cuando analizamos el proyecto *Turdus Merula o un recorrido por la primera casa donde viví*, hicimos referencia al método de la parcela, debido a su aplicación en la realización de dicho proyecto [véase págs. 207-208]. Para ello, en su momento, recurrimos al extenso artículo de José Luis Tellería titulado *Introducción a los métodos de estudio de las comunidades nidificantes de aves*[321]. El catedrático comienza el artículo destacando la escasez de referencias sobre metodologías de campo en las publicaciones científicas en nuestro país —hablamos de 1978—, con lo que, según él, se hacía necesario la realización de una "reseña más o menos amplia sobre metodología que ya se han publicado en el extranjero"[322]. El artículo, principalmente focalizado en métodos de estudio de comunidades de paseriformes[323], pero igualmente aplicables a otras especies, se circunscribe a los denominados "métodos directos". Es decir, aquellos que según Peter Berthold "se sirven de datos ópticos y acústicos obtenidos por el

321 TELLERÍA, J. L. op. cit.

322 Ibídem., p. 19.

323 El orden de paseriformes es probablemente el mayor de todos los órdenes de aves, y abarca desde la gran mayoría de pájaros de tamaño pequeño hasta los córvidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

observador" [324]; excluyendo así, entre otros, las capturas de ejemplares y los métodos de búsqueda de nidos.

Nos parece del todo oportuna esta acotación metodológica limitada a la observación y escucha por parte del ornitólogo para poder transferirla a nuestro ámbito específico, pues es aquí donde se producen nuevos paralelismos con nuestra práctica.

Por un lado, el ornitólogo se desplaza por el campo utilizando la vista y el oído para realizar los muestreos con los que, posteriormente, demostrará una hipótesis o censará una comunidad de aves nidificantes; por otro, en nuestro caso, caminar por el campo —un acto motriz—, cámara en mano y atento al encuentro, se convierte en acto doble al unirse a la sensorialidad —principalmente la acción de observar. Así, estas dos acciones, la motriz y la sensorial, se convierten en los motores de producción de los proyectos. De hecho, es a través de la participación de los sentidos junto a la motricidad donde se realiza la toma del material susceptible de ser incluido en la forma final de nuestras obras. Es decir, mediante un proceso de conversión, lo *experimentado-visto-capturado* se transformará en lo que Serge Tisseron denomina "una forma de simbolización gráfica" [325]. El psiquiatra y psicoanalista francés califica tal hecho como "fotografía como operación simbólica"[326] y describe tal proceso de la siguiente manera:

> En general, todo sujeto, conmovido al presenciar un espectáculo, se enfrenta con el problema de introyectar en su Yo las experiencias nuevas resultantes, ya sean experiencias en los ámbitos de la extrañeza, la belleza, el horror o simplemente resonancias conscientes o inconscientes que el espectáculo suscita en él. Las imágenes de la fotografía participan en esta acción en forma de simbolización gráfica. En cuanto a su práctica, participa de un modo sensorial-afectivo-motriz. De hecho, el proceso de asimilación psíquica no corresponde sólo al ámbito de las representaciones. También corresponde al ámbito afectivo con las emociones y sentimientos experimentados, y al ámbito de la sensorialidad-motricidad con los actos hacia los que nos sentimos empujados y que realizamos de forma parcial o desplazada[327].

He aquí una de las claves que nos permite generar el hecho transdisciplinario: caminar por el campo, prismáticos y cámara en mano, con una doble ocupación —la del ornitólogo *amateur*

---

[324] BERTHOLD, P. (1976). "Methoden der Bestandserfassung in der Ornithologie: Übersicht und kritische Betrachtung" en *Journal für Ornithologie*, 117 (1), pp. 1-59, Citado en Tellería, J. L. Ibídem., p. 20.

[325] TISSERON, S. (1996). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p. 25.

[326] Ibídem.

[327] Ibídem. p. 25-26.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y la del artista— nos permite entender el entorno desde la posición de aquel que cree ciertamente estar ante un mundo complejo, y como tal debe descifrarlo desde diferentes prismas, y no desde una única disciplina limitada a su único objeto de estudio. El dato científico nos satisface y como tal lo buscamos desde la fascinación: tanto por su observación/entendimiento como por el propio placer heurístico. Pero no nos es suficiente en su positivismo no emocional establecido en los márgenes de la pura objetividad. Sin embargo, el acople entre la búsqueda y observación de los fenómenos naturales y una práctica artística contemporánea nos aporta el grado preciso de subjetividad deseada para crear un deslizamiento desde lo meramente motriz-sensorial hacia lo emocional.

Aún así, esta cantidad del valor de subjetividad que debemos aplicar para lograr un cierto equilibrio con la objetividad proveniente de la ciencia no es fácil de alcanzar si —como es el caso— nos encontramos ante una práctica transdisciplinaria, ya que, a menudo, es fácil caer en un punto de desequilibrio entre ambas disciplinas. En nuestra práctica, de nuevo, se ha resuelto con el pertinente concurso de la ambigüedad, sirviéndonos de la dicotomía que ofrece el propio medio fotográfico: la capacidad —e incapacidad paradójicamente— de registrar el mundo por un lado, y de simbolizarlo por el otro. Tal y como apunta el mismo Tisseron:

> La reflexión sobre la fotografía está constantemente amenazada por dos trampas: La primera consiste en creer que la fotografía es un puro reflejo del mundo. Como tal sería más bien un registro de lo real que una forma de creación. Así pues, no sería un arte. La segunda, por el contrario, consiste en considerar toda fotografía como un conjunto de signos portadores de significado[328].

Estas dos "trampas", que según Tisseron son un "callejón sin salida"[329], nos resultan de lo más preciadas en nuestra forma de aproximarnos a ambas disciplinas para así poder crear un *todo* conformado por dos partes indisolubles. Las dos "trampas" reflejan la disparidad de los ámbitos que trenzamos: registrar-muestrear en la ornitología, significación en el arte contemporáneo; y no sin cierta perversión nos escudamos en cualquiera de los dos puntos de vista, a fin de crear un tejido complejo de datos objetivos y significaciones subjetivas. A este trenzado entre ciencia y emoción nos referimos como *ornitología emocional*.

328 Ibídem., p.17.

329 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Volviendo al artículo sobre métodos de estudios de aves nidificantes, Tellería clasifica los mismos en "métodos de superficie", "métodos lineales", y "métodos puntuales"[330]. Veamos en qué consisten.

Los primeros, los métodos de superficie, "son aquellos que presentan como unidades de muestreo superficies de tamaño variable" [331], es decir están circunscritos a un espacio determinado de antemano. El principal método de esta categoría es el "de la parcela", el cual describimos en su momento. Tellería también denomina a este método como "de la cuadrícula o planos cuadriculados"[332]; aunque nosotros, en su momento, hemos diferenciado estos últimos bajo la denominación del *método del cuadrante* o *transecto* [véase pag. 158][333], y que, como vimos, fue la metodología interdisciplinar cooptada en el proyecto *El Naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*. Este tipo de métodos que afectan a superficies permiten una toma de datos exhaustiva y por ello se engloban en los métodos de estudio "absolutos"[334].

En nuestra práctica artística, tanto la cooptación interdisciplinar como la imbricación transdisciplinar de estos métodos de campo "de superficie" nos han sido de gran utilidad cuando hemos querido delimitar nuestros proyectos a espacios específicos y de una manera sistemática. Así, en *El Naturalista y lo habitado* delimitamos espacialmente nuestro proyecto a unas superficies de terreno de 4 por 2,5 metros, las cuales habíamos seleccionado de entre varias localizaciones destinadas al ocio y esparcimiento en el entorno natural —por otro lado, una delimitación conceptual. Los datos obtenidos en este proyecto contaban con una gran fiabilidad: la cámara registraba todo lo que se encontraba en la porción de terreno elegido [véase figs. 48 y 49], y nosotros mismos recolectábamos todos los objetos que aparecían en las cuadrículas; por lo que podríamos aseverar que eran datos tomados mediante la aplicación de "métodos absolutos", valiéndonos de la cámara en su "trampa" de registrar el mundo.

Con menor nivel de precisión, pero en consonancia con las delimitaciones espaciales, en *Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví*, acotamos espacial y

330 TELLERÍA, J. L. op. cit.

331 Ibídem., p. 21.

332 Ibídem.

333 Este cambio de nomenclatura puede deberse a dos factores: por un lado, la fecha de la fuente: la de Tellería en 1978 y la de Sutherland en 2006; por lo que se comprende un aumento cuantitativo en las investigaciones sobre métodos. Por otro lado, el artículo de Tellería se limita a los estudios aviares, mientras que el de Shutherland engloba, botánica, anfibios, reptiles, aves, mamíferos, etc.

334 Ibidem., p 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conceptualmente nuestro objeto de estudio del proyecto a varias zonas de Málaga donde habitan las mayores rentas *per capita* de la ciudad. La metodología que se aplicó en dicho proyecto —basada en el método de la parcela—contenía un fuerte carácter sistemático, ya que se visitaron las zonas escogidas durante varias jornadas, de acuerdo con lo que anota Tellería: "la aplicación de este método requiere, por tanto, el estudio asiduo del área delimitada durante la época de reproducción"[335]. Como describimos en su momento, una de las obras resultantes del proyecto, *Las tablas* [véase fig. 66], muestra unos diagramas donde se representan los datos de observación de cada uno de los muestreos. Estos fueron realizados en un área específica elegida de antemano —una cuadrícula de calles previsualizada en Google Earth; para posteriormente, en el estudio, con el mismo software, calcular la distancia existente entre cada punto de avistamiento.

No cabe duda que en ambos proyectos podemos percibir muchos de los paradigmas de trabajo que se encuentran en los "métodos de superficie", aunque como hemos comentado en varias ocasiones, nuestra actividad no aspira al rigor y la precisión de los muestreos científicos. Más bien, se trata de una deseada y ambigua adecuación de estos al desarrollo de una práctica artística que une dos modos de estar ante el conocimiento del medio natural. Es decir, un trasvase con cierta flexibilidad interesada. No debemos olvidar que una de nuestras principales aspiraciones se fundamenta en la propia idea del amateurismo en oposición al régimen imperante de la omnipresente productividad. Esta plasticidad habida en nuestras investigaciones se acomoda, como veremos más adelante, a la figura del diletante.

La segunda categoría de métodos de estudio realizada por Tellería, "los métodos lineales", se basan en que:

> Su forma de realización consiste en llevar a cabo un largo recorrido en el que se van anotando los contactos visuales o auditivos (dentro de una banda de contero preestablecida o sin límite alguno) que luego se refieren a una unidad convencional de longitud, superficie o tiempo[336].

En esta categoría se presentan dos métodos: el "taxiado" y el "itinerario de censo". La diferencia básica entre ambos es que en el primero se establecen unas franjas de terreno a uno o ambos lados del trayecto —normalmente 50 metros— y se anotan todas las especies vistas y oídas en dichas bandas; y, sin embargo, en el segundo no se estipulan las bandas laterales,

335 Ibídem, p. 22.
336 Ibídem, p. 45.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

simplemente se anotan las especies que se presentan en un itinerario de distancia o duración conocida[337].

Los métodos lineales en vez de ser "absolutos" aportan datos relativos, y en ese sentido, su acople —aun siendo conocedores de nuestra flexibilidad a la hora de su aplicación— nos resulta menos complejo para el tipo de práctica artística que realizamos. Es más, prácticamente podemos decir que una gran parte de los *Trabajos ornitológicos* se han realizado mediante la aplicación del método "itinerarios de censo".

La primera vez que lo pusimos en práctica premeditadamente fue en el proyecto *El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo*, con el que inauguramos una nueva fórmula de trabajo más cercana a lo experiencial en el entorno natural y en el territorio. El proyecto forma parte de un bloque de capítulos que se estructuraron en torno a la colección de pieles de aves de la Estación Biológica de Doñana-CSIC [EBD] que derivó en una serie de obras bajo el título genérico de *El sueño del ornitólogo*. Sobre los proyectos que conforman el bloque hemos hablado y hablaremos en varios de los epígrafes de esta tesis, pero en este punto donde nos encontramos nos limitaremos a comentar el cambio acaecido en el tercero de sus capítulos: en *el cuaderno de campo*.

En los dos primeros capítulos del bloque —*El Sueño del Ornitólogo I*, y el *Sueño del Ornitólogo II: del* Phylloscopus sibilatrix *a la* Oxyura jamaicensis[338]— nos limitamos a fotografiar las especies disecadas en las instalaciones de la EBD. Sin embargo, a raíz del encargo de un nuevo proyecto por parte de la Galería Magda Bellotti, en Madrid, decidimos efectuar un cambio en la metodología de trabajo. Repasando la literatura generada por el proyecto hemos recalado en el texto explicativo que presentamos para incluir la exposición en el festival OFF de PHotoESPAÑA 2009, en el que se anota con claridad el cambio:

> En esta última fase, *El sueño del ornitólogo III: Cuaderno de campo,* la idea va más allá en cuanto al punto de partida, ya que iniciamos cada obra a partir una experiencia real en el campo. Lo que los ornitólogos llaman un cuaderno de campo es una libreta donde apuntar los avistamientos, unidos a comentarios personales sobre comportamientos, formas, etc. Es decir, vamos a partir de una visita ornitológica a un lugar elegido, registraremos lo visto, y realizaremos unas nuevas fotografías de los

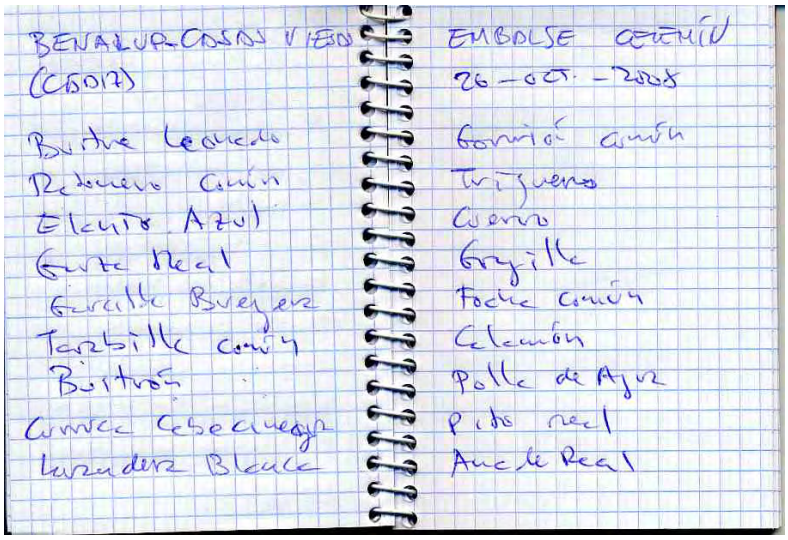
337 Ibídem, pp. 46-53.

338 Este proyecto lo analizaremos en profundidad más adelante en el epígrafe "2.1.3.5.3. El archivo de la *ornitología emocional* II (b). La lámina de aves: usos y reenmarcado en nuestra práctica artística".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

especímenes avistados de entre los ejemplares conservados en la Estación Biológica de Doñana para, al final, hacer una representación de cada página del cuaderno[339].

Como podemos apreciar en la cita, para realizar el proyecto se visitaron varias localizaciones —concretamente de las provincias de Cádiz, Sevilla y Málaga— donde se realizaron los itinerarios. Durante los mismos se tomaron notas de todas las especies vistas u oídas, las cuales se apuntaron en una libreta [fig. 75]. Posteriormente se procedió a fotografiar en las colecciones de la EBD un ejemplar de cada una de las especies que habíamos observado en cada caminata. El resultado son unas composiciones con las imágenes de varias aves en una misma obra [fig. 76], a diferencia de los proyectos anteriores formalizados en grandes polípticos con un ave en cada fotografía [véase figs. 162 y 163].



75. Libreta utilizada en el proyecto *El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo*, 2009. Página donde se anotaron los avistamientos referentes a la obra *Casas Viejas-Embalse del Celemín* [véase figura siguiente].

Los itinerarios se realizaban con una duración determinada en distintas salidas al entorno natural, cuyas localizaciones eran estipuladas e ideadas de antemano para la realización del proyecto. Es por ello que otorgamos la máxima importancia a la frase "experiencia real en el campo" aparecida en la cita anterior, ya que es la primera vez que entendemos como parte de la obra un factor no objetual de la misma: el recorrido por los itinerarios marcados. Esta

339 DEL JUNCO, J. (2008). Texto explicativo de la exposición *El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo* en la galería Magda Belloti, Madrid, noviembre de 2008. [Texto Inédito].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

formulación de trabajo que concibe la experiencia vivida como parte intrínseca e inseparable de la obra es lo que nos hace concluir que nuestro acercamiento al mundo natural esté próximo a la noción del *paisaje experiencial*. La estrategia de poner en valor los procesos y conceptos, e incluso dotarles de mayor importancia, es una de las principales características del arte conceptual, y es ahí donde encontramos la posibilidad de acoplar metodologías de dos naturalezas heterogéneas. Como veremos con más detalle en el siguiente punto, algunos de los artistas cercanos al arte conceptual consideran el caminar como una obra artística en sí misma, como es el caso de los británicos Hamish Fulton (1946) o Richard Long (1945).

Este cambio decisivo acontecido en la forma de obtener el material de trabajo, junto a la inclusión de lo experiencial en el medio natural, se han convertido desde entonces en la base metodológica para los *Trabajos ornitológicos* posteriores, sobre todo en los pertenecientes al bloque *Conceptual Andalusia*, donde se llevaron a cabo varios modelos de experiencia en el paisaje. Muchas de ellas están más próximas a las derivas que a los "itinerarios de censos" y por ese motivo los analizaremos en el siguiente punto dedicado a la relación entre el caminar y el arte.

Hemos de aclarar que estas salidas al campo para realizar un itinerario con el fin de observar aves —itinerarios más o menos abiertos en cuanto a distancia y tiempo—- son habituales en nuestro caso; incluso, mucho antes de comenzar los estudios de Bellas Artes y, por ende, antes del comienzo de nuestra práctica artística. Dichos itinerarios se han efectuado tanto en solitario —en nuestra condición de *amateur*— como junto a otros ornitólogos profesionales —en este último caso desde la niñez y adolescencia, donde a menudo se acompañó a Olegario del Junco y algunos de sus colegas. Así pues, la formulación práctica ya la teníamos asimilada mucho antes de comenzar nuestra línea de investigación artística, por lo que únicamente hubo que crear un giro interesado en cuanto a los objetos de estudio que rigen nuestros proyectos. Ya comentamos en su momento cómo en uno de los capítulos de *Conceptual Andalusia*, concretamente en *Invierno, mar y fango*, se confeccionó un pequeño manifiesto titulado *Doce consideraciones sobre Invierno, mar y fango o sobre asuntos que me fascinan o me atañen*, el cual se utilizó como hoja de sala en la exposición del capítulo. En el punto cuarto del *dodecálogo* incluimos la máxima "Realmente sólo deseo trabajar sobre asuntos que me fascinan o que me

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

atañen"[340]. Resulta claro, a la vista del despliegue que estamos realizando en cuanto a los métodos de campo, que los modos de trabajo de la ornitología asimilados desde edades tempranas fueron uno de los instrumentos principales —junto al lenguaje de sus formas comunicacionales— para llegar a satisfacer el deseo expresado en el dodecálogo.



76. Juan del Junco, *Casas Viejas-Embalse del Celemín*, 2009, 200 x 200 cm. (tríptico).

Esta posición nuestra es cercana a los paradigmas de otros *artistas caminantes*, baste leer a Hamish fulton cuando declara: "Soy un artista y elijo realizar mi obra a partir de experiencias de la vida real… prefiero salir al mundo y que los acontecimientos me influyan y me cambien que trabajar con mi imaginación en un lugar fijo"[341]. Nos sumamos a las ideas fundacionales de

340 DEL JUNCO, J, *Doce consideraciones sobre …,* op. cit.

341 FULTON, H. (1979). "Statement", John Weber Gallery, Nueva York, citado en Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal., p. 62.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fulton, sobre todo en aquello que tiene que ver con nuestro particular concepto de "experiencias propias de la vida real". El británico ha decidido que sus largos paseos —algunos de ellos de varios días de duración—- constituyen su obra; nosotros, además, hemos decidido incorporar una fascinación propia que acontece también a través de la experiencia en el entorno natural: la observación de aves. Nos detendremos en ello a continuación, pues, de hecho, al británico le dedicaremos el siguiente punto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



2.1.2. El caminar en las artes visuales. Ensamblajes para la *ornitología emocional*.

2.1.2.1. Hamish Fulton y la imposibilidad de reproducir la experiencia en la naturaleza.

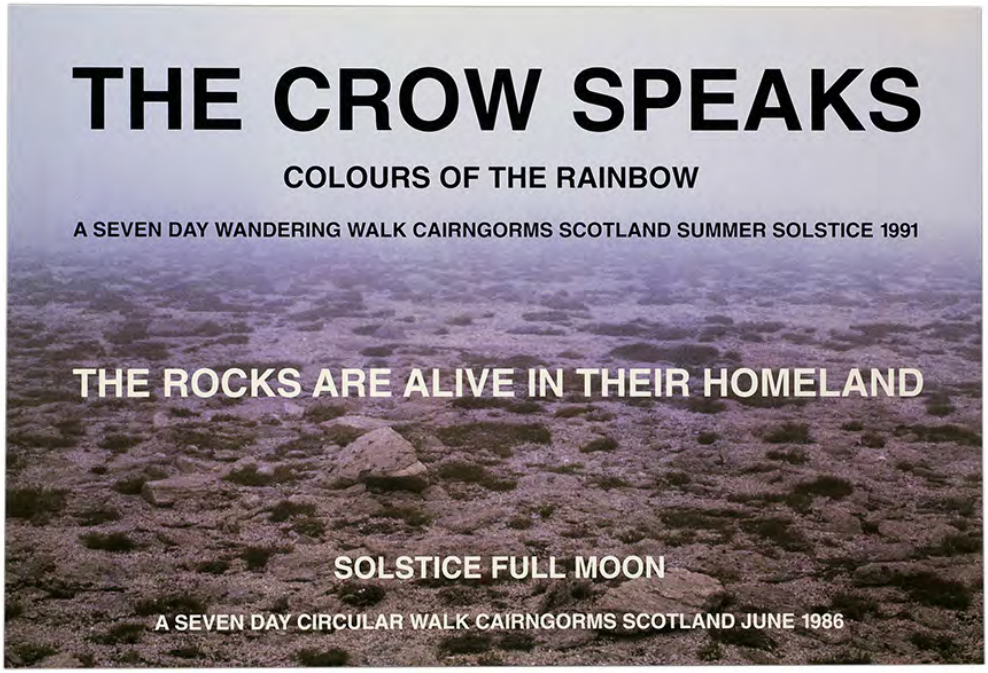
En 1986, siete años después de aquella inspiradora fotografía de Seton Gordon reproducida en *The Golden Eagle. King of Birds* con la cual abrimos este capítulo, otro británico, el artista conceptual Hamish Fulton, realizó una caminata circular de siete días en las Cairngorms, las mismas montañas en las que Gordon llevó a cabo el grueso de sus investigaciones ornitológicas y donde fue tomada dicha imagen. Gordon era un científico y Fulton es un artista, pero ambos tienen en común que realizan largas marchas por el entorno natural. Tras haber analizado la relación entre el caminar en la ornitología y nuestra práctica artística, iniciamos ahora un recorrido —valga el símil— por algunos hitos del caminar en la otra disciplina que entra en juego en esta fusión transdiciplinaria en que se ha convertido nuestra línea de investigación: el arte.

En 1991, Fulton volvió a las Cairngorms para realizar otra caminata de siete días coincidiendo con el solsticio de verano. Los catorce días de caminar solitario por las montañas ya se constituían como obra *per se*. Así lo decidió el artista y así se ha establecido en su obra desde prácticamente el comienzo de su línea de trabajo. El propio Fulton comentó en 1985: "mi forma de arte es el viaje corto, a través de paseos por el campo"[342]. Esto es así gracias, entre otras cosas, a que el arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de la de

[342] Ibídem., p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los setenta —de donde procede el *artista caminante* inglés— contaba con un gen antiformalista que propicia que las ideas y las experiencias o procesos predominen frente a la forma final del trabajo de un artista.



77. Hamish Fulton, *Ten Toes Toes towards the Rainbow, The Crow Speaks*, 1986-1991, 63,1 x 93,1 cm.

Aún así, Fulton suele acompañar sus caminatas de un heterodoxo aparataje visual consistente en fotografías, dibujos, croquis o textos entre otros. Tras estas dos caminatas por las Cairngorms realizó una edición de serigrafías donde podemos ver un paisaje pedregoso que desaparece en apenas quince metros por efecto de una densa niebla. Sobre la imagen, caladas en negro y blanco, varias frases justificadas al centro. La primera, de mayor tamaño anuncia: "THE CROW SPEAKS" [El cuervo habla] —que es, de hecho, el título de la obra—. La segunda frase nos deja entre la duda constante y el desconcierto: "COLORS OF THE RAINBOW" [Colores del arcoiris]. La tercera, en un cuerpo de letra mucho menor, explica el proceso datándolo: "A SEVEN DAYS WANDERING WALK CAIRNGORMS SCOTLAND SUMMER SOLSTICE 1991" [Una caminata errante de siete días Caingorms Escocia Solsticio de verano 1991]. La cuarta frase, de nuevo, nos introduce en la duda o, tal vez, en una ensoñación artística: "THE ROCKS ARE ALIVE IN THEIR HOMELAND" [Las rocas están

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vivas en su patria]. La quinta nos remite a un fenómeno poco usual que ocurre una o dos veces en cada siglo: "SOLSTICE FULL MOON" [Solsticio Luna Llena]. Y, para terminar, la sexta y última frase, donde de nuevo nos explica y data el proceso realizado: "A SEVEN DAY CIRCULAR WALK CAIRNGORMS SCOTLAND JUNE 1986 [Una caminata circular de siete días Caingorms Escocia junio 1986] [fig. 77][343].

A esta combinación entre imagen y texto —en este caso el resultado de dos caminatas en las Cairngorms separadas entre sí cinco años— Fulton las denomina *Walk-Text*, y en sí mismas encierran una enorme complejidad sobre la posición que adopta el artista inglés ante la forma tradicional de representar la naturaleza, la que se fundamenta en la mímesis de esta última. De hecho, el propio artista afirma: "El precio que pago por no imitar la naturaleza es proporcionar información escrita sobre mis paseos"[344], con lo que está desplazando el foco de atención hacia un cambio de paradigma en el arte que trata de lo natural: desde la forma hacia la *antiforma* otorgando predominancia a las experiencias no objetuales frente a las representaciones. Alan Macpherson, de la Universidad de Aberdeen, nos explica a colación de esta dicotomía entre experiencia y representación:

> El encuentro con los paisajes y las temporalidades es central para el trabajo de Fulton, y especialmente para la tensión que impregna la comprensión del *Walk-Text* como un documento separado y mediado que evidencia el evento de una experiencia: caminar es encontrar —espacio, tierra, árboles, vistas, sonidos, olores, animales, huellas, frío, etc.— mientras que realizar el *Walk-Text* es registrar esos encuentros, pero no replicarlos[345].

Hemos de reconocer que la posición donde se encuentra Fulton a la hora de realizar su práctica artística nos es del todo familiar en buena parte del proceso que efectuamos en nuestra última línea de trabajo, con lo cual creemos que nos coloca en paralelo en cuanto a la relación que el británico propone entre su proceso de trabajo y el resultado formal, pero no sin ciertos matices. En cierto sentido, al leer sus propias palabras —"el precio a pagar"— se podría extraer la idea de que Fulton no parece del todo conforme con el hecho de tener que objetualizar la

---

343 Hemos decidido escribir las frases de la obra en mayúsculas para respetar el formato original de su reproducción.

344 MORRISON, G. y FULTON, H. (2000). "Interview with Hamish Fulton" en FULTON, H. *Wild Life*. Edinburgo: Pocketbooks. p. 191. Citado en Macpherson, A. (2017). "«Sensuous Singularity» Hamish Fulton's Cairngorm Walk-Texts" en *Critical Survey*, 29 (1)., pp. 12-32. p. 17. [La traducción es nuestra].

345 MACPHERSON, A. op. cit., p. 17. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

experiencia de caminar en la naturaleza, entendiéndola —acción y representación— casi como una imposiblidad. Macpherson explica este acto doble citando a Francesco Careri:

> La representación del recorrido se resuelve por medio de unas imágenes y unos textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar, con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación[346].

Aún más allá, muchas de las caminatas de Fulton ni siquiera se trasladan a imágenes fotográficas, se presentan a modo de simples textos en la pared, lo cual nos remite *ipso facto* a una mayor imposibilidad de la representación icónica, tal y como apunta Michael Lailach:

> Fulton no permite la más mínima duda: no es posible reproducir las múltiples experiencias visuales y el esfuerzo físico de una excursión. Las palabras sobre la pared, por tanto, deben entenderse como un rastro de tal excursión[347].

Visto esto, en nuestro caso, lo que creemos que nos diferencia de Fulton es que dicha imposibilidad de representación —la relación entre experiencia y resultado— la hemos solventado mediante la incorporación del hecho transdisciplinario. Veamos cómo.

En el epígrafe anterior hemos descrito cómo los ornitólogos caminan por el campo observando aves y tomando datos —normalmente recogidos en libretas que posteriormente serán trasladados a archivos. De este modo, la relación entre método y resultado se produce a través de una consecución de fases que se inician con una experiencia y finalizan en "un documento separado"[348]. Ahora bien, en los libros, artículos y comunicaciones científicas —el resultado— se ha de incorporar un punto específico que exponga la metodología empleada: es decir, una descripción detallada de la experiencia realizada en el campo. En esta descripción de la metodología a menudo se suman infinidad de formas comunicacionales de la propia ciencia: ilustraciones, croquis, fotografías, tablas, presentaciones, etcétera. Obviamente en los resultados de la investigación quedan excluidos cualquier dato que se encuentre al margen de la objetividad proveniente de la observación, así como todo elemento ajeno o superfluo que no sea de interés para la investigación. Sin embargo, a ninguno de nosotros se nos escapa que, a modo

---

346 CARERI, F., op. cit., p. 123. [Macpherson cita este pasaje de Careri en Macpherson, A., op. cit.]

347 LAILACH, M. y GROSENICK, U. (eds.). (2007). *Land Art.* Colonia: Taschen., p. 46.

348 Sobre esta cuestión nos gustaría resaltar que, tal y como aclara Robert C. Morgan, Hamish Fulton: "[…] sostiene que su libreta de apuntes es, en muchos sentidos, más significativa para él que su cámara. Las notas que toma durante un paseo ayudan a formalizar una idea para una obra", en MORGAN, R. C., op. cit., p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personal, en los protocolos de las investigaciones ornitológicas aparecen y se sienten todo tipo de subjetividades, emociones y sensibilidades hacia lo estético del entorno, junto a las relativas al placer del encuentro y al poder heurístico del descubrimiento; aún así todos los elementos relativos a dichas subjetividades están vetados en el resultado final.

En nuestro caso, bajo la mediación de una práctica transdisciplinaria, caminar en el campo observando aves y realizando proyectos artísticos —en los intersticios entre el artista visual y el ornitólogo *amateur*— conlleva prácticamente la misma formulación anterior, aunque con unas modificaciones que resultan determinantes, tanto en nuestra experiencia y disposición en el terreno —la recogida de datos— como en la presentación de los resultados —la forma—. Las experiencias transdisciplinarias que realizamos para el encuentro con las aves —en inicio una práctica ornitológica *amateur*— se diferencian radicalmente de lo meramente científico en que en ellas no desechamos elementos ajenos al mundo aviar: en primer lugar, al igual que cualquier naturalista, abrimos el foco de la observación hacia las plantas, los distintos animales, las formaciones geológicas, etcétera; es decir, todos aquellos elementos que nos ofrece la naturaleza y que —al igual que Fulton— convertimos en encuentros. En segundo lugar, nuestro foco de atención también se expande para con el paisaje: la *artealización* de los elementos naturales y la cultura que se inserta en el mismo y que han devenido territorio. Y, más allá, lo realmente significativo y diferenciador —y es aquí donde encontramos lo verdaderamente transdisciplinario— es que en nuestra práctica añadimos la posibilidad de insertar explícitamente la emoción, la sensibilidad o los sentimientos. Tanto es así que, de hecho, se describen con detalle en los textos que acompañan a los proyectos. La suma de elementos heterogéneos procedentes de ambas disciplinas que de por sí parecen incompatibles en la ortodoxia y que produce enunciados sensiblemente contaminados, es también *ornitología emocional*.

Este término —inventado y en sí mismo de lo más paradójico— se nos antoja como una imposibilidad resuelta por el concurso determinante de la práctica transdisciplinaria. A saber: una ciencia —la ornitología— que no permite la inclusión de las subjetividades y que está basada en el método científico y, por lo tanto, enraizada en el positivismo; a la cual unimos un *antiepíteto* —emocional— que cambia radicalmente el sentido inicial del sustantivo, y posibilita el trenzado de dos disciplinas heterogéneas y distantes entre sí. Fulton sin embargo lo resuelve

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con otros modos; Careri, a colación de las formalizaciones últimas del artista emplea una combinación igual de caprichosa: la "poesía geográfica":

> Fulton muestra sus recorridos en las galerías mediante una especie de poesía geográfica: frases y signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan las sensaciones de los lugares, las cotas altimétricas superadas, las toponimias, las millas recorridas. Al igual que los poemas zen, sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio[349].

Por supuesto que existe una disciplina que se encarga de describir y representar el aspecto físico de la tierra que se llama Geografía, la cual, en sus principios fundamentales, hace honor a la objetividad para con lo que debe describir y representar; pero la conjunción con la poesía —la "poesía geográfica"— no puede existir sin el concurso del cruce de disciplinas que se efectúa en el ámbito de las artes o la literatura. Por lo tanto, podríamos atrevernos a decir que, a través de la mediación de las artes, nuestras "ciencias" se relajan en sus objetivos, abren los ángulos de focalización y permiten un relativismo que lejos de ser pernicioso resulta altamente enriquecedor.

Pero, más allá de la posición de Hamish Fulton y de la nuestra propia en torno al equilibrio y las posibilidades entre experiencia, documento y forma final de la obra, hay otro aspecto destacable en la línea de trabajo del británico que creemos que nos influye tangencialmente —o por decirlo de otra manera, nos sentimos cercanos— ya que afianza parte de nuestra noción de *ornitología emocional*. Nuestra posición como ornitólogo *amateur* está ligada a una clara vocación conservacionista. Sin ir más lejos, en el artículo nº 1 de los estatus de la Sociedad Española de Ornitología —a la cual pertenecemos— ésta se define a sí misma como "una asociación científica y conservacionista de ámbito estatal"[350] cuyo primer fin es "Conservar las aves silvestres y su hábitat en territorio español, así como, a través de BirdLife International, contribuir a la conservación de la biodiversidad mundial" [Artículo 1, fin (a)]. Este primer fin conservacionista se presenta antes del fin científico: "Realizar estudios científicos para aumentar los conocimientos sobre las aves silvestres y su hábitat, en particular, como herramienta indispensable para su conservación" [Artículo 1, fin (b)], el cual está supeditado, como podemos apreciar, a la noción de conservación. Esta condición conservacionista que

[349] CARERI, F., op. cit., pp. 123-125.

[350] *Estatutos de la Sociedad Española de Ornitología* [en línea], SEO-Bidlife, [consulta: 03/10/2020]. Disponible en https://www.seo.org/wp-content/uploads/2014/03/Estatutos-SEO-BirdLife_2013.pdf.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobrevuela tras todo aquel que tenga cierto interés hacia el mundo aviar, continua presente y de modo activo en el acople de disciplinas de nuestra práctica transdisciplinaria. Por consiguiente, siempre encontraremos parte de la obra que responda a dichos intereses. En nuestras caminatas en el campo como proceso y parte no objetual de la obra está presente un profundo respeto no sólo por las aves, sino más allá, por la naturaleza en general, por su conservación y su cuidado; así, en la obra permanece el rastro de esa predisposición ética. Fulton va más allá en su práctica artística al caminar en el campo y en la realización de sus *Walk-Texts*, los cuales según Alan Macpherson son "respuestas éticas frente al medio ambiente"[351]. El británico focaliza su práctica haciendo hincapié en la protesta medioambiental de un modo casi religioso. Prosigue Careri:

> Fulton elabora el tema del andar como un acto de celebración del paisaje no contaminado, una especie de peregrinación ritual a través de los restos de la naturaleza. Su trabajo va acompañado por una preocupación ambiental y ecológica, y sus viajes pueden leerse incluso como una forma de protesta: "Mi trabajo puede ser inscrito obviamente en la historia del arte, pero jamás en el pasado hubo una época en la cual mis preocupaciones tuviesen tanto significado como ahora […]. Los espacios abiertos están desapareciendo cada vez más […]. Para mí estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata"[352].

Esta aproximación a la naturaleza (cuasi)religiosa del británico tiene en nuestra práctica una réplica. Como veremos más adelante[353], nuestros lugares "sagrados" de peregrinación son los territorios de las aves, allí —un lugar *señalado*— se produce el encuentro heurístico con nuestro objeto de estudio —ornitológico y artístico. Hasta llegar a ello, en los siguientes puntos, seguiremos analizando la mediación del arte y la práctica del caminar.

2.1.2.2. DEL *PERIPATOS* AL ARTISTA COMO NÓMADA. *EL LENGUAJE.*

Hemos comenzado este epígrafe relacionando a Hamish Fulton con Seton Gordon, utilizando como nexo común la presencia continua de ambos británicos en las Cairngorms. El

---

351 MACPHERSON, A, op. cit., p. 12.

352 CARERI, F., op. cit. p. 122. La cita incluida en el texto de Careri es de White, K. (1992). "L'Art de la terre" en *Ligeia*, núms. 11-12., pp. 71-79.

353 A tal efecto véase el punto 2. 1. 2. 6. " «Lugares señalados», hacia un intento de alcanzar un *genius loci científico.*"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ornitólogo y fotógrafo durante prácticamente toda su vida —donde realizó gran parte de sus investigaciones— y el *artista caminante* de manera repetida a lo largo de 25 años. Es allí donde Fulton, en palabras de Macpherson, "expresa un intenso apego y fascinación por el lugar que de manera más amplia es representativo de su trabajo"[354].

Este pequeño juego dialéctico —arbitrario en cierto sentido en cuanto a que no atiende a ninguna temporalidad correlativa sino a licencias retóricas— nos ha ayudado a comprender cuán arraigada está la presencia de las dos disciplinas en la práctica que realizamos. Nos encontramos igual de fascinados por ambas, y nada nos satisface más que analizar los nexos comunes. Pero, al igual que hicimos en el epígrafe anterior respecto a la pertinencia de entrar o no en detalle en la historia de la ornitología, en esta sección dedicada a la relación del camino/caminante con las artes/humanidades nos posicionaremos del mismo modo: no se trata de realizar una historia detallada del caminar en las artes visuales, sino más bien apoyarnos en aquellos hechos, datos o autores que enmarquen nuestra hipótesis, o que creamos que tengan cierta influencia en la producción de la práctica que estamos analizando

Esta limitación en la profundización sobre el tema se nos antoja harto complicada si tenemos en cuenta que en los últimos veinte años se ha desarrollado un furor literario y ensayístico en torno al acto de caminar y sus connotaciones filosóficas, políticas y artísticas. Entre las diferentes publicaciones, debemos resaltar algunas ya señeras —citadas en toda investigación que se precie donde medie el tema— y a las cuales nos referiremos en las páginas siguientes: el *Elogio del caminar* de Le Bretón; el *Walkscapes* de Careri; *Wanderlust* de Solnit; *Psicogeografía* de Merlin Coverley; y *Andar* de Frédéric Gros[355].

Lo cierto es que todas esas miradas puestas en un concepto tan elemental para el ser humano como es el caminar no hacen sino destacar la importancia de dicha práctica en las humanidades desde tiempos inmemoriales. Así lo anuncia Gilles A. Tiberghien en la introducción de *Walkscapes. El andar como práctica artística* de Francesco Careri, cuando apunta que la tesis principal del libro es demostrar que:

---

354 MACPHERSON, A., op. cit., p. 13.

355 Nos referimos a LE BRETON, D., op. cit.; CARERI, F., op. cit.; SOLNIT, R., op. cit.; COVERLEY, M. (2014). *Psicogeografías*. Madrid: Carpe Noctem; GROS, F., op. cit. [El orden seguido es el de sus primeras ediciones originales, aunque los años que apuntamos son los de las ediciones en castellano que manejamos].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> […] En todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje, y que esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello[356].

Como dato de inicio, Rebecca Solnit nos abre la historia del caminar en las humanidades citando la invención por parte de los intelectuales del siglo XVIII de la asociación entre el *peripatos* griego y el caminar, creencia por la cual asignamos la imagen de los pensadores de la antigüedad caminando lentamente mientras pensaban o departían con sus pupilos. Solnit concluye que esta primera nomenclatura referida a caminar y pensamiento es una "coincidencia entre arquitectura y lenguaje". Apoyándose en Felix Grayeff, la escritora americana nos explica que cuando Aristóteles creó su escuela en Atenas recibió una parcela donde se encontraban varios templos y santuarios, así como una "galería o paseo (*peripatos*)" que comunicaba el templo de Apolo con el santuario de las Musas. Dicha galería era el lugar de paseo del filósofo y de sus alumnos, de ahí la denominación de la escuela peripatética y el posterior uso del término en todo aquello que une las nociones de caminar y pensamiento.

Aún siendo una invención del siglo XVIII, Solnit nos recuerda que los filósofos que precedieron a Aristóteles —los sofistas— al ser expulsados del mismo lugar donde posteriormente enseñó éste, se dedicaron a deambular buscando adeptos que escuchasen sus enseñanzas. Estos filósofos "errantes" —en palabra de Solnit— le dan pie a comentar un hecho que nos agrada e interesa en su base elemental: "[…] muchas profesiones en muchas culturas, desde músicos hasta médicos, han sido nómadas, poseedoras de una suerte de inmunidad diplomática al conflicto entre regiones que mantiene a otros ligados a su tierra" [357].

Salvando las distancias, desde la posición que hemos adoptado como artista que *abandona* el estudio, nos vemos imbuidos de una sensación teñida de cierto nomadismo. Un nomadismo que deriva de la realización de distintos proyectos y de sus posteriores exposiciones. Cada proyecto nos hace recorrer distintos lugares: tanto en el acto preciso de caminar realizando las tomas fotográficas, como en la investigación anterior y el desarrollo de los procesos: la búsqueda de información, la preparación del material de trabajo, el reconocimiento del lugar, la aclimatación a las características propias de los diferentes territorios, el deambular en los lugares, incluso la propia vuelta al lugar de origen. No debemos olvidar que para la realización de

356 TIBERGHIEN, G. (2017). "La ciudad nómada" en Careri, F., op. cit. pp. 7-12., p.9.

357 SOLNIT, R., op. cit., pp. 34-36.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

algunos proyectos se dedican varios días en lugares que no nos son conocidos, por lo que se acentúa la sensación de permanecer en un lugar ajeno. Lo mismo ocurre con las presentaciones de los proyectos en las distintas exposiciones que resultan, en las cuales, a menudo, se abandona el lugar de vivienda habitual para realizar los montajes e inauguraciones en otras ciudades. El hecho se enfatiza a medida que la carrera va creciendo, pues los compromisos de trabajo empiezan a solaparse hasta llegar al momento en que no hay año que no se viaje continuamente para realizar proyectos.

No sólo nos interesa la imagen del artista que deambula de proyecto en proyecto, de exposición en exposición, también abordamos el tema desde un plano conceptual: en torno a la capacidad de los artistas para conocer el mundo desde y a través de su profesión. Detengamos aquí este recorrido en la importancia del caminar en las artes para apuntar una reflexión sobre esta condición de nómada que creemos que rodea a la profesión del artista: aquella que se vio reflejada alegóricamente en el proyecto *indicial* [358] titulado *El Lenguaje* (2013).

El proyecto se estableció como una metáfora o alegoría sobre la posición del artista frente al mundo que le rodea a través de la figura del cabrero y el rebaño. Para realizar dicha alegoría realizamos una aproximación a cierto *país* o paisaje que creemos habitado: no sólo por los elementos naturales, sino también por otros de naturaleza humana y cultural; haciendo que el lugar devenga territorio. En el texto que acompaña a la exposición se hace una primera referencia al nomadismo haciendo uso de un paralelismo con la propia condición del artista:

> En un principio existían agricultores y pastores. El agricultor trabajaba duramente, de sol a sol. Sedentario, estaba inexorablemente unido al territorio circundante a su tierra; el pastor también trabajaba duro, también de sol a sol, pero en su recorrido nómada podía permitirse el lujo de recrearse en el placer de la visión y el descubrimiento. El apego al espacio era una necesidad más cercana a su ganado que a sí mismo, por ello recorría el mundo sin lugar propio. […] *El lenguaje* reflexiona sobre el propio Arte. Cómo se entiende éste y cómo se establecen las relaciones entre sus agentes. Un artista, como un pastor, acarrea su trabajo, pero también tiene, como un pastor, momentos de plácida soledad sentado en una piedra observando lo que le rodea[359].

---

[358] Recordemos en este punto que la denominación "proyecto *indicial*" en esta tesis hace referencia a aquellos proyectos que, si bien no focalizan los objetos de investigación al mundo de la ornitología, sí comparten elementos comunes en cuanto a las metodologías de trabajo o los códigos y lenguajes que se insertan en sus formalizaciones.

[359] DEL JUNCO, Juan, texto de presentación de la exposición *El Lenguaje*, Galería Magda Bellotti, Madrid, del 30 de mayo al 28 de julio de 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



78. Juan del Junco, *El rebaño*, 2013, 32 unidades de 70 x 50 cm.

El Lenguaje es el primer proyecto que incorpora la videocreación entre sus obras finales y nos gusta entenderlo como un conjunto de obras —vídeo y fotografías— que conforman una alegoría en la que cada obra, al interactuar con las otras, complementa la tesis expuesta. Para ello se realizan 32 retratos frontales de cada una de las cabras de un pequeño rebaño, que, a modo de archivo, se presentan en formato retícula [fig. 78]. Junto al políptico se encuentra un video donde se muestra una sucesión de primeros planos de diferentes cabreros del sur de España emitiendo el sonido característico que realizan en sus labores campestres, de ahí el título *El lenguaje* [fig. 79].

El proyecto —y la alegoría— se completa con dos fotografías de gran formato. En una de ellas aparece un cabrero portando una honda en lo alto de una loma florida titulada *Autorretrato a veces* [fig. 80], la cual copia literalmente un conocido encuadre de la película *Ordet* [La Palabra], 1945, del director danés Karl Theodor Dreyer (1889-1968); encuadre en el que aparece un granjero que dice ser Jesucristo y que adoctrina desde lo alto de un montículo [fig. 81]. La otra fotografía de gran formato muestra un colorido paisaje florido que en realidad es

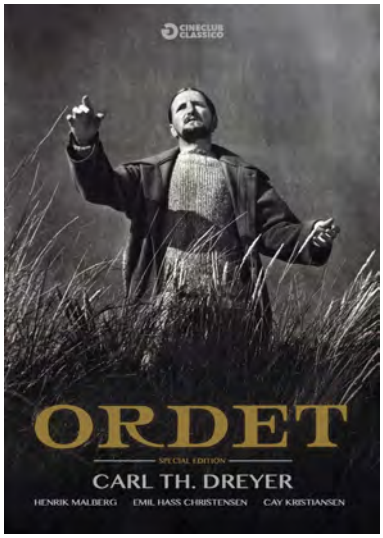
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una plantación de opio [fig. 82]. El título de la obra resulta aclarador: *El paisaje es una droga*. A estas dos fotografías le acompañan dos obras fotográficas más, una de tamaño mediano, donde aparece el perro pastor que acompaña el rebaño; y un tríptico compuesto por sendas fotografías de tres piedras captadas en el aire: las piedras que arroja el cabrero con su honda [fig. 83].



79. Juan del Junco, *El lenguaje*, 2013, Video monocanal. 9min y 27 s, diferentes stills de vídeo.





80. Juan del Junco, *Autorretrato a veces,* 2013, 120 x 145 cm.
81. Cartel de la película *Ordet* [La Palabra], 1945, del director danés Karl Theodor Dreyer.

Como podemos percibir, el proyecto está plagado de imágenes simbólicas que acompañadas de una narrativa externa, nos interpelan hacia la imagen del artista como una figura que emite mensajes únicamente descifrables por un *rebaño* capaz de entender su lenguaje. Pero no sólo aborda la problemática de la enunciación y posible recepción de las obras artísticas, el proyecto conlleva una inmersión en el paisaje desde una posición igualmente

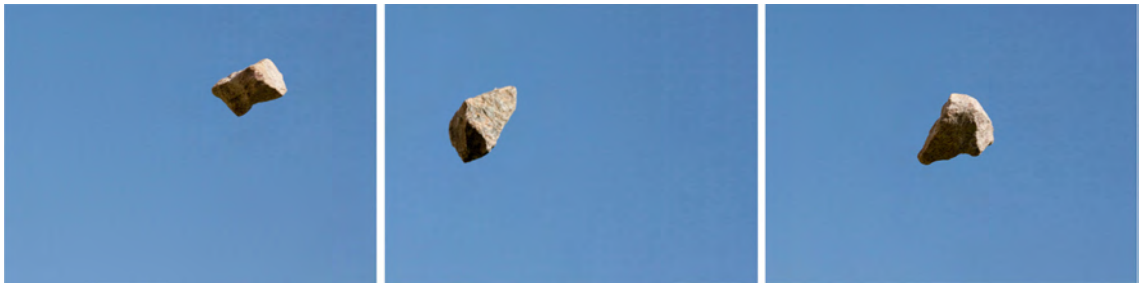
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

simbólica. En el mundo rural existe cierta sorna sobre la diferencia del nivel de dureza del trabajo entre los agricultores y los pastores, los cuales a menudo pasan largos intervalos de tiempo sentados —e incluso tumbados— bajo un árbol, esperando a que el ganado paste tras una jornada que bien podría compararse con un paseo. Como hemos podido leer en el texto que acompañaba a la exposición, el cabrero se desplaza con parsimonia por el campo mientras el agricultor —apegado a los límites de su terreno— ara, planta o cosecha. Un artista también deambula con parsimonia a través de un ilimitado campo imaginario conformado por sus preocupaciones, intereses o deseos para con su objeto de investigación, pero mientras desarrolla ese transitar puede dedicar cierto tiempo a disfrutar del placer de la observación y la contemplación.



82. Juan del Junco, *El paisaje es una droga*, 2013, 145 x 117 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



83. Juan del Junco, *Al que le dé*, 2014, 3 unidades de 30 X 40 cm.

Francesco Careri afirma que "[…] la primitiva separación de la humanidad entre nómadas y sedentarios traería como consecuencia dos maneras de habitar el mundo, y por tanto de concebir el espacio" [360]. El arquitecto italiano se remite nada menos que al *Génesis* para comenzar su análisis de la antigua división del trabajo. Para ello explica la relación tormentosa entre los hermanos Caín y Abel: el primero de ellos agricultor y, por tanto, limitado a su propio terreno; y el segundo pastor, en tránsito continuo. Ambos recibieron en herencia la tierra de sus padres Adán y Eva, tomando tal y como cita Careri "[…] un mundo repartido equitativamente: a Caín le correspondió la propiedad de la tierra y a Abel la de todos los seres vivos" [361]. Nos parece interesante esta asociación primera del pastoreo y el nomadismo con el mundo animal —"los seres vivos"—, ya que nosotros nos acercamos a estos desde la posición del caminante que observa, no desde la del que se apropia de lo encontrado[362]. Nuestra observación del mundo animal la tomamos originariamente en forma de datos, y estos nos son útiles para crear relaciones entre el mundo natural y el mundo simbólico: un *juego* equilibrado entre naturaleza y nuestros pensamientos, sentimientos y emociones. Continua Careri:

> […] Caín puede ser identificado con el *homo faber*, el hombre que trabaja y que se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial, mientras que Abel, al realizar a fin de cuentas un trabajo menos fatigoso y más entretenido, puede ser considerado como

360 CARERI, F., op. cit., p.23.

361 Ibídem.

362 Hemos de decir que, en todos nuestros años de salidas al campo a observar aves, así como en la realización de numerosos proyectos —más si cabe en *El Lenguaje* por nuestra proximidad a ellos— hemos advertido un enorme conocimiento de los entornos naturales por parte de los cabreros y pastores. Normalmente son conocedores del entorno natural en límites insospechados, y en muchas ocasiones se convierten en grandes aliados para recabar información sobre todo tipo de datos de los territorios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> aquel *homo ludens* tan querido por los situacionistas, el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida[363].

En definitiva, con este proyecto alegórico, al reflexionar sobre la propia condición vital del artista y su posición frente al sistema laboral actual, estamos realizando dos maneras de entender nuestro trabajo y nuestro encaje en el mundo. Por un lado, en el seno de nuestra propia disciplina: el artista que aferra su producción al estudio frente al que considera el entorno físico como una prolongación del mismo; por otro, en el sistema laboral general: en contra de la más que probable división de las profesiones en cuanto al beneficio que generan estas para un sistema económico-social basado en la hegemonía de la productividad, entre las cuales, lamentablemente, las artes y la cultura no tienen cabida más allá de su espectacularización banalizadora.

Puestos ahora a analizar el origen de estas dos maneras de comprender el trabajo y el espacio físico en nuestra trayectoria personal y profesional, podríamos decir que el proyecto también nos ofrece un paralelismo sobre la histórica división de la ornitología entre la sistemática y la ornitología de campo: la primera ceñida al laboratorio y al museo y la segunda basada en la observación directa del entorno natural. La primera circunscrita a los ornitólogos científicos *de carrera* —por lo tanto, compartimentados, disciplinarios y productivos— y la segunda algo más permisiva con la entrada de los ornitólogos *amateurs*. Estos últimos —entre los que nos encontramos— con la suficiente libertad para entender el acto de la observación desde la sensibilidad, la emoción y el placer. Ahora que sabemos que nuestras prácticas ornitológicas son anteriores al comienzo de nuestra carrera artística, nos atrevemos a decir que la fascinación por el mundo de la ornitología *amateur* ha modelado el modo de entender las formas de trabajo dentro de nuestra profesión.

Como veremos a menudo a lo largo de esta tesis, esta división entre estar en el estudio —o el laboratorio, o el museo, o el agricultor— y estar en el campo —el ornitólogo o *birdwatcher*, o el pastor—, ha definido y delimitado dos etapas en nuestra línea de trabajo que bien pueden ser equivalentes a la división de la historia de la ornitología, y las cuales conllevan modelos opuestos en la producción. La primera de ellas basada en el estatismo a la hora de la toma —apegada al *cultivo*— y el segundo con un claro carácter dinámico —nómada—. Alberto Martín,

[363] CARERI, F., op. cit., p.24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el texto realizado para la publicación derivada del proyecto *Liturgia del río y del pájaro*, las denomina etapas "preterritorial" y "territorial", definiendo su determinante cambio procedimental y conceptual:

> No es difícil hacer una legítima traslación, y ver de qué modo, entre 2008 y 2010 la "ornitología" de Juan del Junco es nítidamente "preterritorial", y de qué modo *Conceptual Andalusia* inaugura y da entrada a un periodo o un enfoque territorial, donde las "vidas de pájaro" se hacen presentes. El cambio es más que sustancial en sus implicaciones, pues no se trata sólo de un territorio físico, es también un territorio conceptual, un territorio artístico o fotográfico, un territorio de escritura y, por último, un territorio emocional asociado a esa narración escrita que a partir de este momento acompaña y puntúa la dimensión visual de su trabajo[364].

El Lenguaje resulta un pequeño paréntesis en el camino *pseudo* científico tomado anteriormente y, *a priori*, podría parecer que este proyecto no comparte ciertos parámetros con los trabajos precedentes en cuanto a que no hay trazas de los métodos de la ciencia; pero, existe un elemento común que hace de nexo en toda la línea de trabajo: la noción de paisaje, al cual nosotros otorgamos valor de territorio. Hemos de aclarar que el concepto de paisaje /territorio no lo acatamos desde una visión normativa en los cánones de la representación tradicional sino, como venimos apuntando, en su fórmula experiencial. La gran mayoría de los proyectos pertenecientes a los *Trabajos ornitológicos*, así como *El Lenguaje,* se instauran igualmente a través de una inmersión en el entorno natural. Sólo que, si bien la mayoría experiencian el paisaje o territorio desde la lógica de una fascinación personal —la ornitología *amateur*—, *El Lenguaje* hace uso de los conceptos de naturaleza, campo, paisaje y territorio desde una óptica alegórica. El profesor y crítico de arte Juan Francisco Rueda, el cual escribió el texto de sala de la exposición, comenta:

> Acostumbrados a que Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) se acerque a figuras científicas como las del naturalista (*El naturalista y lo habitado*, 2008), el ornitólogo (*El sueño del ornitólogo* y *Epílogo ornitológico sobre qué era antes: el artista o el ornitólogo*, 2008-09 y 2010 respectivamente) o el geólogo (*Paisajes*, 2011-12), de las cuales se apropiaba replicando sus procedimientos y métodos de trabajo para, con posterioridad, subvertir cientifismo, objetividad, universalidad, dato y frialdad optando por lo fabulador, lo evocador, lo subjetivo, lo individual y la memoria, ahora aparece en su imaginario la figura del cabrero. A pesar de las aparentes diferencias con aquellas, el pastor de cabras posee para Del Junco aspectos que lo hacen converger con los anteriores (contacto con la

[364] MARTÍN, A, "*El rastro del…*"., op. cit., p.10.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Naturaleza, derivas en ella, lo paisajístico, la soledad o las singularidades y similitudes de los metalenguajes) y, ante todo, que lo aproximan a él y a su trabajo como artista[365].

Rueda sugiere el "contacto con la Naturaleza" y las "derivas en ella", y nosotros lo corroboramos en cuanto que creemos que no hay nada más cercano a las prácticas que atendemos; no en vano Elena Vozmediano apunta que "Juan del Junco ha dado un paso en firme en la *flânerie* campestre a la que dice haberse hecho adicto"[366]. Y es que todos nuestros pasos dados en el paisaje o territorio se han abordado desde la posición del que se pierde, se sumerge o realiza obra transitando por el mismo. En el siguiente punto analizaremos con más detenimiento esta posición y condición.

2.1.2.3. SALIR DEL ESTUDIO Y *HACER* EN LOS SENDEROS: UN MEDIO PARA ESTAR EN LA NATURALEZA. *NEVER-ENDING HANDBOOK*.

En *Caminar. Una filosofía*, Frédéric Gros comienza el capítulo dedicado a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) —titulado *Los sueños despiertos del caminante*— describiendo la necesidad inevitable de caminar a la que sucumbía el filósofo ginebrino y sin la cual le era del todo imposible el acto de pensar. Gros afirma: "lo que estimula su imaginación son los senderos"[367]. Acto seguido, Gros cita un pasaje de *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1782) donde Rousseau afirma:

> Nunca hago nada salvo durante el paseo, el campo es mi gabinete; la visión de una mesa, del papel y de los libros me produce hastío, el aparato del trabajo me desalienta. Si me siento a escribir no encuentro nada y la necesidad de tener inspiración me la quita[368].

Efectivamente, Rousseau camina sin descanso en sus años de juventud —de manera exultante— y en su vejez —ensimismado—, y es, según Rebecca Solnit "quién trazó los planos

---

365 RUEDA, J. F. (2013). Texto de sala de *El Lenguaje* para la exposición del mismo nombre en la galería Magda Bellotti, Madrid, del 30 de mayo al 28 de julio de 2013.

366 VOZMEDIANO, E. (2013). "Juan del Junco y la cabra connoisseuse" [en línea] [consulta: 06/10/2020] en *El Cultural*, 28 junio de 2013. Disponible en https://elcultural.com/Juan-del-Junco-y-la-cabra-connoisseuse.

367 GROS, F., op. cit., p. 73.

368 Ibídem, [Véase ROUSSEAU, J. (2016). *Las ensoñaciones del paseante solitario.* Madrid: Alianza., p. 226].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del edificio ideológico en cuyo interior quedaría amparado el caminar"[369]. Por lo que se podría afirmar que Rousseau es el primero que asocia con decisión el acto de pensar y caminar.

El Rousseau joven camina de lugar en lugar, de país en país: Suiza Francia, Italia… Es conocido que comenzó a caminar el día que, siendo apenas un adolescente de dieciséis años, llegó tarde a las puertas de su Ginebra natal, encontrándose estas cerradas. Rousseau, intempestivo, en lugar de esperar al día siguiente, marchó para siempre. En ese acto de rebeldía —y por lo tanto anti-sistema y/o anti-productivismo— comenzó su viaje vital a pie. En una cita célebre nos dice:

> Nunca pensé tanto, ni existí tanto ni fui tanto yo mismo, si es que puedo hablar así, como en los [viajes] que hice solo y a pie. […] Dispongo como dueño de la naturaleza entera; vagando de objeto en objeto mi corazón se une, se identifica con quienes lo halagan, se rodea de imágenes encantadoras y se embriaga de sentimientos deliciosos[370].

Más tarde —y es aquí donde encontramos la referencia para nuestra investigación y práctica artística—, con el paso de los años se vuelve hacia la naturaleza. Solnit comenta que para el Rousseau de edad intermedia —el del *Discurso sobre el origen y los fundamentos de las desigualdad entre los hombres* (1755), donde aboga por una vuelta a un hombre natural alejado de la ciudad y de la cultura— "[…] el caminar funciona como un emblema del hombre sencillo y, cuando la caminata es solitaria y campestre, constituye un medio para estar en la naturaleza y fuera de la sociedad"[371].

Rousseau, al realizar las caminatas por los bosques, no pretende sino volver a los orígenes del hombre. Para él, la sociedad y la cultura corrompen al ciudadano y, para volver al estado primitivo del ser humano no queda sino desprenderse por entero de la civilización. Este hombre anterior que resulta en sus pensamientos campestres y que aparece al estar en contacto con la naturaleza únicamente acompañado de los árboles y demás criaturas vivas, no es salvaje, todo lo contrario, es inocente. Continua Gros:

> […] Y ese fantasma que surge despacio, cuya sombra furtiva adivina entre los robles, no le parece feroz, embrutecido, habitado por pulsiones desordenadas y lleno de instintos violentos, sino más

369 SOLNIT, R., op. cit., p. 37.
370 GROS, F., op. cit., p. 78; SOLNIT, R., op. cit., p. 41; LE BRETON, D., op. cit., p. 28.
371 SOLNIT, R., op. cit., p. 40.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> bien temeroso y en sintonía total con la naturaleza que lo envuelve como una madre, y sobre todo solitario y feliz[372].

En este Rousseau de mitad de trayectoria aparece el estrecho lazo entre caminar y libertad que se acrecienta con el contacto con el mundo natural. En pleno auge de su proyección social es donde se produce un cambio sustancial en sus aspiraciones, que deriva en desear la soledad de los bosques; tal y como comenta Gros: "Rousseau ya no querrá sino caminos forestales. Estar solo, alejado del estruendo"[373]. Pero, aún existe otro Rousseau, el del "crepúsculo"[374]. Olvidado, autoexiliado y repudiado, el filósofo suizo se abandona a la soledad del paseante. Esta vez sin rumbo, sin búsqueda, sin fin; simplemente dejando pasar los días a través de la cadencia de los paseos. Es ahí donde Rousseau rescata todos sus recuerdos y escribe *Las ensoñaciones del paseante solitario*, según Solnit "un libro que es y no es sobre caminar"[375]. Esta última obra autobiográfica se divide en diez paseos, el último de ellos inconcluso pues muere antes de terminar su relato. El caminar entonces se convierte en acto de espera cuando paradójicamente no se espera nada, en un "caminar como una respiración del paisaje"[376].

Dominic Rainsford, de la Universidad de Aarhus (Dinamarca), sostiene que el Rousseau de las *Ensoñaciones* escribe sus paseos para una "no audiencia". Una vez vilipendiado y expulsado de la sociedad ya no le interesa una relación escrita con sus prójimos: "está ocupado en la tarea descaradamente paradójica de afirmar con un lenguaje elocuente que el único tipo de interacción que ahora desea es con lo inanimado"[377]. Es por ello que se vuelve hacia los elementos naturales, entre ellos las plantas. Según Rainsford:

> […] El tipo de espectador en el que se involucra Rousseau, según su propio relato, está necesariamente dirigido a objetos no humanos. No hay personas dentro de su campo de visión,

---

372 GROS, F., op. cit., p. 82.

373 Ibídem, p. 80.

374 Gros distingue "tres experiencias de la marcha" en Rousseau: "aurora, mediodía y crepúsculo", en Ibídem, p. 73.

375 SOLNIT, R., op. cit., p. 43.

376 Ibídem, p. 88.

377 RAINSFORD, D. (2003). "Solitary Walkers, Encountering Blocks: Epistemology and Ethics in Romanticism and Land Art" [en línea] [consulta: 13/10/2020] en *European Journal of English Studies*, Vol.7, nº2., pp. 177-192., p. 180. Disponible en https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1076/ejes.7.2.177.15890, [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> pero hay mucho más, y él lo describe, aparentemente, por sí mismo. Este trabajo descriptivo alcanza un pico obsesivo en la práctica de la botánica[378].

El suizo encuentra en la naturaleza una "celda acolchada"[379], un ambiente bello, agradable y gentil que le sea de utilidad para suavizar la gran desazón que le acompaña en sus últimos años; Tampoco busca una naturaleza desbordante, sino que está más cercano a los pequeños detalles; como apunta Rainsford, "[…] En cuanto a la naturaleza, solo la quiere en formas bonitas (lo pintoresco más que lo sublime)"[380], por lo que creemos que está más interesado en el paisaje cercano y aprehensible, que en el lejano y transcendente; en la observación frente a la mirada.

Este Rousseau que inventa y piensa —crea o *hace*— por los caminos, que divaga en sus derivas campestres, que se sumerge en la naturaleza para encontrar su verdad, que focaliza su atención en elementos naturales —no humanos— observables, y que, como comenta el profesor Garcerá, defiende "la concepción de una naturaleza virgen benigna previa a las contaminaciones que la estructura del pensamiento humano había provocado"[381], nos interesa sobremanera para abordar el análisis de uno de los proyectos señeros de los *Trabajos Ornitológicos*: *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, del cual hemos hablado anteriormente cuando nos referimos a los métodos ornitológicos *heredados* [véase pp. 236-237]. El proyecto se formalizó en un libro —"un libro que es y no es sobre caminar"— donde a través de catorce caminatas se reflejaron multitud de pensamientos y emociones y donde se focaliza la atención no únicamente en las aves, sino en los demás elementos naturales que conforman el paisaje caminado.

Efectivamente, en la producción del *libro-obra* resultante del proyecto es donde encontramos la referencia rousseauniana, tanto por caminar solitario en el medio natural como en el modo de plasmar y representar la experiencia. En un epígrafe anterior analizábamos la imposibilidad que sentía Hamish Fulton a la hora de trasladar visualmente la experiencia del caminante. Imposibilidad que nosotros habíamos resuelto tanto con la incorporación de la práctica transdiciplinaria, como con la utilización de las formas comunicacionales visuales de la

---

[378] Ibídem.

[379] Ibídem., p. 181.

[380] Ibídem.

[381] GARCERÁ, J. (2012). "El artista a la interperie" en *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 17, pp.127-147., p.135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ornitología. En el caso de *Never-Ending Handbook,* además, entra en liza otra derivada: la escritura sobre lo caminado, el relato de lo acontecido, visto, sentido y reflexionado. Porque como dice Rebecca Solnit, el paseo, a Rousseau:

> […] le presta una posición narrativa desde donde hablar. Como estructura literaria, el paseo relatado promueve la digresión y la asociación, en contraste con la forma más estricta de un discurso o la progresión cronológica de una narrativa histórica o biográfica[382].

Escribir un libro de paseos por la naturaleza siendo artista plástico y considerarlo como obra plástica final es obviamente una forma de promover la digresión: es salir de lo esperado y buscar otros caminos formales alejados del relato habitual. Pero, a su vez, es un modo de asociar todo tipo de conceptos: vida personal, arte, pensamiento, mundo natural, fascinaciones, emociones, sistema y estructura, etcétera. Es una forma de "revalorizar lo personal y lo privado, aspectos para los cuales el caminar, la soledad y la naturaleza facilitan las mejores condiciones"[383]. Gros nos describe la disposición de libertad creativa que siente el pensador caminante, la misma que sentimos cuando realizamos la producción de *Never-Ending handbook*:

> […] En las largas caminatas fáciles por vías bien trazadas, cuando no se trata más que seguir los interminables meandros del camino, se forjan mil proyectos, se inventan mil historias. […] imaginamos sucesivas fantasías, nos proyectamos en multitud de historias. Y el balanceo suave y sin trabas de las piernas dichosas hace inventar el relato que inventamos[384].

El propósito de establecer estas asociaciones y disgregaciones —así como promover el relato, recurrir a las fantasías y perdernos en las historias— está tan instaurado en la realización del proyecto que el propio camino físico es homenajeado en dos de las imágenes elegidas para el proyecto. La primera de ellas nos servirá para ejemplificar estas asociaciones. Se trata de una fotografía tomada al inicio de una caminata en la sierra de las Nieves, en la provincia de Málaga [fig. 84]. En ella aparece un collado recortado sobre el cielo, escoltado por un pino y un acebuche, ambos a cada lado de la imagen. En el centro de la misma se dibuja un sendero que serpentea la orografía de la loma. La vereda no es más ancha de lo justamente necesario para posar los pies del caminante —así como los de los animales que pueblan la sierra— y se presenta definida a la perfección en el suelo forrado del poco pastizal que crece entre el matorral

382 SOLNIT, Rebecca, *Wanderlust…*, op. cit., pp. 43-44.
383 Ibídem, p. 45.
384 GROS, Frédéric, *Andar…*, op. cit., pp. 76-77.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mediterráneo. Con la mera visión de la fotografía cualquiera que ame la naturaleza sentirá el deseo de surcar ese camino en libertad.



84. Juan del Junco, fotografía del sendero de la sierra de Las Nieves que aparece en la página 123 de *Never-Ending Handbook*.

La fotografía en cuestión fue elegida como cabecera del capitulo *La cañada*[385]. El porqué de la elección de dicha imagen no era un asunto baladí. Tras varios meses de trabajo estábamos ya ante el catorceavo capítulo del libro y al poco de iniciar la narración de la caminata hacíamos una recapitulación del trabajo ya hecho y, por ende, la deriva que había tomado la investigación:

> A estas alturas del proyecto sé lo que más o menos actúa de hilo conductor, lo conozco al fin, pero procuro que no esté presente. Intento trabajar sin pensar en esa constante, sin premisas que interactúen con lo que en mi mente se ha conformado como el todo que, en un futuro muy cercano, saldrá a la luz. Prefiero la libertad de hacerlo por pura intuición, como lo llevo haciendo desde hace tantos años. Es extraño, pero tengo la sensación de que todo sale sólo: ir al campo, decidir una localización, caminar, observar y fotografiar; revelar, escanear y seleccionar. Sobrevolando por encima de todo: buscar[386].

[385] Cada capítulo del libro consta de varias páginas de texto y varias páginas de imágenes a sangre referidas a la caminata relatada en el mismo; pero en el comienzo de cada capítulo se acompaña con una imagen solitaria que, en cierto sentido, puede adelantar lo sucedido.

[386] DEL JUNCO, J. *Never-Ending* Obra., p. 164.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El capítulo narra una caminata a través de una senda con cierta dificultad a lo largo de un bosque enmarañado que desemboca en las cumbres de una cañada. El deseo de poder llegar a las cumbres y la determinación por no abandonar la promesa que veíamos entre la vegetación — "los espejismos de las piedras entre las ramas de los árboles me hacían seguir subiendo obcecadamente"[387] — hizo que a la vuelta comenzara a oscurecer con la mala fortuna de perder la vereda. Este episodio desagradable nos fue útil para reflexionar sobre la presencia del miedo y la ansiedad en la vida, reconociendo por escrito los problemas de índole *psicoemocional* en los que nos veíamos inmersos en el período en que se realizó el proyecto. Nos interesa recalcar esta forma particular de visualizar el concepto de camino, así como el acto de recorrerlo, a modo de una línea paralela a nuestra existencia y de nuestra manera de estar en el mundo. Como dice John Brinckerhoff Jackson: "El camino está tan imbricado en la existencia que finalmente se convierte en una metáfora de la propia vida humana. La vida es un camino, largo, impredecible y lleno de peligros, que cada uno de nosotros debe recorrer"[388].

Por lo tanto, el proyecto se conforma como una alegoría o metáfora sobre los procesos de búsqueda en los ámbitos de lo personal y lo profesional. Al igual que en el caso de Rousseau —siempre salvando las distancias—, andar por los senderos se instaura como el elemento instrumental capaz de dotar de respuestas a infinidad de preguntas, preocupaciones y problemáticas que nos afectan. Caminar, así entendido, es una manera de vehicular los procesos de búsqueda intelectual que cualquier persona del ámbito de la cultura tiene como fin último; máxime cuando el mundo y el sistema, ya regido por la especulación y la *híperproducción*, ha dejado mayoritariamente de lado los procesos creativos culturales. Esta parte no objetual de *Never-Ending Handbook* —la realización de las caminatas, la asociación con fomentar el pensamiento, renegociar las dudas y buscar respuestas en una naturaleza despojada de toda contaminación social— no es otra cosa que la búsqueda de uno mismo. En palabras de David Le Breton:

> Recurrir al bosque, a las rutas o los senderos no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. Caminar es a menudo un rodeo para encontrarse con uno mismo[389].

---

387 Ibídem., p. 167.

388 JACKSON, J. B. (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje.* Barcelona: Gustavo Gili., pp. 39-40.

389 LE BRETON, D., op. cit., p. 16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Efectivamente, el *libro-obra* es una manera de encontrarse con uno mismo a través de caminatas en la naturaleza. Hemos reflejado aquí un solo ejemplo de uno de los capítulos de la obra. Analizar aquí todas y cada unas de las temáticas con cierta simbología que aparecen en el libro daría para una nueva tesis y creemos que así podemos dar una medida de lo que en él se trata. No obstante, a grandes rasgos, podemos citar entre otras: una infinidad de recuerdos de la infancia; el deseo perenne por saber qué puede haber en todo lo que la naturaleza ofrece y nos es desconocido; el placer de la observación; la depresión a causa de una ruptura amorosa; la presencia continua de paranoias y miedos en diferentes terrenos personales; el modo de relacionarse con otras personas; nuestras ideas sobre la conservación del medio ambiente; las preocupaciones por el futuro laboral; o algunas reflexiones sobre el propio trabajo del artista.

A propósito de esta última temática sí nos gustaría resaltar como el camino y el caminar se convierte en metáfora continua, ya que forma parte de los paradigmas de la metodología transdisciplinaria que estamos analizando. Basten tres ejemplos. El primero, es un pasaje del capítulo *La garganta*, en el que caminando por El Chorro, en Ardales (Málaga) se reflexiona sobre el estado de nerviosismo que todo artista sufre a la hora de una exposición individual:

> No obstante, realizar cada exposición es como adentrarse en un nuevo camino. Se sabe de antemano, ya que uno lleva caminando mucho tiempo, que todo tiene un comienzo y un final; lo que nunca se puede saber es cómo discurrirá el camino, si tendrá grandes pendientes o será llano, ancho o angosto, si el suelo es firme, arenoso o cubierto de piedras; si el sol castigará la piel del caminante o el frío helará sus manos; y lo más importante: nunca se conoce a ciencia cierta si el camino se bifurca, de dónde salen las veredas y cuál elegir, para conseguir llegar al final de la búsqueda[390].

O este otro pasaje donde se realiza un paralelismo entre el acercamiento a un tajo rocoso divisado en la lejanía en Nerja (Málaga) y como abordar un proyecto artístico:

> He de decir que no hay nada que me excite más que buscar la forma de acercarme a un paisaje que he visto de lejos. Esa búsqueda: la forma de entrar, la estrategia de acercamiento, mirar en un mapa, visualizar los caminos, encontrar la vereda que sale, la curva que abre la vista, el paso del viso y la llegada al destino es una metáfora plena de mi trabajo y de lo que presupongo que es realizar un proyecto artístico[391].

390 DEL JUNCO, J., *Never-Ending* Obra*.,* p. 190.

391 Ibídem., pp. 104-105

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

O, para concluir, los dos últimos párrafos del libro, en el capítulo *Los dos picos*, donde en una caminata en la sierra de Alcaparaín, localizada también en el término de Ardales (Málaga), al fin se consigue la fotografía deseada desde el comienzo del proyecto —la fotografía de la pareja de águilas que focalizan la alegoría de la búsqueda— dándose por concluido el mismo. En ambos párrafos se puede leer cómo damos pie a futuros caminos —léase proyectos— y con ellos más lugares por descubrir y más relatos por contar. Creemos que es realmente clarificador el hecho de que la última frase del libro sea "esa es la senda". Nos van a permitir la cita extensa:

> Sentí que el trabajo estaba hecho, tenía al fin lo que buscaba. Bajé por la pista dejando que el sol me diese en la cara. Sentí el ligero viento que me despeinaba, oía los pájaros pequeños trinar entre las ramas, miraba el verde radiante del monte y el azul metálico de un cielo que explotaba. A lo lejos, más sierras, con sus rocas para hacer más caminos y obtener más encuentros.
>
> La montaña mágica me había llamado: me hizo trazar por intuición, casi sin pensar, sus caminos. Las águilas extrañamente me hablaron: me transmitieron, por una vez, un mensaje. A mitad del camino las vi de nuevo volando juntas en círculos sobre un llano. Alcé los dos brazos apretándolos con fuerza, noté una explosión de júbilo. Grité en silencio un largo "siiii" potente y certero. Me sorprendí a mi mismo, con una sonrisa inmensa, en esa satisfacción extrema. Las búsquedas eternas tienen sus recompensas aunque sean solitarias. Esa es la senda[392].

Esta fusión entre proceso, emociones y sensibilidades que se instala en todo el proyecto puede ser entendida como el enésimo desborde de fronteras en nuestra línea de trabajo, máxime en un momento como el actual donde no se suelen percibir elementos emocionales en las obras resultantes; y donde un excesivo carácter profesional en las producciones, unido a una más que visible estandarización formal reinante en muchos de los enunciados, hacen que la atención se deslice hacia la propia superficie de las obras, resaltando éstas como *huérfanas* de autoría. Los enunciados excesivamente subjetivos están en clara decadencia, a veces incluso denigrados, y nosotros hemos tomado el camino opuesto con determinación. Así lo explica Javier Hontoria en el texto que acompaña al catálogo de la exposición:

> Alentadas por el poder de la tecnología y también por las nuevas teorías materialistas, no pocas posiciones artísticas denuestan hoy la huella de quien las crea, como si fueran entidades autónomas que se hubieran producido a sí mismas, tal es la impecable formalización de la que hacen gala y la quirúrgica precisión que define sus contornos. Esto ha contribuido a ahuyentar el rol del artista y a invisibilizar los procesos que hacen posible el trabajo. En la obra última de Juan del Junco no sólo

[392] Ibídem., p.212

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> no se oculta el proceso sino que a este se incorporan, con extraordinaria desinhibición, sus frustraciones y sus anhelos, sus aciertos y sus tropiezos. Nunca antes se había expresado el artista utilizando la primera persona de un modo tan nítido como lo hace en el proyecto[393].

Pero, ante nuestra simbolización del camino y ante este desembarco de subjetividades, no debemos olvidar el hecho de que todas estas caminatas sucesivas a lo largo del proyecto se realizaron con la intención de observar aves. Por lo que, sin duda, debemos preguntarnos: ¿qué sucede, además, si a estos procesos emocionales o vitales se le añade transversalmente la presencia de la ornitología?; y, ante esta presencia tan determinante, ¿es posible realizar una práctica científica y a la vez artística donde se produzcan reflexiones en torno a las emociones, pensamientos y demás subjetivaciones? Creemos que únicamente es posible en el ámbito de la cultura —en nuestro caso en el ámbito del arte contemporáneo— a través de una metodología transdisciplinaria. Baste como ejemplo una cita extraída de la crítica de Elena Vozmediano aparecida en *El Cultural* con motivo de la exposición del proyecto que bien podría ser un certero resumen del marco conceptual del mismo:

> […] el caminar como experiencia creativa está en el corazón del proyecto, concebido como una búsqueda, ornitológica/paisajística, íntima/artística. 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[394].

Entendemos que la práctica de la ornitología no nos permite acoplar sentimientos, emociones y sensibilidades; con lo que debemos recurrir a esta forma *mestiza* de imbricar dos disciplinas tan antagónicas en sus postulados —aunque cercanas y hermanadas en sus procesos visuales; esta operatividad de cruce es lo que denominamos *ornitología emocional*.

Para concluir, quisiéramos resaltar una nueva forma de imbricar esta condición simbólica de caminar en *Never-Ending Handbook*. En el montaje final del proyecto dispusimos el *libro-obra* abierto —página a página— en el perímetro de una larga mesa de casi veintidós metros de largo [fig. 85]. Así, la única manera de poder leer las más de doscientas páginas del libro pasaba por andar lentamente alrededor de la misma. Esta disposición conlleva un doble acto de trazar

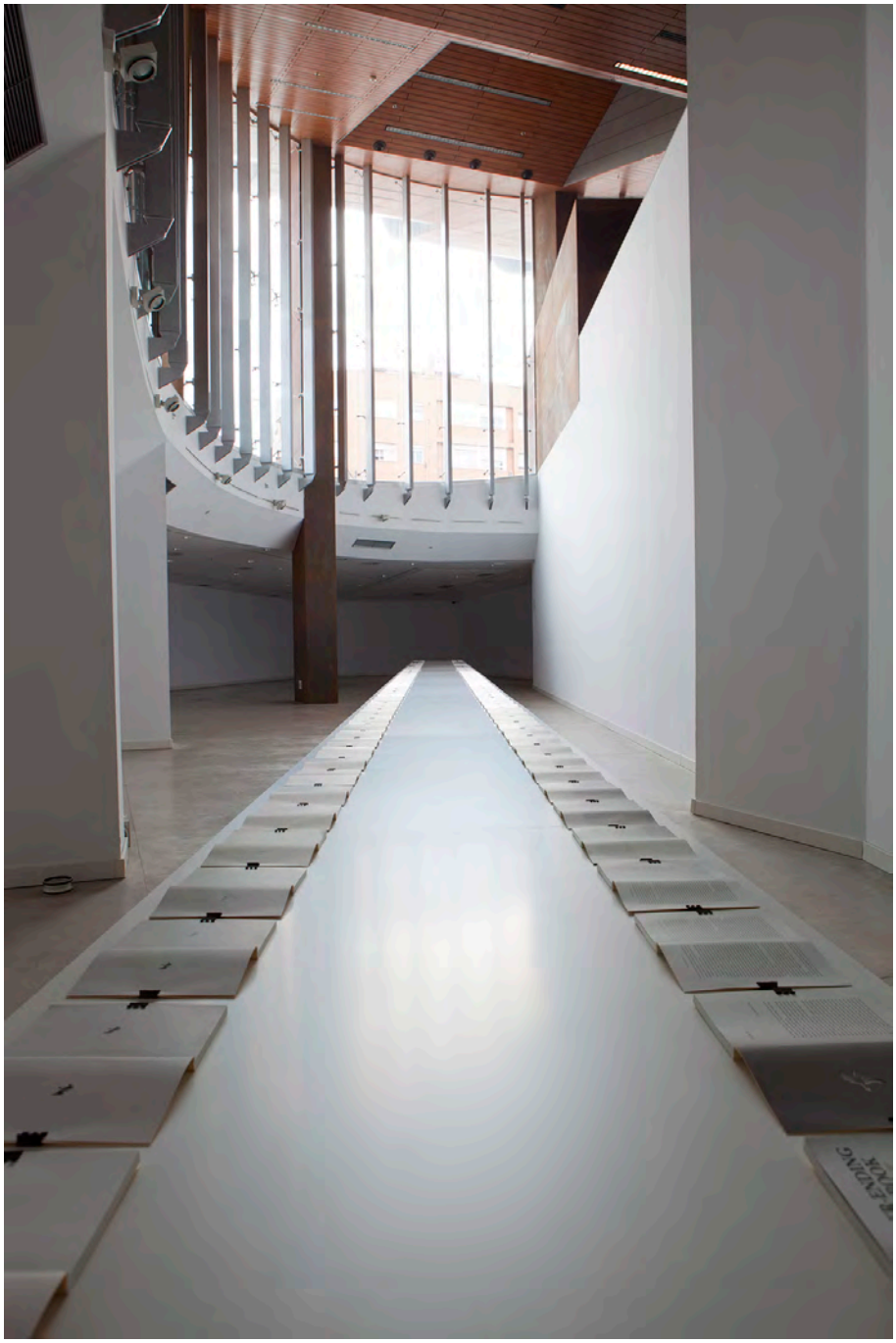
---

393 HONTORIA, J. (2018). "La estela del águila. Los caminos de Juan del Junco" [en adelante: Hontoria, *La estela del águila…*] en del Junco, J. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas. pp. 7-14., p.9.

394 VOZMEDIANO, E. (2018). "Juan del Junco en el campo, a sangre" [en línea] [consulta: 13/10/2020] en *El Cultural*, 18 de mayo de 2018. Disponible en https://elcultural.com/Juan-del-Junco-en-el-campo-a-sangre,.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los caminos, aquel que realizamos durante el proceso del proyecto, y su eco cuando un espectador se enfrenta a la obra.



85. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo,* 2018. Vista de la instalación en el Centro de Arte de Alcobendas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.2.4. La recuperación del espacio natural. Thoreau: caminar y confluencia.

Sesenta años después de *Las ensoñaciones* de Rousseau, al otro lado del Atlántico, Henry David Thoreau (1817-1862) se muda a Concord, Massachussets, a una pequeña cabaña solitaria construida con sus propias manos junto a una pequeña laguna, de la cual asimiló el nombre para uno de sus libros más celebres: *Walden*. *La vida en los bosques*[395], 1854. El americano contaba con 28 años cuando decidió pasar dos años, dos meses y dos días en los bosques; y Rousseau tenía casi setenta cuando murió escribiendo sus pensamientos a través de sus paseos por la naturaleza. Aún teniendo en cuenta las distintas etapas vitales de ambos pensadores, tanto *Walden* como *Las ensoñaciones* tienen una raíz común: asociar autobiografía y pensamiento, trascendiendo dicha combinación del encuentro con el mundo natural.

No es nuestra labor aquí realizar una lectura pormenorizada de la obra de Thoureau, sino entender su legado como ejemplo de puente que une el siglo XVIII con el XX, para, así, comprender el siglo XIX como una suerte de gozne entre dos formas de concebir el medio natural en el ámbito de las humanidades; pero, sobre todo, para entender la influencia de esta triada de centurias en la obra de los artistas americanos y británicos que a mediados de la década de los sesenta crearon lo que se ha venido en denominar *Land Art*.

Uno de los aspectos que más nos interesa de Henry D. Thoreau es la capacidad para aglutinar y combinar en su obra una enorme disparidad de intereses: especialmente, aquella convergencia entre humanidades y ciencia, entre letras/arte y naturaleza. No en vano, como apuntan Casado Da Rocha y Foronda:

> Thoreau es una de las águilas más ilustres de la literatura norteamericana y, como tal, tiene una vista muy educada: tanto por la ciencia, que en ese momento del siglo XIX estaba sufriendo una profunda transformación (Thoreau fue uno de los primeros americanos en leer a Darwin), como por la formación humanística que recibió en Harward (leía en varios idiomas y nunca dejó de frecuentar la biblioteca universitaria). Como las águilas, nada de la naturaleza le es ajeno, fuera sólido, liquido o gaseoso, se moviera o no, tuviera dos u ocho patas[396].

395 Véase THOREAU, H. (2017). *Walden.* Madrid: Errata Naturae.

396 CASADO DA ROCHA, A. y FORONDA, J. I. (2015). "Guía para Volar" en Thoreau, H. D. *Volar. Apuntes sobre aves*, Logroño: Pepitas de calabaza. pp. 7-15., p. 8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si bien no estamos interesados en el Thoureau de la fobia social, este Thoureau cercano a la curiosidad por la naturaleza, capaz de incluirla en su trabajo literario, así como su forma de estar en el mundo, es lo que creemos que nos podría ayudar a seguir dilucidando nuestro concepto de *ornitología emocional*.

Y es que este concepto que estamos manejando transversalmente a lo largo de esta tesis, en sí mismo nos sigue pareciendo una feliz paradoja o una fructífera imposibilidad a modo de eslabón entre dos culturas dispares entre sí. Nuestra posición continua del que realiza una ciencia *amateur* y que, al mismo tiempo, atiende a su implicación transdisiciplinaria en el ámbito artístico, nos da pie para recortar las distancias entre las disciplinas. Sesenta años después de la célebre conferencia de J. P. Snow (1905-1980) en Cambridge, titulada *Las dos culturas*[397] (1959), la separación y alejamiento entre ciencias y humanidades no ha ido sino acrecentándose, entre otras razones por una segmentación interesada para y por los sistemas de hiper productividad.

El profesor Casado da Rocha realiza una visión de los temas tratados por Thoreau en relación con la cultura contemporánea en su libro *Una casa en Walden* (2017), donde nos viene a decir que "[…] la suya es una cultura de la frontera, del límite y la transición («todo poeta ha temblado ante los límites de la ciencia», escribió en su diario el 18 de junio de 1852)"[398]. Para ilustrarlo, Casado da Rocha, recurre a Edward Osborne Wilson y su teoría del "encantamiento jónico", según la cual: el universo tiene un orden, que es un cosmos y como tal está abierto a explicación, que es *accesible* [sic] a diferentes saberes y que estos pueden converger o al menos conversar"[399]. Así mismo, como apunta Marina Garcés —citada también por Casado de Rocha— para la superación del conflicto entre las dos culturas se necesitan "nuevas relaciones y alianzas entre sus diversos ámbitos y niveles de experiencia"[400].

Estas interpelaciones a la convergencia como método para comprender el mundo que nos rodea ya las revisamos en la primera parte de esta tesis, cuando hicimos un análisis de los cruces disciplinares, concluyendo que para poder comprender un mundo complejo se requiere del

---

397 SNOW, C. P. (1963). *Las dos culturas y la revolución científica*. Buenos Aires: Editorial Sur.

398 CASADO DA ROCHA, A. (2017). *Una casa en Walden. Sobre Thoreau y cultura contemporánea*, Logroño: Pepitas de calabaza., p. 43.

399 Ibídem., p. 41. [Véase WILSON, E. O. (1999). *Consilience: la unidad del conocimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg].

400 Ibídem. [Véase GARCES, M (2015). *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cruce de las disciplinas y se necesitan ópticas diversas, y es muy probable que en la vida y obra de Thoreau podamos hallar uno de sus primeros defensores. A la vez, creemos firmemente que mediante nuestra práctica artística nos hemos situado en una posición análoga, realizando también una práctica de límite, de frontera, alejados de la división arquetípica ciencia/humanidades y donde ante cualquier atisbo de los límites propios de la ciencia hemos abogado por la ruptura de los bordes, promoviendo la alianza y la convergencia. En definitiva, defendemos una posición hacia la concurrencia, en palabras de Casado da Rocha: "una continuidad entre la ciencia, la cultura y la naturaleza, sin reducir un saber a otro"[401]. Y es aquí donde encontramos la clave de bóveda para entender la dimensión transdisciplinaria de nuestra línea de trabajo.

En esta confluencia —en la no segmentación— es donde Casado da Rocha sitúa a Thoreau, al cual define como "escritor-filósofo-naturalista"[402]. Y este dato nos interesa no sólo por el cruce de diferentes modos de conocer el mundo, sino, además, porque el americano la profesa a través de una experiencia subjetiva en el paisaje —interactuando al caminar a través del mismo—, hecho por el cual creemos que debemos tratarlo aquí a modo de *protorreferente*. Continua Casado da Rocha:

> Thoreau se resistió a la separación de esas dos culturas y esa oposición se refleja en sus escritos sobre la percepción y apreciación del paisaje. En un momento de auge del positivismo y su ideal de completa objetividad, Thoreau desarrolló un "realismo perspectivista" en que el paisaje no es algo natural ni cultural, objetivo o subjetivo, sino una relación que se halla entre el sujeto y el objeto, un proceso que le afecta. Un fenómeno que no es independiente del observador, sino que interactúa con él[403].

Como podemos apreciar, la cita en sí podría ser una buena aproximación a dos conceptos que entran en liza en nuestra práxis: el *paisaje experiencial* y la *ornitología emocional*, con el interés añadido de que, además, incluye la tensión entre objetividad y subjetividad. Esta tensión, en nuestra práctica artística, la manejamos y solventamos mediante el acto de confluencia. A su vez, en Thoreau siempre existe dicha tensión. Casado da Rocha y Foronda comentan:

401 Ibídem., p. 42.
402 Ibídem., p. 9.
403 Ibídem., p. 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> […] Thoreau propuso en sus escritos una observación subjetiva de las cosas, pero con el tiempo su visión y métodos de trabajo se fueron haciendo cada vez más científicos. De esta manera, el escritor fue poco a poco transformándose en un naturalista marcado por una tensión cultural muy peculiar, que le lleva a apreciar y emplear el método científico a la vez que es consciente de sus límites y riesgos para la vida silvestre, que por otro lado ama hasta llegar a un cierto misticismo[404].

La interacción de Thoreau con el paisaje está recogida a lo largo de toda su obra, pero sobre todo en su diario, el cual fue escrito desde 1837 a 1861. Sus *Journals* están repletos de datos y escritos —científicos y poéticos— sobre todo asunto que le fascinaba, muchos de ellos desde la óptica del naturalista, y donde se pueden encontrar multitud de alusiones a la ornitología[405]. Así mismo, fue el primero que realizo "el primer tratado filosófico sobre la marcha"[406], titulado *Caminar* (1861). Es cierto que, en un punto como éste donde estamos dilucidando la relevancia de las deambulaciones por el medio natural, no pude faltar la alusión al libro de Thoreau, pero debemos decir que conscientemente nos alejamos del mismo, pues de él se infiere una más que visible voluntad moralizante. Para Rebecca Solnit, "Las suyas son las instrucciones más atrevidas y salvajes, pero siguen siendo instrucciones"[407], en una tradición "de sermoneo" que nunca cesó[408].

En Thoreau, el caminar está siempre presente. No en vano, como apunta Fréderic Gros, según Ralph Waldo Emerson (1803-1882) —su mentor y maestro— Thoreau "se había impuesto como principio no otorgarse más tiempo de escritura que el que hubiera pasado caminando". Con esta estrategia, nos dice Gros, no caemos en un estar perenne en las bibliotecas —escribiendo y comentando lo que dicen los demás— sino que la escritura es "testigo" de lo vivido. Gros nos aclara que utiliza el término "testigo" en la misma acepción de las carreras de relevos, donde un corredor pasa el "testigo" al siguiente compañero[409]. Así, nos dice:

---

404 CASADO DA ROCHA, A. y FORONDA, J. I., op. cit., pp. 8-9.

405 En este sentido recomendamos la profusa y detallada selección de escritos sobre ornitología pertenecientes a la obra de Thoreau realizada en Ibídem.

406 GROS, F., op. cit., p. 96.

407 SOLNIT, R., op. cit., p. 183.

408 Solnit replica a Thoreau haciendo un paralelismo entre éste y Chatwin, donde la escritora comenta "[…] esos ensayos estaban domesticando la revolución al describir el rango permitido de dicha libertad" [p. 183]. Más adelante afirma: "¡Ciento cincuenta años de moralización! ¡Siglo y medio de caballerosa exhortación!" [p.184].

409 GROS. F., pp. 103-104.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Hay que buscar esa escritura de lo real: no escribir más que como prolongación de esos pasos sólidamente marcados, recalcados. Porque entonces también el pensamiento buscará solo lo que es sólido. Con ello quiero decir: escribir sólo lo que se ha vivido intensamente. No darse como base sólida nada más que la experiencia[410].

No podemos estar más de acuerdo con esta revisión de los paradigmas del trabajo de Thoreau realizada por Gros, pues esta concatenación de acciones es igual al protocolo y al marco conceptual elegido para la práctica que nos ocupa. Podríamos permutar algunas palabras de la cita y nos daría una medida bastante precisa de nuestra línea de trabajo. En primer lugar, por una decidida elección por partir de la realidad: hacemos arte de lo real y de lo experiencial, y en segundo lugar, porque con ello prolongamos lo vivido —sólido e intensamente, pues se vive desde la fascinación; así, la experiencia, el *paisaje experiencial*, se convierte en "base sólida" y deviene igualmente obra.

De esta manera, Gros también nos da el punto de partida para seguir avanzando en el análisis de esta forma experiencial del paisaje que nos es útil para abordar la *ornitología emocional*. El francés afirma que caminando "[…] el hombre no se siente *en la naturaleza*, sino *natural*". Y añade que este modo de estar en la naturaleza "es una cuestión de participación" que cambia nuestra esencia: "andar te llena el espíritu de una consistencia distinta […] llena de la presencia del mundo" [411]; como podemos apreciar, todo un alegato en torno a lo experiencial.

Thoreau, según Gros, asocia continuamente este deseo de "presencia del mundo" con la idea de la mañana: "caminar por la mañana es comprender la fuerza de los comienzos naturales". Es decir, con los ciclos de la naturaleza: con la noche y el día y, sobre todo, a través de un enardecimiento perenne de la primavera, entendida ésta como un nuevo ciclo que comienza. Caminar al alba, para Thoreau, es caminar hacia el oeste, hacia el futuro: "Nosotros vamos al este a comprender la historia y a estudiar las obras de arte y de la literatura, rehaciendo los pasos de la raza; al oeste, nos dirigimos hacia el futuro, con espíritu de iniciativa y aventura"[412]. Esta simbolización del oeste conlleva una intención manifiesta por el futuro: el sol se esconde en el oeste y es una promesa de esperanza. Pero, además, para Thoreau el oeste es lo salvaje:

---

410 Ibídem., p. 104.

411 Ibídem, p. 105. [las cursivas son del autor]

412 THOREAU, H. D. (2008). *Caminar*. Cádiz: Huqualya. Citado en GROS, F. op. cit., p. 108.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Lo salvaje es la Naturaleza no explotada, virgen, la fuerza primigenia, inhumana, […] pero también es la parte rebelde y no amaestrada que hay en nosotros […] Cuando Emerson escribía a propósito de Thoreau que era el más americano de los americanos, pensaba probablemente en eso: en esa fascinación por un salvajismo primitivo convertido en origen del porvenir. El porvenir está al oeste, dice Thoreau: solo podrá desbloquearse, abrirse, volver a ser posible mediante una inmersión en lo salvaje, una confrontación[413].

Cien años después de la publicación de *Caminar*, esta inmersión en lo salvaje, a modo de ruptura con el pasado y frente a un horizonte de esperanza, aparecerá en el ADN de las prácticas de algunos artistas norteamericanos —muchos de ellos ligados al oeste— y británicos que volvieron su mirada hacia la tierra. El movimiento se denominó *Land Art*. En el siguiente punto estudiaremos su decisiva influencia en nuestra práctica artística

2.1.2.5. DEL MINIMALISMO AL *LAND ART*: ACCIÓN Y EXPERIENCIA EN EL PAISAJE. ANDRE, SMITHSON Y LONG.

Tras esta deriva de 200 años sobre la que nos hemos apoyado para explicar algunas formas de entender el hecho del caminar en el paisaje —el artista como nómada, la salida del estudio y la confluencia entre ciencia y cultura en torno a lo experiencial en la naturaleza— de nuevo volvemos al siglo XX. Siglo con el que abrimos este bloque dedicado al caminar en las artes recurriendo al trabajo de Hamish Fulton y las posibilidades/imposibilidades de representar las experiencias en la naturaleza. Y es que Fulton forma parte de una serie de artistas que a partir de la década de los setenta focalizaron sus prácticas artísticas en torno a la naturaleza y el paisaje, alcanzando un verdadero punto de inflexión con todo lo realizado anteriormente. Creemos que estos artistas —pertenecientes al movimiento denominado *Land Art*— se han constituido como una importante fuente de referencia para todas aquellas prácticas artísticas que aplican cruces con el medio natural, entre las cuales incluimos nuestra propia línea de investigación. Es tal la influencia de este movimiento que nos permitiremos cierta extensión en el desarrollo de este punto, focalizando nuestro interés en de las figuras de Carl Andre (1935), Robert Smithson y Richard Long.

[413] GROS, F., op. cit., pp. 108-109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bien es cierto que, entre la mitad del siglo XIX y la segunda mitad del XX, aparecen posiciones entroncadas con la marcha que hemos dejado de lado en esta tesis, entre las que destacamos la aparición del *flâneur*, la cita espacial propiciada por el dadaísmo, la deambulación de los surrealistas, las derivas de la Internacional Letrista y la psicogeografía situacionista[414]. Todas ellas —con una clara vocación urbanita— formalizaron sus desplazamientos a pie a través de la ciudad o entornos urbanos, allí donde se pierde el contacto con el mundo natural; con lo que entendemos que en su discurrir por las calles perseguían otros intereses totalmente diferentes a los nuestros. Cómo bien podemos comprender, nuestro estudio se ciñe a aquellas prácticas pedestres que tienen como fin último las relaciones con la naturaleza; e incluso a aquellas que, como hemos visto, presentan un claro trasfondo científico, así que nos hemos permitido la omisión, a sabiendas de la importante influencia que ejercieron aquellos movimientos en el ámbito del arte y la cultura contemporánea.

Sin embargo, más allá de la naturaleza, Rebecca Solnit, en *Wanderlust*, cita una teoría de Lucy Lippard sobre la aparición del caminar como forma de arte contemporáneo[415]. Al contrario de lo que podríamos suponer —la procedencia de una acción en movimiento, como por ejemplo la *performance*—, Lippard defiende que dicho origen proviene de la escultura minimalista. Con esta teoría, la autora nos lleva directamente a Carl Andre, el cual comenzó a defender una posición del medio escultórico a través del plano horizontal frente a su tradicional estatus espacial en el eje vertical. Este cambio de concepción del lugar conllevará un importante deslizamiento conceptual: aquel que sucede desde los espacios interiores limitados de las galerías hacia los infinitos espacios que nos ofrece la tierra, asunto éste que, sin duda, atañe a nuestra práctica. Así lo explica Lippard:

> Andre propuso que la única posición "comprometida" de la escultura era la horizontal. Él y otros escultores comenzaron a mirar hacia abajo y luego hacia afuera, hacia el piso de la galería y hacia la superficie de la tierra, lejos de la vertical antropométrica con la que tradicionalmente se asocia la "estatua" (o status quo)[416].

---

414 Tanto Francesco Careri como Merlin Coverley hacen un estudio extenso sobre muchas de estas prácticas [véase CARERI, F., op. cit. y COVERLEY, M., op. cit.].

415 SOLNIT, R., op. cit., p. 392.

416 LIPPARD, L. (1983). *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: Pantheon Books., p. 123. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A continuación, Lippard enumera una serie de obras escultóricas de Andre para ilustrar su hipótesis: una primera, emplazada en un espacio interior, titulada *Lever* (1966), consistente en una de sus características filas de ladrillos industriales colocados los unos junto a los otros excediendo el espacio de habitación en habitación "[…] incorporando así no solo el lugar sino también el movimiento"[417], tal y como apunta la americana; y dos más ubicadas en el exterior: *Joint* (1968), donde esta vez Andre colocó 183 pacas de heno en fila india a lo largo de un prado en Windham, Vermont; y *Secant,* (1977), donde en vez de pacas de heno, Andre utilizó un centenar de vigas de madera para formar una extensa línea sinuosa y serpenteante que dibujaba la orografía de las colinas hasta desaparecer de la vista [fig. 86]. El título geométrico de la obra ya aludía a una línea que corta la curva en dos puntos, tal vez una alusión a la propia curvatura de la superficie de la tierra. Tanto Lippard como posteriormente Solnit citan las palabras de Andre:

> Mi idea de una escultura es un camino. […] es decir, un camino no se revela en ningún punto en particular o desde cualquier punto en particular. Las carreteras aparecen y desaparecen […] No tenemos un solo punto de vista para un camino, excepto uno en movimiento, que se mueve por él[418].

Queda claro que Lippard estaba en lo cierto: en estas actitudes de los artistas del *minimal art* de finales de la década de los sesenta es donde se encuentra el inicio del caminar como parte no objetual de las prácticas artísticas contemporáneas. Lippard reconoce que al incorporar "tanto movimiento implícito como intervención directa en el paisaje, Andre preparó el escenario para un subgénero de escultura desmaterializada que es simplemente, y no tan simplemente, caminar"[419].

A esta selección de obras de Carl Andre por parte de Lippard, nos gustaría añadir una cuarta, *Log Piece* (1968), esta vez en Aspen, Colorado. La pieza, realizada en las mismas fechas que *Joint* se concibe como una estructura formada por partes iguales, un concepto que según Michael Lailach, "aportó a la concepción de la escultura una nueva dimensión: el aspecto «clástico» […] «construible a partir de piezas individuales», o bien «desmontable en piezas

417 Ibídem.
418 Ibídem., p. 125. [citado también en SOLNIT, R., op. cit., p. 392].
419 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

individuales» "[420]. *Log Piece* es una obra de dimensiones más austeras con respecto a las otras dos situadas en el exterior comentadas anteriormente. De hecho, está compuesta por 21 secciones de madera de aproximadamente 40 centímetros cada una, una escala domestica frente a las cien vigas de *Secant*. Andre talló cada una de las piezas de la obra en el mismo suelo del emplazamiento, un bosque, a cuya superficie se acomodaba la pieza como si se tratase de un elemento más de la naturaleza. Tal y como apunta Lailach: "Andre subrayó en una entrevista que las planchas de madera conservaban así la armonía con su entorno, en cooperación (que no competencia) con la naturaleza"[421]. Es sabido que, en comparación con toda su carrera, Andre no realizó un gran número de obras en la naturaleza, pero con sus intervenciones en la misma abrió la puerta a ser considerado "uno de los primeros artistas de la era postestudio"[422], condición por la cual se convierte automáticamente en uno de nuestros referentes. Tal y como comenta Lailach, la obra fue considerada por el artista como un mero ejercicio escultórico en un espacio natural y esta es una de las razones por lo que la obra no se conservó: fue abandonada en el bosque, así que únicamente podemos conocer la obra por una fotografía, la que realizó Adam Bartos (1953) en el emplazamiento [fig. 86 bis].





86 y 86 bis. Carl Andre, *Secant*, 1977. La imagen es de la cubierta del libro *Carl Andre. Sculptures*[423]; y Carl Andre sobre la *Log piece*, 1968, fotografiado por Adam Bartos.

420 LAILACH, M. y GROSENICK, U., op.cit., p. 25.

421 Ibídem.

422 Ibídem.

423 BOURDON, D y ROSE, B. (1978). *Carl Andre. Sculptures 1959-1977*. Nueva York: Jaap Rietman.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y es que esta obra y las tres anteriormente citadas por Lippard pueden ser de utilidad para entender en qué medida estas actitudes aportadas por los artistas del minimalismo, el *Land art* y el conceptualismo —tres movimientos altamente influenciados entre sí y que comparten autores— han tenido una consecuencia directa en nuestra práctica. El caso de *Log Piece* es del todo pertinente. En primer lugar, porque su realización *in situ* nos aporta la piedra de toque para entender cómo en nuestro cuerpo de obra aparece una franja de trabajo no objetual o desmaterializada que de igual modo se despliega *in situ*, en el terreno. Andre sostenía la noción de *escultura como lugar* y, del mismo modo, nosotros podríamos atrevernos a formular la idea de *proyecto como lugar* o *fotografía como lugar*, dada la forma de articular nuestra línea de investigación a través de unos espacios físicos concretos, a los cuales añadimos otros espacios adyacentes, bien sean provenientes de la ornitología, bien sean del ámbito personal: una dimensión *espacio-conceptual* que denominamos territorio. En segundo lugar, por el uso de la fotografía como acto documental que registra las acciones en la naturaleza: en nuestro caso, fomentando el acto de la observación frente a la mirada; y, en tercer lugar, las obras se formalizan a modo de estructuras, es decir, a partir de la unión de sintagmas individuales que forman un paradigma que bien podríamos denominar polípticos, archivos o incluso libros. Esta idea de Lippard sobre el movimiento originado al deambular alrededor de las obras de Andre es de referencia obligada en el montaje de *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, en el cual, como vimos en su momento, se genera un recorrido caminando alrededor de la lectura de la obra resaltando los ecos de las caminatas descritas [véase fig. 85].

También nos parece interesante observar que, tal y como apunta Gilles A. Tiberghien, los artistas del *Land Art*, al trabajar con materiales procedentes del mismo medio natural, abren la puerta a la cooptación de los métodos y lenguajes de otras disciplinas —muchas de ellas basadas en las ciencias— para aplicarlas en sus prácticas artísticas; y, al igual que nosotros, utilizan dicha hibridación "para poner en evidencia procesos que afectan a cada individuo en su relación con la sociedad y el mundo natural que les rodea". Continua Tiberghien:

> Alan Sonfist al recurrir a la historia de la botánica, Peter Hutchinson al experimentar las formas de la descomposición natural, Hélène y Newton Harrison al volver visibles mediante mapas y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> fotografías las formas de adaptación a nuevos medios de determinadas especies de cangrejos como el Scylla serrata...[424]

Por otro lado, según comenta Javier Maderuelo, Carl Andre, formaba parte del núcleo duro del arte minimalista junto a Sol Lewitt (1928-2007), Mel Bochner (1940), Robert Morris (1931-2018) o Robert Mangold (1937). En 1965 conocieron a un joven artista llamado Robert Smithson, el cual había conocido anteriormente a Dan Graham (1942), Donald Judd y Dan Flavin (1933-1966) a través de la John Daniells Gallery de Nueva York[425]. Smithson —uno de nuestros referentes—, el cual dejó una corta carrera debido a un temprano fallecimiento cuando contaba con apenas 35 años de edad, articuló una de las más interesantes propuestas artísticas en torno al paisaje; y, en cierto sentido, nos sentimos algo cercanos a sus planteamientos de trabajo en lo que atañe a la incorporación de una serie de temáticas e intereses que le fascinaban desde niño. Así lo explica Maderuelo:

> Cuando tenía diez años convirtió el sótano de su casa en una especie de zoológico en el que coleccionaba reptiles vivos y fósiles. Apoyado por sus padres, organizó y realizó viajes familiares de vacaciones a lugares recónditos de interés naturalista y paisajista, tales como el Parque de Yellostone, el Gran Cañón del Colorado, la Isla de Sanibel, las cuevas de Oregón, los California Redwoods y el desierto de Mojave, lugares a los que luego volverá de adulto, recorriéndolos con ojos de artista. Esos tempranos intereses inducen a pensar que, tal vez, el joven Robert Smithson quiere seguir una carrera de naturalista o de zoólogo[426].

En relación con estas actitudes, ya desde la introducción de esta tesis hemos comentado cómo el detonante de nuestro acercamiento a los paradigmas de trabajo de la ciencia y la inclinación por dejar aflorar sus sistemas representacionales, provienen de las fascinaciones personales arrastradas desde la infancia, momento en el que descubrimos el universo de la ornitología en nuestro mundo circundante. Parece ser que Smithson arrastró igualmente ciertas fascinaciones y no dudó en hacerlas participes —de modo indiciario— a lo largo de su trabajo artístico[427]. Tanto es así, que años más tarde decidió volver a aquellos lugares recorridos durante su infancia para realizar sus *Earthworks*; no sin antes articular una visión propia totalmente

---

424 TIBERGHIEN, G. (2012) "Fuera de campo" en *Quintana*, nº11, pp. 91-120., p. 92.

425 MADERUELO, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 244-245. [En adelante: Maderuelo, *Caminos…*].

426 Ibídem, p. 243.

427 El profesor Maderuelo relata como otra de las fascinaciones personales de Smithson era la literatura fantástica y de ciencia-ficción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

opuesta a la magnificencia del gran paisaje americano; derivando así su interés por el territorio hacia lo que denominaría "paisajes de perfil bajo, es decir canteras y explotaciones mineras, lugares que calificaba de «atrasados» o de «zonas marginales» "[428].



87, 88 y 89. Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1967. Tres de las seis imágenes que aparecieron en el artículo de Artforum.

En una de estas visitas creó *The Monuments of Passaic* (1967), una de las obras que, a menudo, hemos citado como referente para nuestra práctica artística. Para ello, Smithson realizó una excursión el 30 de septiembre de 1967 en los alrededores de Passaic —ciudad donde nació—, recorriendo un entorno paisajístico de máxima degradación antrópica donde afloraban una gran cantidad de restos y ruinas industriales [figs. 87, 88 y 89].

Durante el paseo, Smithson va tomando fotografías, muchas de ellas anodinas, carentes de la más mínima belleza presupuesta a las representaciones ortodoxas del paisaje. Dichas fotografías, en mayor o menor medida, conforman una documentación más bien propia de un aficionado o de un turista. En ella aparecen objetos industriales —principalmente tuberías— en vez de los elementos naturales propios de un paseo por el campo. A estos elementos arruinados, desolados, Smithson los bautiza con el título de *monuments* en un artículo que publica en el número de diciembre de 1967 de la revista *Artforum*[429]. La obra-publicación ha acaparado cientos de interpretaciones, llegando todas a la conclusión de que Smithson realiza una parodia

428 Ibídem., p. 246.

429 Existe traducción al castellano en: SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili [en adelante: Smithson, *Un recorrido…*]; y en SMITHSON, R. op. cit., pp. 87-95.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

crítica: no sólo de la fotografía documental[430], sino también de la representación tradicional del paisaje. A través de esta crítica estética, Smithson desliza el foco de atención desde una belleza basada en lo bello y lo sublime hacia una nueva mirada del entorno natural, con lo que "[…] inaugura una nueva manera de entender lo pintoresco, apuntando un cambio sustancial en la sensibilidad de la tradición paisajística norteamericana[431]".

Recalcamos aquí la condición de obra influyente en nuestra línea de trabajo, pues al igual que los *Monuments of Passaic*, gran parte de los *Trabajos ornitológicos* —concretamente el bloque completo de *Conceptual Andalusia*— se asienta sobre la base de una acción repetida a través del medio natural, pero con la singularidad de que la atención se focaliza en elementos secundarios, no pertenecientes a los paradigmas tradicionales de la representación artística del paisaje. Smithson adopta como objeto fundamental de la obra los restos del fracasado paisaje industrial de su ciudad natal, y nosotros nos adentramos en la naturaleza observando un elemento "secundario" del paisaje proveniente de una fascinación personal: las aves.

Por otro lado, tanto Smithson como nosotros representamos el paisaje a través de una acción que se realiza de manera complementaria en el entorno natural: pero, si tenemos en cuenta que Smithson trae en su cámara las imágenes de unos hipotéticos *monumentos*, podríamos afirmar que —en una clara estrategia interdisciplinaria de cooptación de métodos— el americano está adoptando el modelo del fotógrafo *turista*; nosotros, sin embargo, realizamos un hecho transdisciplinario, y en nuestra formulación representacional nos hemos refugiado en la cita a los fotógrafos de aves de mitad del siglo XX. Incluso, al igual que apuntamos con respecto a las obras de Hamish Fulton, *Monuments of Passaic* nos da la referencia para entender la dimensión no objetual que reside en este tipo de prácticas, una dimensión que se erige en *proceso como obra* u *obra como proceso*. Javier Maderuelo, a colación de *Monuments*, comenta:

> […] 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

[430] Liz Kotz sugiere que tanto en *Monuments of Passaic* como *Home for America* (1966-1967) de Dan Graham, "utilizan fotografías cuya estética de instantánea informal implica una documentación directa, aunque lo hacen con un tono tan irónico que sus obras pueden leerse como una parodia de las convenciones del fotoperiodismo". Véase KOTZ, L., op. cit., p.62.

[431] SMITHSON, R. *Un recorrido…*, op. cit., contraportada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> 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[432].

Esta fracción de obra desmaterializada con "voluntad de ser publicada" nos es útil para reseñar una impronta más de *Monuments of Passaic* presente en nuestra propia práctica, aquella que se deriva de ciertas formas de arte de finales de los años sesenta y principios de los setenta en las que la obra adquiere —o se apropia de— la apariencia de un signo cultural: el libro, el artículo impreso, el anuncio, etcétera. Esta inclinación hacia el material impreso es clave en gran parte de nuestro trabajo, pues, como hemos visto anteriormente, a menudo las obras remiten a pliegos de material de imprenta cuando no a libros reales. Si bien anteriormente, en el punto 1.1.2.2.1. *Arte conceptual: la herencia del binomio texto imagen*, analizamos la presencia de lo escritural en nuestra obra, creemos necesario recordarlo también aquí, en estas notas sobre Smithson. Tal y como dice Liz Kotz:

> 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 *Artforurm* 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[433].

Para terminar con Smithson, nos gustaría citar otra obra—esta vez realizada conjuntamente con su pareja, Nancy Holt (1938-2014)— titulada *Swamp* (1971) [fig. 90], la cual creemos que también ha ejercido cierta influencia en nuestra línea de trabajo. La obra consiste en una película de 6 minutos de duración donde se recoge una acción realizada por ambos artistas en un emplazamiento natural convertido en territorio por su especificidad: el carrizal perimetral de una laguna. Mientras ella va filmando con la cámara sin poder ver más de lo que es visible a través del visor, él, a su lado, le va dando indicaciones verbales sobre qué pasos debe realizar para adentrase entre la vegetación palustre. Poco a poco, la densa vegetación de carrizos ocupa

---

[432] MADERUELO, J. (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, Madrid: Akal., p. 287. [En adelante: Maderuelo, *La idea*…].

[433] KOTZ, L., op. cit., p.61.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la totalidad del encuadre y los pasos de Holt se van haciendo torpes y desordenados hasta entrar en un caos de vegetación, el cual se aprecia tanto en el encuadre visual como auditivamente. En la página web de la Holt/Smithson Foundation podemos leer:

> A medida que la hierba del pantano consume el marco visual, la sensibilidad humana de dirección y perspectiva se disuelve. Se desarrolla un viaje visceral y caótico mientras los dos artistas se enfrentan a un denso laberinto de vida vegetal y luchan con las limitaciones de su propia percepción[434].



90. Nanci Holt y Robert Smithson, *Swamp*, película de 16mm. con sonido. 6 minutos.

Swamp fue un buen ejemplo para que Smithson y Holt aportaran algunas reflexiones sobre el "desorden" en el entorno natural, un concepto que el americano construyó en torno al término "entropía". Javier Maderuelo afirma que dicho concepto procede de la Física, concretamente de la Termodinámica. El catedrático explica que el término designa "el estado de desorden molecular de un sistema […] cuando se dice que un conjunto de elementos es entrópico se insinúa que esos elementos están desordenados"[435]. Robert Smithson articuló toda una teoría en torno a este concepto del orden dentro de un relativo desorden, y como hemos visto en *The Monuments of Passaic* se dedicó a buscar "paisajes entrópicos". Creemos que esta fundamentación en las ciencias físicas es otro ejemplo de acción interdisciplinaria arquetípica de los artistas pertenecientes al minimalismo, el arte procesual y los conceptualistas, por lo que se

[434] *Swamp*, [en línea], Holt/Smithson Foundation, [Consulta: 28/10/2020]. Disponible en https://holtsmithsonfoundation.org/swamp,. [la traducción es nuestra].

[435] MADERUELO, J. *Caminos*…, op. cit., p. 247.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convierte en un argumento más para entender cuan importante es la presencia e influencia de los mismos para las prácticas posteriores que aplican cruces disciplinares, así como para la que estudiamos en esta tesis.



91. Olegario del Junco, nido de carricero común (*Acrocephalus scirpaceus*), *circa* 1970.

En cuanto a lo que se refiere a nuestra práctica, debemos decir que los carrizales y los cañaverales forman un ecosistema muy específico en la naturaleza. El estudio ornitológico de los mismos se hace extremadamente atractivo a la vez que extremadamente complejo, ya que podríamos considerar que su desorden —tal vez "entropía" para Smithson— está causado por la densa trama que forman los millares de cañas emergentes en superficies generalmente encharcadas, trama que dificulta tanto la observación directa como el adentrarse en ellos. En el archivo fotográfico al que tuvimos acceso desde edades muy tempranas existen varias imágenes de nidos tomadas en el interior de carrizales [fig.91], las cuales, como veremos más adelante, siempre las hemos considerado como una de nuestras más importantes fuentes de referencia[436].

[436] Más adelante, en el epigrafe 2. 1. 3. 5. 1. 'El archivo de la *ornitología emocional* I: el nido", analizaremos la presencia de los nidos en nuestra práctica artística.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



92, 93, 94 y 95. Juan del Junco, algunas de las fotografías de *Conceptual Andalusia* tomadas en los carrizales.

Es más, recordamos alguna sugerencia ornitológica recibida hace algún tiempo en la que se nos invitaba a introducirnos en las zonas de vegetación de los humedales como ejemplo de experiencia ornitológica altamente gratificante. Es obvio que, debido a nuestra práctica ornitológica *amateur*, nuestros recorridos por los humedales[437] preceden a nuestra línea de trabajo artístico, pero una vez que conocimos la obra de Holt y Smithson, fomentamos de alguna manera la presencia de los cañaverales y de la vegetación densa de ribera; es decir, decidimos otorgarle una nueva presencia simbólica en nuestros proyectos. Así, en el proyecto *Européens en vol*, elegimos como localizaciones algunos importantes humedales de Andalucía,

[437] El término ingles *Swamp* se puede traducir al castellano como pantano, ciénaga o marisma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

donde permanecimos durante larguísimas jornadas en solitario entre la vegetación palustre. Es en este proyecto donde incluimos las primeras referencias visuales directas a los elementos naturales de estos espacios, los cuales, posteriormente, se han ido repitiendo proyecto tras proyecto [figs. 92, 93, 94 y 95], llegando a tener su punto máximo de expresión en el gran políptico de *Liturgia del río y del pájaro*, [fig. 96].

Además de estas referencias visuales, el interés por los carrizales —un tipo de vegetación *desordenada*— también se refleja en la literatura que aparece tanto en las narraciones externas del proyecto como en los textos impresos en las mismas obras. Baste citar tres ejemplos. En primer lugar, el texto que aparece en el prefacio de *Européens en vol*, y que en sí mismo podría ser una declaración de intenciones sobre cómo abordamos nuestra experiencia en el paisaje:

> Adoro la palabra carrizal, suena a lugar imposible, suena a pluma, a claro sobre oscuro. A imposibilidad de visión y a temor a no ver el suelo. Suena a viento que hace sonar sus plumeros. Suena algo que se quiebra y cruje. Existe la palabra "juncal", pero no la he usado nunca, utilizo más la palabra "cañaveral", pero me resuena un tanto exótica, como si no fuera "del terreno", yo que a veces he dicho que soy un artista que hace arte conceptual "del terreno". "Los cañaverales" me transportan lejos, fuera de mi entorno principal. Prefiero "el carrizal". Adoro esas palabras, curiosamente se refieren al paisaje. Yo adoro el paisaje y adoro introducirme dentro. Una vez allí, me siento parte de él y además tengo la sensación de que formo parte de un ritual. El ritual consiste en acabar solitario y pensar que no soy yo, que soy paisaje. Realizando *Européens en vol* la mayor parte del tiempo acababa solitario, pero solitario a medias, pues en "los carrizales" me rodeaban cientos de aves. Ellas y yo éramos paisaje[438].

En segundo lugar, en el capítulo *La laguna seca,* del libro-obra *Never-Ending-Handbook. Guía de las aves de mi mundo,* hacemos referencia a la recomendación ornitológica antes citada. En un pasaje donde se narra una acción transdisciplinaria; una suerte de experiencia mitad *Swamp,* mitad ornitológica:

> 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

[438] DEL JUNCO, J. (2016). "Preface", texto inserto en la obra *Européens en vol*, 2016 [imagen #3], original en francés. Texto integro disponible en http://juandeljunco.com/europeens_en_vol.htm. [Consulta: 29/10/2020].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> 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 [439].

El tercer ejemplo procede del texto realizado para la exposición del proyecto *Liturgia del río y del pájaro*. En este trabajo, realizado cuatro años después de las primeras acciones de *Européens en Vol,* aún podemos apreciar la vigencia del deseo por adentrarnos en los carrizales:

> El que camina -o el que vuela- aproximándose a las riberas del río descubrirá el olor profundo de la corteza del chopo, y bajando el talud de la orilla encontrará el carrizal que surge del cauce y que vibra con el viento. Nada allí importa entonces sino dar con un lugar donde sentarse -posarse- y observar con tranquilidad todo lo que alrededor sucede: desde una libélula en una rama alta de un taraje hasta el vuelo bajo del martinete que se aleja a ras de agua emitiendo un lastimero graznido[440].



96 Juan del Junco. *Liturgia del río y del pájaro: Gran carrizal*, 2020, 4 unidades de 120 x 100 cm.

El mismo año de publicación de *The Monuments of Passaic*, 1967, un artista británico, Richard Long, camina en línea recta repetidamente sobre una misma porción de una pradera hasta conseguir que sus huellas creasen una marca visible en la superficie de la hierba. Ese acto —caminar— y su consecuencia —una marca efímera en el suelo— fueron estipulados como

439 DEL JUNCO, J. *Never-Ending* Obra*.,* op. cit., p. 131.

440 DEL JUNCO, J. (2020). Texto de sala de la exposición *Liturgia del rio y del pájaro*. Centro de Creación Contemporánea de Andalucía C3A, Córdoba, del 1 de octubre de 2020 hasta el 17 de enero de 2021, disponible en http://www.c3a.es/exposiciones-actuales/detalle/-/asset_publisher/pQ0PxnELFHyj/content/juan-del-junco-conceptual-andalusia-liturgia-del-rio-y-del-pajaro, [Consulta: 29/10/2020].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obra artística. La pieza la tituló *A Line Made by Walking England 1967* (1967) y, de nuevo, como en el caso de las esculturas dispuestas sobre el suelo de Andre, puede tratarse de una escultura: pero no cabe duda que para realizar esta *marca* espacial y temporal se necesita de una acción performativa [fig. 97].



97. Richard Long, *A Line Made by Walking England 1967*, 1967 sobre cartón. 37,5 x 32,4 cm.

Long comparte con Fulton —con el que hemos comenzado este punto de la tesis— gran parte de los paradigmas de trabajo. No en vano, ambos caminaron juntos en sus comienzos. Pero, a diferencia de este, Long no desdeña el acto de modificar la naturaleza a través del movimiento, así como considerar sus elementos como partes móviles a su disposición; unos materiales que utiliza de una manera absolutamente delicada: a modo inclusivo, nada intrusivo. Así, podríamos considerar que la naturaleza es su taller, y las partes que la componen son el material a utilizar, tal y como el mismo expresa: "La fuente de mi trabajo es la naturaleza. Me valgo de ella con respeto y libertad. Empleo materiales, ideas, movimiento y tiempo para expresar la concepción completa de mi arte en el mundo[441]".

[441] LAILACH, M. y GROSENICK. U (eds.)., op.cit., p. 70.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tras *A Line Made by Walking England 1967,* Long comenzó a realizar caminatas como obras artísticas durante toda su carrera a modo de una suerte de *esculturas* que se extienden por la superficie del paisaje. Dichas caminatas y/o *esculturas*, son reflejadas no sólo en fotografías, sino que además ha expandido sus enunciados visuales agregando mapas, textos e incluso composiciones realizadas con materiales naturales, principalmente piedras. Si esta primera pieza seminal denota el deseo por una escala modesta, fruto de una parada en los trayectos de su casa a la universidad, un año más tarde realiza *A Ten Mile Walk England 1968* (1968), donde, como su título indica, la escala traspasa los límites de una simple pradera. En esta obra Long realiza una caminata de más de 16 kilómetros utilizando una brújula con la cual pudo mantener la trayectoria de sus pasos en un rumbo continuo de 290º. Esta vez eligió un territorio con cierta posibilidad simbólica: Exmoor, uno de los primeros parques nacionales del Reino Unido, famoso por mantener intacto un inmenso páramo en una Inglaterra con pocas áreas aún salvajes.

A tenor de esta obra, Nicholas Alfrey comenta que muchas de las interpretaciones dadas a la misma pudieron caer en la simplicidad de entenderla como una simple caminata en un paraje natural con cierta posibilidad de realizar una marcha continua de dieciséis kilómetros en línea recta, a través de la cual el artista mantuvo una relación de comunión con el entorno: "un simple acto de compromiso con la naturaleza"[442]. Sin embargo, según la reinterpretación de Alfrey, se destaca, en primer lugar, la elección del lugar a caminar, ya que no es un espacio cualquiera, sino que es "un paisaje" devenido territorio complejo debido a un pasado histórico que alberga desde una serie de restos megalíticos en hilera hasta un proceso frustrado de domesticación del paisaje salvaje a mitad del siglo XIX. En segundo lugar, alumbra una serie de alineaciones que el mismo Long produjo de antemano en su estudio. Así, en el mapa original de la Ordnance Survey[443] que Long utilizó para marcar a lápiz la línea recta a recorrer, y que se estipula como la única forma objetual de la obra, dicha línea pasa por la intersección exacta de la X del "*Exmoor Forest"* impreso en el mapa. Esta aparente y precisa casualidad no es tal según Alfrey, que cita un trabajo anterior de Long titulado con un lacónico *England 1968* (1968), donde el británico ya había realizado la marca X en el suelo de una pradera con el mismo

[442] ALFREY, N. (2012). Ten Miles on Exmoor: Art & Environment [en línea], *Tate Papers*, nº 17, [consulta: 1/11/2020]. Disponible en https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor. [La traducción es nuestra].

[443] Ordnance Survey es la Agencia Cartográfica Nacional del Reino Unido, análoga al Instituto Geográfico Nacional español.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

procedimiento de *A Line Made by Walking England 1967,* es decir, caminando repetidamente por un trecho de campo[444]. Alfrey comenta:

> […] la X cruzada con precisión por la línea de la caminata resalta muy claramente la intersección de acción, idea, lugar y símbolo en la práctica de Long. […] El mapa inscrito con una cruz es un tropo común de la geografía y la ficción, pero esta X se refiere solo a sí misma, una marca autónoma, un signo efímero[445].

Aún más allá, Alfrey nos demuestra que el trazo del lápiz de Long pasa exactamente por la presa de *Pinkworthy Pond*, una pequeña obra hidráulica construida en 1830 por la familia de terratenientes Knight, que adquirieron los páramos para intentar "domesticarlos", con lo que, "la pieza se revela, por lo tanto, en una investigación más precisa, como un espacio de intervención y empresa humana a gran escala"[446].

Abordamos estos datos a priori poco visibles en los trabajos de Long pues, efectivamente, es esta posibilidad de entrelazar "acción, idea, lugar y símbolo" la que nos da la pauta para entender nuestra postura frente al territorio, así como nuestra lectura y representación de los símbolos propios —cuando no alegorías o metáforas— de los lugares en nuestra línea de trabajo. La elección del espacio, la manera en que dialogamos con él, es igual de importante para el británico como lo es para nosotros, y esta relación dialéctica —al igual que las fascinaciones personales— a menudo tiene su origen en datos autobiográficos. Alfrey concluye que "Long gradualmente ha llegado a permitir que el aspecto autobiográfico de su arte, y en particular su relación con el West Country, se haga más evidente en sus exposiciones y publicaciones adjuntas"[447]; en su defensa, el profesor cita un dato extraído de una entrevista en la que Long relata cómo "los páramos del sudoeste eran un terreno familiar en las expediciones de la infancia con sus padres"[448]. Si a esta afirmación le añadimos lo visto anteriormente a colación de un Robert Smithson que recurre a los paisajes familiares de su infancia para realizar sus obras, podemos afirmar que, en nuestro caso, esta premisa —la inclusión de los autobiográfico— se ha llevado a la práctica como primera conceptualización referencial.

---

444 ALFREY, N., op. cit. [La traducción es nuestra].

445 Ibídem. [La traducción es nuestra].

446 Ibídem. [La traducción es nuestra].

447 Ibídem. [La traducción es nuestra].

448 TUFNELL, B. (ed.). (2007). *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. Londres: Haunch of Venison., p. 112, citado en ALFREY, N., op. cit. [La traducción es nuestra].

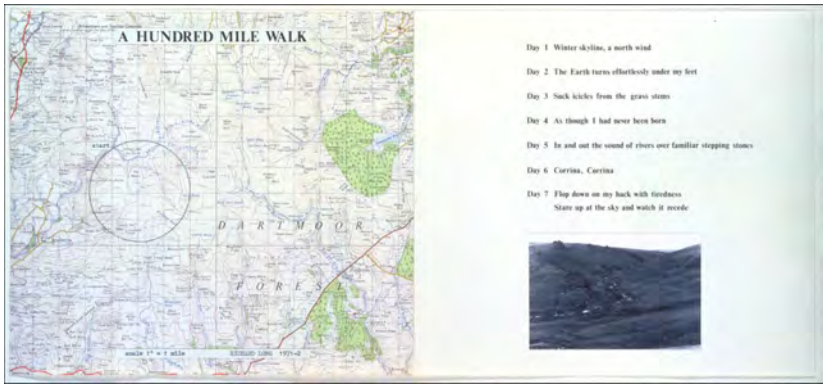
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ciertamente, si tenemos en cuenta que nuestra aproximación a la práctica de la ornitología *amateur* —causa de nuestra fascinación— aparece en los primeros estadios vitales, es de entender que dicho acercamiento se desarrollase alrededor de unos determinados espacios, la mayoría próximos a nuestros lugares familiares de residencia. Estos lugares, que para nosotros cuentan con un enorme valor sentimental y simbólico, se extienden principalmente en una franja de Andalucía que abarca las provincias de Cádiz, Málaga y Sevilla, provincias donde hemos residido y en las cuales adquirimos la mayoría de los conocimientos en torno a la ornitología. Como ya hemos comentado, en estas localizaciones hemos ido asistiendo desde niño, de manera próxima, a las prácticas ortodoxas de investigación de dicha ciencia y, es por ello que, posteriormente, a la hora de poner en práctica nuestro cruce transdisciplinario hayamos elegido los mismos espacios naturales. Así, a través de dicho cruce, hemos convertido dichas demarcaciones personales en lugares de la *ornitología emocional*, en un deslizamiento desde la categoría *campo* a la de *territorio*, para definitivamente entender nuestra forma personal de *paisaje experiencial*. Si bien vimos que el bloque *Conceptual Andalusia* toma su nombre del libro *Wild Andalusia. Coto Doñana* de Charles-A. Vaucher [véase p. 118] —el Coto de Doñana es otro lugar referencial en la infancia del que esto escribe—, ahora añadimos esta nueva condición: la delimitación espacial simbólica imbuida de nuestro mundo circundante. Con ello podemos corroborar que esta delimitación espacial simbólica, de carácter subjetivo y autobiográfico, es también *ornitología emocional*.

Para ahondar más sobre este concepto que sobrevuela esta tesis, nos será útil un ejemplo más de este primer Long de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta: la obra pedestre *A Hundred Mile Walk 1971-2* (1971-1972) [fig. 98]. Para realizar esta obra, Long efectuó repetidamente una caminata en círculo hasta completar la distancia de cien millas durante el año nuevo de 1972. A medida que realizaba la marcha, el artista fue tomando notas de lo percibido y lo pensado, conformando un registro tanto perceptual como mental de todo aquello que sus sentidos y su mente experimentaban durante el trayecto. Posteriormente, a la hora de formalizar la obra, Long realizó un somero listado con siete de estos registros, apenas una línea escrita por cada uno de ellos, a razón de uno por cada día de caminata. Así, en la obra objetual podemos ser testigos de cómo el primer día de caminata el artista siente el viento del norte, cómo dos días después chupa los carámbanos formados en las briznas de la hierba, incluso cómo le viene a la mente un tema musical de Bob Dylan… hasta llegar a describir una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sensación universal en todo caminante, según la cual, una vez terminada la caminata, agotado, se tumba en el suelo a ver pasar las nubes en el cielo.



98. Richard Long, *A Hundred Mile Walk 1971-2*, 1971-1972, 63,4 x 91,4 x 1,2 cm.

Debemos de reconocer que esta obra, salvando la escala y la extensión del relato, es un acertadísimo resumen seminal de *Never-Ending Handbook,* ya que, del mismo modo que Long "[…] registra todo tipo de experiencias sensoriales y perceptuales, incluido el tiempo, el espacio, el movimiento, la vista, el sonido, el tacto, el gusto, la ilusión, etc."[449], en nuestras caminatas de base ornitológica estamos receptivos a todo estímulo que salga a nuestro paso: bien sea una especie de ave, bien sea un impulso perceptual, bien sea un pensamiento, un sentimiento o una emoción. Para registrar todo este universo motriz-cognitivo-perceptual-sentimental —al igual que Long— utilizamos tanto una cámara como la escritura, salvo que, en nuestro caso, añadimos el *entre*, *a través y más allá* de nuestro cruce transdisciplinario con la ornitología. Según la página web de la Tate, "La obra se refiere tanto a los sentimientos y pensamientos internos del artista como a los aspectos externos de su experiencia durante la caminata"[450], nada más próximo a nuestra práctica.

Por último, y para terminar con Richard Long, haremos alusión a otra constante de su trabajo para dilucidar algunas coincidencias con dos obras: *Alcaparaín* y *Peña Rubia.* Nos referimos a su relación con las piedras.

[449] *Richard Long. A Hundred Mile Walk 1971-2* [en línea], Tate, [Consulta: 2/11/2020]. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-hundred-mile-walk-t01720. [La traducción es nuestra].

[450] Ibídem. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Long afirma: "Me gusta la simplicidad de caminar, la simplicidad de las piedras. Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras […] me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras[451]". El gusto de Richard Long hacia las piedras se traduce en una serie de esculturas que el artista realiza con materiales encontrados en los emplazamientos donde realiza sus caminatas. Para hacer estas *esculturas*, que mas bien podríamos llamar *marcas*, Long mueve las piedras agrupándolas hasta construir formas simples. Y las realiza sin maquinaria pesada ni grandes movimientos de tierra, únicamente con sus propias piernas, brazos y manos, consiguiendo así "[…] incluir otra actividad humana primordial: la recolección y organización de las materias primas que se encuentran en el entorno"[452]. Anteriormente hemos comentado su predilección por las líneas, algunas de ellas literales: *marcadas* por el efecto de los pies en su transitar repetido en la hierba; otras imaginarias: trazadas a lápiz en mapas a modo de rumbo de alguna de sus caminatas. A partir de los setenta, la evolución de estas marcas derivó en agrupamientos de piedras y troncos con los cuales el artista realiza formas geométricas básicas: "la cruz, el cuadrado, el círculo, la espiral, los anillos concéntricos, las líneas paralelas, la línea torcida, el montón, el goteo, el rasguño"[453].

Podemos distinguir dos tipos de esculturas por agrupamientos de piedras en la obra de Long: las realizadas en el mismo entorno natural donde realiza la caminata, y las que construye en los espacios interiores de galerías y museos. Si bien estas últimas requieren de un traslado del material hasta el cubo blanco de sus nuevos emplazamientos, las obras realizadas en el exterior deben ser registradas con medios fotográficos [fig. 99]. Ahora bien, sus fotografías no pretenden buscar ni el dominio técnico ni la espectacularización de los paisajes donde se realizan dichas esculturas: tanto la escultura como sus documentos fotográficos comparten la misma simplicidad. El mismo Long nos explica su particular paradigma de documentación fotográfica:

> Lo único que hago es dar un paso atrás, sacar la cámara e intentar enfocar bien. Pese a que es necesario obtener una buena fotografía, esta debe ser tan sencilla como sea posible para que cuando la gente vea la imagen no se sienta distraída por grandes angulares o algún efecto especial. Puesto

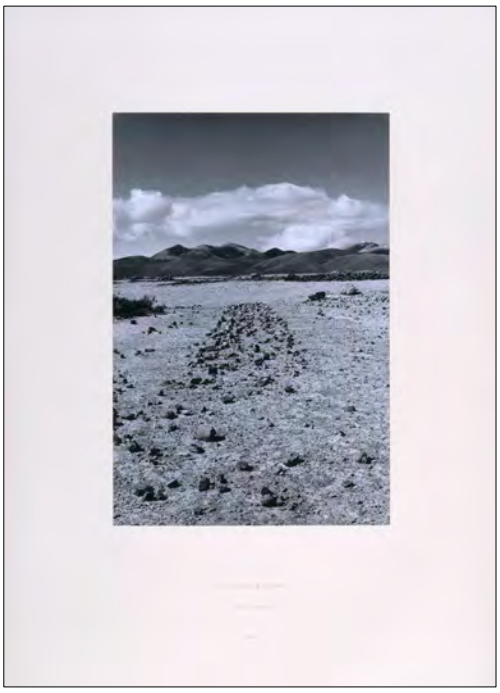
451 LAILACH, M. y GROSENICK, U. (eds.)., op.cit. p. 72.

452 MANCHESTER, E. (2005). *Richard Long. A Line in the Himalayas. 1975, printed 2004* [en línea], Tate, [consulta: 2/11/2020]. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-in-the-himalayas-t12035. [La traducción es nuestra].

453 Ibídem. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que mi arte es muy simple y directo, considero que las fotografías deben ser igualmente simples y directas […][454].



99. Richard Long, *A line in Bolivia – Kicked Stones (2 versions)*, 1981, 124,9 x 88,4 x 4,1 cm.

Esta manera compleja de relacionarse con los elementos naturales del paisaje derivados de una acción experiencial, donde algunos objetos son transportados a espacios cerrados en la lejanía, pero otros, sin embargo, una vez compuestos en esculturas, son abandonados en su lugar de origen, y cuya representación se puede resumir en registros fotográficos simples, la encontramos, como hemos adelantado, en la concepción de dos de nuestros proyectos *indiciales*: *Peña Rubia* y *Alcaparaín.*

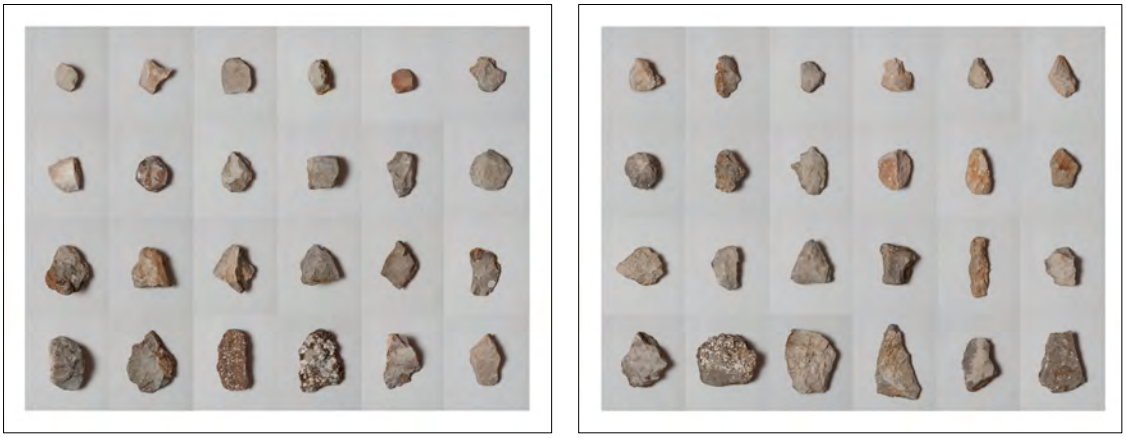
Hemos de aclarar que *Peña Rubia* [fig. 100] la consideramos una obra de menor entidad, ya que reconocemos su estatus de boceto o de prueba inicial que anuncia la llegada de la segunda,; y si bien fue expuesta en una exposición colectiva titulada *Falso Paisaje*[455], nos vamos a centrar en *Alcaparaín* [figs. 101], ya que esta misma es el resultado fáctico de la línea de

[454] LAILACH, M. y GROSENICK, U. (eds.)., op.cit.

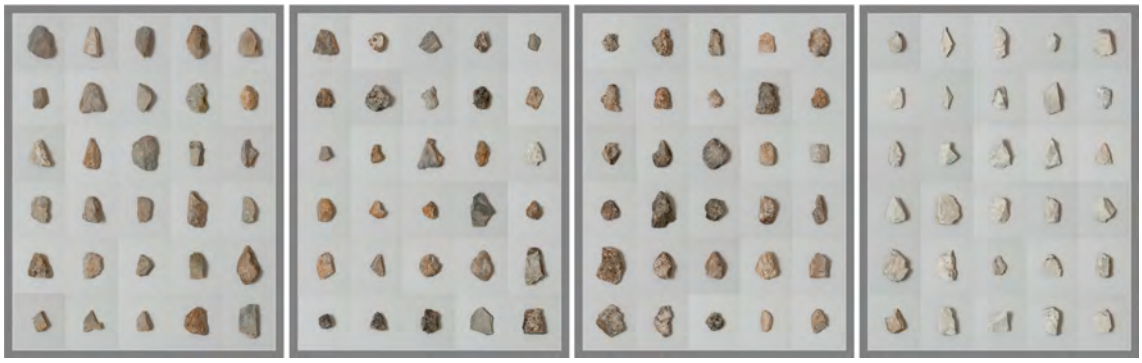
[455] *Falso paisaje* es una exposición colectiva organizada en el año 2011 por la galería Mecánica, en Sevilla, donde participamos junto José Ramón Ais, Gerado Custance y MP & MP Rosado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación. La inclusión de estas dos obras en esta tesis —aún no perteneciendo a los *Trabajos ornitológicos*—nos puede ayudar a seguir dilucidando el concepto de *ornitología emocional*. Concepto que, como estamos demostrando transversalmente en este estudio, no es otro que la aplicación de una metodología transdisciplinaria en pos de fusionar las dos disciplinas habidas en nuestra línea de investigación.



100. Juan del Junco, *Peña Rubia #1* y *Peña Rubia #2*, 2011, 96,7 x 123,7 cm.



101. Juan del Junco, *Alcaparaín*, 2011, 4 unidades de 123,7 x 96,7 cm.

La sierra de Alcaparaín es una de las sierras malagueñas a la cual, dada su relativa cercanía a la ciudad de Málaga, nos hemos desplazado en varias ocasiones para realizar avistamientos de aves, debido principalmente a que en sus roquedos y tajos anidan dos especies de aves rupícolas que habitualmente forman los objetos de estudio de nuestras investigaciones. Como podemos entender, las visitas continuadas a determinados lugares y espacios acentúan el valor afectivo y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

simbólico de los mismos, máxime si en ellos habitan recuerdos de índole personal. En este caso, cuando comenzamos a visitar el paraje, se nos había facilitado con anterioridad el croquis que había realizado Olegario del Junco en sus investigaciones sobre ambas especies a lo largo de la década de los ochenta [fig. 102], por lo que, en este flujo de visitas acabaron confluyendo una serie de lazos emotivos difícilmente explicables —pero sí fácilmente comprensibles— en un estudio académico como el que nos compete. Dado que, debido al paso del tiempo, no pudimos corroborar los datos *heredados*, nos enrolamos en la búsqueda de las parejas de águilas, adentrándonos en la sierra por varias de sus caras. Este hecho creó un vínculo heurístico con el macizo montañoso, y de ahí, el deseo de realizar una obra a partir de nuestras investigaciones en la montaña.



102. Libreta de Olegario del Junco con datos de la sierra de Alcaparaín.

Con este fin, para realizar la obra se diseñó un protocolo consistente en efectuar cuatro visitas a la sierra — una por cada punto cardinal de la misma— donde procedimos a recolectar una gran cantidad de piedras, las cuales fueron transportadas hasta el estudio en cuatro cajas debidamente etiquetadas. Una vez en el estudio se realizó una fotografía frontal de cada una de las piedras con la premisa formal de no aplicar efecto, angulación o encuadre alguno que no permitiese ver sino lo que realmente eran: simples piedras. De este modo conseguimos recopilar un archivo de imágenes fotográficas individuales que bien podrían parecer de un estudio geológico, salvo por el dato de que las piedras en sí mismas no resultaban de ninguna condición especial. A partir del material fotográfico seleccionado —120 fotografías en total— compusimos cuatro obras fotográficas donde agrupábamos las piedras según el punto cardinal

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de procedencia. Una vez terminado el proceso, devolvimos las piedras a la sierra, donde en cada lugar de origen —norte, sur, este y oeste— construimos cuatro montones con las mismas.

Como "artista que utiliza la fotografía" podríamos haber empleado varias estrategias creativas a la hora de representar la sierra de Alcaparaín, un campo o lugar susceptible de ser representado en forma de *paisaje* que, debido a ciertos condicionantes —en nuestro caso ornitológicos y personales—, deviene territorio. Una de ellas, basada en el aspecto formalista arquetípico de la fotografía de paisaje y con gran aceptación en el mercado del arte tras la puesta en valor por parte de algunos de los alumnos procedentes de la Düsseldorf Kusntakademie —principalmente Axel Hütte, Andreas Gursky y Elger Esser (1967)—, podría establecerse a través de una mirada hacia atrás, hacia los paradigmas representacionales del romanticismo, y así, realizar una serie de grandes fotografías de corte pictorialista, en un intento de representar la grandiosidad del paisaje bajo una óptica que destacase los clásicos conceptos de lo bello y lo sublime. Sin embargo, nuestra relación experiencial con la montaña —un territorio compartido con las aves— nos daba pie a articular dicha representación bajo el auspicio de la combinación de "acción, idea, lugar y símbolo" anteriormente citada. A partir de esa premisa metodológica encajamos los cuatro conceptos: a) una primera *acción* consistente en recorrer la montaña, la cual ya estaba llevándose a cabo por motivos ornitológicos; b) un segundo acto consistente en el hecho de fusionarla con una segunda acción en forma de proyecto artístico basado no en formas, sino en *ideas* y experiencias; c) como resultado de esta suma de acciones —que no es otra cosa que una práctica transdisciplinaria— logramos un deslizamiento categórico desde el simple *lugar* a la idea de territorio; y d) a través de este solapamiento y cambio de condición, encontramos la licencia para aportar nuestros propios *símbolos,* una vez trastocado el supuesto positivismo relativo a la ciencia.

Como hemos visto en este punto extenso, nuestra inclinación hacia este tipo de formulaciones de trabajo en el entorno natural —donde predominan las ideas y los procesos y aparecen los registros fotográficos— es, sin lugar a dudas, deudora de la decisiva influencia de los artistas del minimalismo, del *Land Art* y del conceptualismo. A sus modelos de producción le hemos añadido nuestro particular cruce transdisciplinario con la ornitología, creando un tejido mixto compuesto de procesos y lenguajes contaminados. Caminamos por las montañas al igual que Long, pero vamos en busca de un territorio concreto, aquel que compartimos con las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aves, ellas nos señalan el lugar. A este concepto de señalamiento le dedicaremos el siguiente punto de esta tesis.

2.1.2.6. "LUGARES SEÑALADOS": HACIA UN INTENTO DE ALCANZAR UN *GENIUS LOCI CIENTÍFICO*

Este momento concreto de la historia del arte norteamericano acogido también en las islas británicas —el *Land Art*—, al igual que el arte conceptual, observa un horizonte de expectativas en cuanto al cambio de paradigmas a la hora de *hacer* arte[456]. No únicamente en las formalizaciones de las obras, sino —y, sobre todo— en el acto de desmaterialización de las mismas. Dichas expectativas —en cierta manera utópicas y que interpelaban directamente a la idea de un nuevo modelo de creación artística— se convirtieron en uno de los nexos comunes de varios movimientos artísticos del momento, tal y como explica Luccy Lippard al hablar de los artistas conceptuales:

> Sus parientes —el "earth art" [sic], el minimal y el arte procesual— también aspiraban a esta claridad franca. En esencia, sin embargo, todos eran obviamente arte —innovador, estratificado, especializado, con frecuencia atroz, ocasionalmente bello, esperanzadoramente fascinante, en el fondo utópico en el mejor sentido de la palabra[457].

Y es que este nuevo modo de entender el mundo —apoyado en una sociedad que estaba experimentando un convulso cambio social en cuanto a los derechos de las minorías étnicas, la liberación sexual y de género, de un claro carácter antibélico y pacifista, con reivindicaciones sociopolíticas, etcétera— se estratificó en todos los ámbitos de la cultura a modo de oposición contra todo lo anterior, aportando una mirada optimista en cuanto al porvenir. De tal modo que se llegó a pensar que "en el extremo utópico, algunos trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte debía reflejarlo o inspirarlo"[458].

---

456 Luccy Lippard recoge un extracto de una conferencia de Mel Bochner en el ICA de Londres, impartida en abril de 1971, donde el artista americano declara: "[…] No obstante, al mismo tiempo, yo no estoy «creando» arte. Puesto que se trata de una tentativa, prefiero decir que estoy «haciendo» arte […]". Véase LIPPARD, L. *Seis años…*, op. cit., p. 334.

457 Ibídem., p. 5.

458 Ibídem., p. 7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Destacamos este carácter utópico en el ADN artístico del momento pues anteriormente —en el epígrafe dedicado a Thoreau y la confluencia entre paisaje y experiencia— dejamos una puerta abierta al eco resonante de unas actitudes que, bien pasada la segunda mitad del siglo XIX, entran de lleno en la experiencia en la naturaleza. Actitudes que entendieron la acción en el paisaje como una manera militante de estar en el entorno natural, remitiendo a las formas más alejadas de la cultura y la civilización, es decir, a un *supraconcepto* de naturaleza salvaje. Thoreau nos sirvió para ejemplificar este espíritu bien localizado en los Estados Unidos de América que —no sin cierta carga antisocial en favor de la desobediencia— espera afanosamente un futuro ligado a las grandes manifestaciones de la naturaleza, aparejada ésta a una idea simbólica del Oeste; el cual, indómito y utópico, había sido conquistado un siglo antes como si de un nuevo Edén se tratara.

Esta visión ideal de un Oeste americano salvaje, convertido en gran horizonte prometedor, se articuló de manera totalmente opuesta a la visión del paisaje transitado en Europa que, lejos de ser salvaje, se instauró en convenciones sociales del tipo *Grand Tour*, donde las clases pudientes se instruían remitiéndose al origen a través de una mirada al pasado, hacia la cultura clásica y al exotismo. Es decir, al núcleo donde se gestó la cultura occidental o al viaje colonizador, en vez de a una invitación hacia el camino de lo desconocido, al descubrimiento y al porvenir.

Estas posiciones *semiutópicas*, con presencia de lo salvaje, reverberaron en algunos de los artistas de la década de los sesenta cuando decidieron abandonar el estudio y el espacio cerrado de las galerías para acudir a los paisajes arquetípicos del Oeste —el desierto, los cañones o las grandes llanuras— y realizar una serie de obras megalómanas expandidas en la superficie del paisaje. Rebecca Solnit, alude también este concepto cuando comenta las grandes obras del *Land Art* realizadas por artistas como Michael Heizer (1944), Walter de Maria (1935-2013) o el mismo Robert Smithson, haciendo un paralelismo con la épica industrial colonizadora acontecida en el continente americano:

> Aunque sus primeros habitantes caminaron por milenios por aquellas tierras, se suele creer que no es posible recorrer el Oeste americano caminando: el "arte de la tierra" parecía muchas veces

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> hacerse eco de los inmensos proyectos de desarrollo de la conquista del Oeste, los ferrocarriles, las presas, los canales y las minas[459].

Además de esta vuelta a la naturaleza salvaje, algunos estudiosos apuntan también una vista aún más atrás: a las culturas primitivas y a las intervenciones de sus pobladores en el medio natural. De hecho, a menudo se suelen citar las grandes formas megalíticas —por ejemplo, Stonehenge o las líneas de Nazca— como referentes en las obras de los artistas del *Earthwork*. Sin ir más lejos, Carl Andre reconoció "la influencia antigua de Stonehenge y otros sitios prehistóricos en el sur de Inglaterra, de los montículos de Ohio, de los jardines japoneses y de los principios taoístas"[460].

Según Tonia Raquejo, estas aproximaciones al primitivismo se iniciaron acompasadas por las nuevas teorías antropológicas de Lévi-Strauss —que aportaron el concepto de "progreso cultural" [461] ; y las de Sigfried Giedion —a partir de las cuales se consigue explicar semánticamente los signos del arte prehistórico, los cuales hasta el momento habían permanecido sin aparente significación—. Tal y como comenta la catedrática:

> […] algunos artistas vieron modelos de comportamiento, tanto estéticos como humanos, cargados de un simbolismo y de una actitud mítica que quisieron indagar a tenor de las nuevas investigaciones antropológicas. […] El hombre primitivo, al igual que el artista contemporáneo, se expresa a través de un lenguaje abstracto basándose en figuras primarias que él relaciona con la presencia de lo primordial[462].

Esta vuelta al pasado, a las formas primitivas, tiene en los años sesenta en Norteamérica su punto álgido y, además de a la aparición de las teorías antropológicas e historiográficas antes citadas, están también supeditadas a varias causas: desde la enésima rebelión —de nuevo, destacamos la omnipresente condición de rebeldía habida en todos los cambios fundamentales en el arte de la segunda mitad del siglo XX— hasta la posibilidad de canalizar los deseos de experimentación en el ámbito psíquico; todo ello con el advenimiento, como hemos comentado anteriormente, de un contundente y radical cambio social, tal y como apunta Lucy Lippard:

---

459 SOLNIT, R., op. cit., p. 393.

460 LIPPARD, L., *Overlay…*, op. cit., p. 125.

461 Raquejo señala *El pensamiento salvaje* (1961) y *Mito y signifcado* (1972) de Claude Lévi-Strauss; así como *El presente eterno: Los comienzos del arte* (1961) de Sigfried Giedion.

462 RAQUEJO, T. (2003). *Land Art*. Madrid: Nerea., p.19

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Es irónico que el impulso arqueológico más reciente de la vanguardia en Estados Unidos haya surgido en los últimos años sesenta, justo en el momento de la más reciente rebelión contra la tradición política, institucional y estética. Sin embargo, también es apropiado. Muchos de estos artistas recurrieron a la prehistoria en busca de inspiración y aliento debido a una insatisfacción fundamental con la sociedad estadounidense; muchos se sintieron privados de sus derechos en una nación próspera que se apoya en las artes de manera tan pobre y periférica. Para algunos, "primitivizar el arte" fue un escape; para otros, era una forma de compartir sus experiencias psíquicas individuales con sus audiencias mediante el uso de un lenguaje común del inconsciente colectivo o la conciencia politizada[463].

Así, podemos encontrar una relación entre esta determinación por realizar obras en un espacio natural abierto —entendido este como lugar de connotaciones simbólicas: bien sea por el deseo a una vuelta hacia lo salvaje, bien sea por un acercamiento al simbolismo de ciertas manifestaciones del hombre primitivo, bien sea por una construcción igualmente simbólica de carácter autobiográfico— con el célebre ensayo *La escultura en el campo expandido*[464], publicado en la primavera de 1979 en la revista October, y donde Rosalind Krauss realiza una certera tentativa de resituar las obras de estos artistas fuera del marco tradicional de la escultura y de su función a través de la historia.

Krauss crea una serie de categorías derivadas de las oposiciones binarias *paisaje-no paisaje* y *arquitectura-no arquitectura*. Una de las categorías resultantes, situada entre la oposición "*paisaje* y *no-paisaje*", la denomina con el término "*lugares señalados*". Krauss añade nombres a la nomina de artistas citados anteriormente y —además de Heizer, De María y Smithson— agrega otros como Richard Serra (1938), Robert Morris (1931-2018), Carl Andre, Dennis Oppeheim (1938-2011) o Nancy Holt; los cuales, si bien hicieron obras de carácter espacial a diferentes escalas en el entorno natural, incluían a menudo formas paralelas para "señalar" los lugares. Así explica la norteamericana esta acción de "señalar" los lugares:

> […] el término también remite a otras formas de señalamiento además de las manipulaciones físicas de los lugares. Estas formas pueden basarse en la aplicación de formas permanentes —las *Depresiones* de Heizer, las *Líneas temporales* de Oppenheim, o el *Dibujo de una milla de largo* de De Maria, por ejemplo— o servirse de una fotografía. Los *Desplazamientos especulares* en Yucatán de Smithson fueron probablemente los primeros ejemplos ampliamente difundidos de ello; a partir de

[463] LIPPARD, L., *Overlay…*, op. cit., p. 6.

[464] KRAUSS, R. (2006). *Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. Véase el capítulo "La escultura en el campo expandido". pp. 289-303.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> entonces, el trabajo de Richard Long y Hamish Fulton se centró en la experiencia fotográfica de señalamiento[465].

Como podemos apreciar, estas formas de "señalamiento" se convierten en los preceptos fundamentales de aquellas prácticas artísticas en las que *hacer* arte se articula en torno a una acción efímera o permanente en el entorno natural, entre las cuales podemos situar nuestra propia práctica.

Más abajo, Krauss añade: "[…] la *Cerca continua* [*Running Fence* (1976)] de Christo puede considerarse un ejemplo efímero, fotográfico y político de señalamiento de un lugar"[466]. A partir de este ejemplo, si analizamos la mayoría de los proyectos que componen *Conceptual Andalusia*, podríamos concluir que los procesos de realización de los mismos se componen de una serie de caminatas efímeras a través de unos lugares específicos con una duración determinada: una acción con la cual conseguimos *señalar* el espacio natural por donde transitamos. Y que, dicho acto en el paisaje —el campo constituido en territorio tras nuestra operación— es simbolizado gráficamente —*señalado* de nuevo— en forma de imágenes fotográficas. Sin embargo, en el caso de *Running Fence* (1976) de Christo (1935-2020), advertimos que Krauss incorpora un señalamiento más procedente de una narrativa externa: la condición de lo político. De igual forma, nuestros proyectos son *re-señalados* mediante el ejercicio de unas narrativas externas de índole subjetiva, las cuales imbricamos en unas prácticas ornitológicas, con lo que estamos realizando una nueva manera de señalar: un señalamiento *cuasi* científico ejercido desde la fascinación por la ornitología.

Por otro lado, creemos necesario resaltar la inclusión por parte de Krauss del medio fotográfico como medio instrumental capaz de "señalar". A lo cual añadiremos que, en nuestra práctica, dicho señalamiento se vertebra a través de las dos acepciones del término: aquella que es análoga a *indicar*, es decir a utilizar el medio fotográfico como un índice de lo sucedido, vivido, hallado u observado; y aquella otra acepción por la cual se produce una *distinción*: dar fe de una diferencia. No debemos olvidar que una toma fotográfica es una selección de una porción de espacio y tiempo a través del encuadre y de la acción de pulsar el obturador, por lo que estaríamos ante otro señalamiento.

---

465 Ibídem., p. 300.

466 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A través de estos diferentes modos de *señalar* que cohabitan en nuestra práctica, y a fin de seguir dilucidando nuestro concepto de *ornitología emocional*, nos gustaría abrir una vía futura de investigación para esclarecer una idea que ya apuntamos en el Trabajo Fin de Master, la cual es fruto de la combinación entre estas fórmulas simbólicas de paisaje, la acción de caminar y nuestra particular unión entre ciencia objetiva y enunciado subjetivo: la presencia de un posible *genius loci científico.*

Hemos observado la inclinación de los artistas del *land art* hacia la idea simbólica de naturaleza salvaje del Oeste americano y hacia las formas culturales primigenias; inclinaciones que dieron pie al señalamiento del paisaje a través de sus obras. Por otro lado, como acabamos de ver, en nuestra práctica artística uno de los señalamientos propios que efectuamos en el espacio —además del fotográfico y del pedestre— está vinculado a nuestra inclinación y fascinación por la ornitología. Por señalar más si cabe, muchos de nuestros proyectos están asociados precisamente con la presencia específica de algunas especies de aves, principalmente con el águila perdicera (*Aquila Fasciata*). Se da el caso de que la etología de dicha especie nos dice que los adultos nidificantes son alta y exclusivamente territoriales[467]: es decir, cada pareja habita un territorio determinado, un lugar específico. Por lo tanto, para nosotros, uno de los señalamientos del lugar viene determinado por la existencia de las aves. Por otro lado, nuestro señalamiento procesual del paisaje —la acción de búsqueda de las águilas a modo de caminata y las fotografías-documentos que realizamos durante las mismas— tiene como fin último el encuentro o descubrimiento de las aves correspondientes a ese espacio en concreto, con lo que concluimos que esta condición de diferenciación o señalamiento que otorgamos al lugar —devenido científicamente en territorio; culturalmente en paisaje— procede de la fascinación personal por la ornitología: una fascinación que convierte a estos lugares en espacios con connotaciones simbólicas, en *lugares señalados*.

A partir de esta idea de señalamiento —procedente de la fascinación ornitológica— podríamos vertebrar un paralelismo con cierto paradigma en torno a algunas propiedades

[467] Francisco Díaz Pineda, Catedrático de Ecología de la Universidad Complutense de Madrid, define así el término territorio: "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". Véase DÍAZ PINEDA, F. (2003). "Paisaje y Territorio" en *Mediterráneo económico*, nº 4, pp. 181-198., p. 181.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

simbólicas de los lugares/paisajes que se han venido repitiendo a lo largo de la historia de la humanidad, y que en su fracción cultural y más precisamente en el ámbito de la literatura se ha denominado "genio del lugar" [*genius loci*]. En su *Breve tratado del paisaje*, Alain Roger cita el primer capítulo del libro *La colina inspirada*[468] (1913) de Maurice Barrès (1862-1923) titulado "*Hay lugares en los que se respira el espíritu*", el cual comienza de la siguiente forma:

> 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 grandeza 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 acallar nuestros pensamientos y a escuchar hasta los más profundo de nuestro corazón! ¡Silencio! Los dioses están aquí[469].

A la pregunta que se hace Maurice Barrés en torno a la presencia de "dioses misteriosos" o "genios silenciosos", Roger, "poco inclinado a la mística encantadora de Barrés", argumenta que el poder emanado de esos espacios míticos no proviene de asuntos sobrenaturales, místicos o espirituales[470]. El francés, desde su óptica secular, rechaza la injerencia de lo sobrehumano para mayor gloria de su teoría cultural del paisaje:

> […]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[471].

Efectivamente, una fracción de nuestra mirada particular está "artealizada", pues como agentes principales del ámbito artístico no podemos sino proyectar en ella y en nuestras obras toda la cronología de la representación del paisaje a lo largo de cinco siglos de presencia del mismo en las artes. Con más razón si tenemos en cuenta que nuestro medio elegido, la

---

468 Versión en castellano: BARRÉS, M. (1957). *La colina inspirada* [versión española de Julio Gómez de la Serna]. Barcelona: Luis de Caralt.

469 ROGER, A., op. cit., p.26.

470 Ibídem.

471 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fotografía, un procedimiento heredero de los géneros tradicionales de la pintura —el retrato, el bodegón y el paisaje—, ha recibido en su código genético el peso de dicha representación. Es absolutamente imposible relegar la carga imaginaria que habita en casi ciento ochenta años de tradición paisajística en la fotografía, incluso si, tal y como hemos decidido en nuestra estrategia creativa, abordamos la representación del espacio de un modo conceptual o postformalista.

Este "habitar en la mirada" *rogeriano,* artealizado, correspondería a una de las dos disciplinas que entran en juego en nuestra práctica transdisciplinaria; pero, no debemos olvidar que, tras el trenzado con la otra disciplina —la ornitología—, aportamos una nueva óptica capaz de subvertir, contaminar y trastocar cualquier posible enunciado. Así, nos atrevemos a objetar a Alain Roger, concluyendo que, los "dioses misteriosos" o "genios silenciosos" que habitan en nuestra práctica artística son las águilas perdiceras. El proceso de su búsqueda, basado en la experiencia en el paisaje, junto al deseo heurístico del encuentro, hacen que este posible *eureka* científico se establezca como una particular concepción de lo sublime, dotando a estos lugares-paisajes-territorios —país-arte-ciencia— de un valor *extra-simbólico*. Con esta acción trasndisciplinaria de "espaciar" —interactuar con el espacio—, los lugares en los que se produce el encuentro con el ave deseada dejan de pertenecer a la categoría de lugares comunes, llegando incluso a pertenecer al mito de lo sagrado, pues como dice Martin Heidegger:

> Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos […] En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer. Este carácter del espaciar se pierde de vista con suma facilidad. Y cuando es visto, sigue siendo difícil determinarlo, sobre todo mientras el espacio físico-técnico pase por ser el espacio al que de antemano debe atenerse toda caracterización espacial[472].

Creemos que, en esta particularidad de los procesos y metodologías aplicadas en nuestras propuestas, en esta unión entre ciencia y arte, lugar y símbolo, radica la singularidad de nuestra línea de investigación. Ya hemos comentado cómo Alberto Martín, distingue las etapas *preterritorial* y *territorial* en nuestra línea de trabajo. Una conclusión de esta separación en dos periodos es que, tras esta idea sobre el *genius locci,* pensemos que en nuestra aproximación a los espacios naturales no estamos ante una propuesta de paisaje, sino ante una propuesta de "territorio".

[472] HEIDEGGER, M. (2009) *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009, p. 23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otro lado, estos lugares sagrados idealizados —bien por la mirada "artealizada", bien *señalados* por el advenimiento de una especie de ave específica, e incluso, bien por una conexión espiritual de índole religiosa— necesitan del rito del peregrinaje. Y es que, como indica Rebecca Solnit, "el peregrinaje se basa en la idea de que lo sagrado no es enteramente inmaterial sino que hay una geografía del poder espiritual"[473]; por lo que a estos lugares —según Heidegger "a menudo muy remotos"— se debe llegar en un proceso de movimiento que nos lleve ante ellos. Podríamos enumerar varios ejemplos sobre arduas caminatas para poder alcanzar la cima de grandes montañas y así alimentar el alma de los senderistas; o de ritos religiosos con el único fin de alcanzar la sanación espiritual ante el lugar o imagen sagrada; e incluso los viajes lejanos que realizan algunos *birdwatchers* relacionados con el placer voyeurístico de poder avistar cierta especie de ave únicamente visible en tal lugar y tal fecha para así poder marcarlo en su listado de avistamientos-trofeos. Y es que el peregrinar hoy en día, lejos ya de las purgaciones penitentes, ha mutado hacía otras formas de entender el acto de fe, hacia otras espiritualidades y otros deseos de salvación, así nos lo relata David Le Breton:

> […] lo más común es que sea una búsqueda de lo sagrado, es decir, de la constitución de una temporalidad y una experiencia íntima, inolvidable por su originalidad y densidad. Los caminos de la fe ceden su lugar a los caminos del conocimiento o de la fidelidad a la historia, los caminos de la verdad se convierten en caminos del sentido, y ya será cada peregrino quien decida con que tipo de contenido personal los va a llenar[474].

Y todos ellos tienen en común que entrelazan un desplazamiento asociado a un fin ulterior altamente deseado, con la singularidad de que el mismo acto del desplazarse se instaura como proceso capacitador. Continúa Solnit con respecto a las peregrinaciones:

> Caminar hasta un destino es ganárselo, a través del trabajo y de la transformación que se produce durante el viaje. Paso a paso, con esfuerzo, las peregrinaciones permiten avanzar físicamente hacia esas metas espirituales intangibles de otro modo tan difíciles de asir[475].

Es por ello que, bajo este nuevo prisma, el de alcanzar los lugares señalados, en nuestra praxis el doble caminar artístico-ornitológico, acoplado en el cruce transdisciplinario de sendos procesos o métodos —el científico y el artístico—, se convierte igualmente en hecho

473 SOLNIT, R., op. cit., p. 85.
474 LE BRETON, D., op. cit., p. 219.
475 SOLNIT, R., op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

determinante. Estos movimientos en el paisaje no sólo nos permiten llegar al lugar deseado, a la consecución de una meta prefijada, al territorio, sino que al mismo tiempo le añadimos el valor procesual; el cual, aunque devenga inmaterial o desmaterializado, conlleva valor simbólico. Nuestra afiliación al *paisaje experiencial* —que bien podríamos denominar *paisaje procesual*— nos hace estar en el mundo, nos hace entenderlo; prosigue Le Breton:

> El caminante es hoy el peregrino de una espiritualidad personal y su camino le procura recogimiento, humildad, paciencia; es una forma ambulatoria de plegaria, liberada sin restricciones al *genius loci*, a la inmensidad del mundo alrededor del mismo[476].

En *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Manuel Gausa define la palabra "campo" a modo de un cruce de fuerzas. El arquitecto nos interpela a entender dicho término como "una nueva noción de «campo» como escenario de cruce e interacción"[477]. También nos explica cómo para entender los lugares necesitamos ahora de un "marco vibrátil (un «campo de fuerzas e informaciones»)". No podemos estar más de acuerdo con dicha óptica: es en esa posición donde creemos que nos encontramos al abordar nuestra práctica artística desde una lógica transdisciplinaria: desde la mutabilidad y las interacciones mutuas, desde un escenario complejo que desdeña el simplismo formal para, en su lugar, formular la línea de investigación desde nuevas relaciones. Prosigue Gausa:

> El espíritu del lugar (el genius loci) dejaría de sintetizarse, entonces, en unos principios esenciales inmutables e identificables para convertirse en una abstracción cada vez más difusa: la de un campo casi "espectral" de fuerzas visibles e invisibles, múltiples y mutables, que tan sólo permitiría su registro desde la relación entre tensiones y exigencias en vibración e interacción mutuas. […] En ese sentido, el interés de las nuevas propuestas sería el de "ofertar" relaciones, impulsar nuevos vínculos y conexiones, activar programas, usos y, también, escenarios; multiplicar, pues identidades. Se trataría de "X" (ni "+", ni "-" y no solo "=")[478].

Este modelo de cruce de fuerzas, de tensiones entres dos disciplinas, de relaciones y conexiones, de datos y símbolos, de múltiples escenarios, entre el arte contemporáneo y la ciencia que estudia las aves es la *ornitología emocional*.

---

476 LE BRETON, D., op. cit.

477 GAUSA, M. (2007). "Campo. Como cruce de fuerzas" en Colafranceschi, D., op. cit. pp. 31-32., p. 32.

478 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con este punto dedicado al señalamiento del lugar henos concluido el planteamiento del marco que ha posibilitado la presencia y aplicación del primer *concepto procedimental* habido en el protocolo de nuestra práctica: "caminar en el *paisaje experiencial*", el cual hemos dividido en aquellas prácticas pedestres procedentes de la ornitología y aquellas del ámbito de las humanidades. A continuación, pasaremos a analizar el segundo de los *conceptos procedimentales*: aquel que propicia la aplicación de un régimen específico de la mirada gobernado por el acto de la observación, focalizado, como hemos adelantado, en una clase específica de elementos secundarios del paisaje: las aves. A este concepto procedimental le hemos denominado "la observación frente a la mirada".

De este modo, podremos entender cómo mediante la operatividad y trenzado de ambas herramientas aparece nuestro modelo de producción inter y transdisciplinaria, o lo que es lo mismo, la *ornitología emocional*. Pero, antes, al igual que en los bloques anteriores, realizaremos una enumeración de aquellas conclusiones extraídas de este momento de nuestro recorrido en el que nos encontramos, a fin de recapitular sobre los pasos dados en este largo y productivo camino.

2.1.3. CONCLUSIONES ACERCA DE CAMINAR EN EL *PAISAJE EXPERIENCIAL*

En este punto dedicado al análisis de la práctica de caminar en ambas disciplinas que conforman nuestro cruce, hemos intentado demostrar, en primer lugar, cómo la ornitología de campo ha estado asociada permanentemente a la acción de caminar y al viaje; y cómo sus elementos metodológicos principales —la prospección, la observación, el muestreo, el censo: en definitiva, la recogida de datos— están íntimamente ligados con la marcha a pie. Así, hemos inferido que, si nuestra práctica artística es producida mediante una metodología transdisciplinaria que trenza, imbrica y fusiona la ornitología de campo con el arte contemporáneo, la presencia del caminar por el entorno natural se establecerá como uno de los *conceptos procedimentales* que regulan dicha práctica. En sendos epígrafes hemos dividido las categorías de los protocolos pedestres que imbricamos en nuestra praxis: los derivados y aprendidos en las salidas al campo con el mentor ornitológico, que denominamos *métodos*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

heredados; y aquellos denominados "de superficie" y "lineales", los cuales, si bien son diseñados para muestreos y censos de aves nidificantes, los aplicamos trastocados en nuestros proyectos relativos a espacios concretos y derivas en el entorno natural respectivamente.

Visto esto, hemos llegado a la conclusión de que, en nuestro caso, la conjunción de un acto motriz —caminar— con un acto sensorial —la vista— se convierte en el motor de producción de nuestros proyectos; fruto de esta unión recabamos el material susceptible de convertirse en parte formal de nuestras obras. Mediante este proceso transformamos lo *experimentado-visto-capturado* en imágenes fotográficas, o en lo que Serge Tisseron denomina "una forma de simbolización gráfica". Con estas metodologías aplicadas abrimos la puerta a un interés manifiesto por otorgar valor a los procesos como parte no objetual de la obra, una característica esencial del arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. De este movimiento formó parte, entre otros, Hamish Fulton, el cual declara abiertamente que sus paseos y viajes por el campo son obra *per se*. Este cambio de paradigma es un giro radical en las representaciones arquetípicas de la naturaleza y el paisaje, en un movimiento que va desde la mímesis del mismo a la predominancia de los procesos y experiencias.

Acto seguido, en cuanto a aquellas prácticas de caminar relacionadas con el pensamiento, comenzamos poniendo de manifiesto cómo tradicionalmente se ha asociado la imagen de los pensadores con la marcha a pie y, bajo esta máxima, hemos intentado hacer ver que, de algún modo, nuestra labor como artistas está ligada a cierta condición móvil: tanto físicamente al caminar por el campo, como conceptualmente en los recorridos mentales que debemos hacer en el campo de la investigación de cada proyecto. A tenor de este concepto, demostramos cómo nuestro proyecto *El Lenguaje* es en realidad una alegoría de los modos en que los artistas entienden el mundo que les rodea, así como su posición conceptual en éste; aportando implícitamente una reflexión sobre un modelo de artista que entiende el espacio físico como una prolongación del estudio, frente a otro modelo que regula su práctica en los límites de éste. Esto nos ha dado pie a considerar que en nuestra línea de investigación se pueden distinguir dos etapas diferenciadas: una aferrada al trabajo estático, en el *laboratorio* o estudio; y otra dinámica que establece recorridos a pie por el entorno natural. A estas etapas, según la nomenclatura de Alberto Martín, las denominamos *preterritorial* y *territorial* respectivamente. Según este modelo bimodal, podemos inferir que nuestra práctica está influenciada por los dos modelos históricos de la ornitología: aquella primera aferrada al museo —la ornitología sistemática— y otra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

segunda que se establece mediante la observación directa del entorno natural —la ornitología de campo. La primera claramente disciplinaria y estanca, y la segunda relativamente permisiva con la presencia del diletante o *amateur*.

También nos hemos interesado por aquel Jean-Jacques Rousseau que asocia el acto de caminar con estimular el pensamiento y ejercitar la imaginación. Este Rousseau que divaga y crea solitario en sus derivas por los senderos campestres es un referente para el proyecto *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*; consistente en catorce caminatas a través de la naturaleza donde focalizamos la atención hacia los elementos naturales que conforman el paisaje. Dichos paseos se reflejan en un *libro-obra* donde se plasma y representa la parte no objetual del proyecto: la experiencia. El libro en sí mismo es una manera de *salir del camino* en pos de una disgregación de lo normativo, y a su vez, una manera de urdir asociaciones: entre la ornitología, la vida personal, el arte, las fascinaciones personales, el mundo natural, etcétera, estableciéndose como una alegoría de la búsqueda introspectiva en los terrenos de lo personal y lo profesional, o un modo de vehicular los procesos indagatorios de carácter intelectual para encontrarse con uno mismo mediante la acción del caminar solitario en la naturaleza.

Tras el análisis de este caso de estudio hemos llegado a la conclusión de que la simbolización del camino mediante el despliegue de subjetividades emocionales choca de lleno con la objetividad de la práctica científica que a la par desarrollamos, lo que nos hace cuestionarnos si es posible una imbricación fructífera entre sendos ámbitos opuestos. A lo cual hemos respondido que únicamente existe dicha posibilidad si enclavamos el trenzado mutuo en el campo de la cultura, más concretamente en el arte contemporáneo y a través de una óptica transdisciplinaria, a través de esa forma *mestiza* de disciplinas que hemos denominado *ornitología emocional*.

Posteriormente hemos apuntado algunas notas sobre la asociación entre la experiencia de caminar en la naturaleza y el pensamiento vertido en la escritura en ciertas actitudes de Henry David Thoreau, para entender cómo estos planteamientos tendrán su eco en el arte americano de finales de los años setenta: en lo que se ha venido a denominar *Land Art*. En Thoreau convergen el mundo científico y las humanidades, ya que, en cierta medida, al ser la suya una cultura de frontera, de bordes y confines, se sitúa continuamente en los márgenes de la fusión de saberes. La dialéctica con el paisaje es continua en sus escritos, haciendo que el acto de escribir, según Frederic Gros, sea "testigo" de lo vivido, es decir sea una continuación de lo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

experiencial; por lo que hemos concluido que en este mismo modelo de transformación de la experiencia en obra se refleja en nuestra producción artística.

Tras ello, en un epígrafe extenso que creemos esencial, hemos estudiado y considerado como referentes a aquellos artistas del *Land Art* que focalizaron sus prácticas en torno al paisaje y la experiencia en la naturaleza; poniendo de manifiesto cómo, según Lucy Lippard, la aparición de las prácticas pedestres en el arte contemporáneo, en vez de emerger de acciones artísticas dinámicas tales como la *performance* o el *happening*, surgen de un cambio de paradigma en la escultura contemporánea al poner en valor el plano horizontal frente al eje vertical tradicional. Con esta expansión y despliegue en el espacio, la escultura traspasa los límites físicos de las salas del museo y de la galería para adecuarse y disponerse en la superficie ilimitada de la tierra. El artífice del cambio es Carl Andre, el cual declara abiertamente "mi idea de una escultura es un camino", refiriéndose al movimiento que efectúa el espectador al rodear la colocación de sus piezas. Esta concepción da paso a una nueva tipología de escultura que desmaterializa literalmente la obra pero que mantiene en su seno el concepto de desplazamiento, apareciendo la acción no objetual de caminar como práctica artística. Si Andre defiende "la escultura como lugar", nosotros podemos defender igualmente el *proyecto como lugar* o la *fotografía como lugar*, habida cuenta de nuestra relación con determinados espacios devenidos territorios.

Tras Andre, hemos intentado demostrar la influencia del trabajo de Robert Smithson, artista que produjo una singular propuesta en torno al paisaje y a la naturaleza. Principalmente, por su particular modelo de reproducir la experiencia en el paisaje en la obra *The Monuments of Passaic*, una caminata por un territorio natural abandonado repleto de ruinas industriales, las cuales el artista denomina "monumentos". Al igual que en nuestras excursiones a pie, Smithson va tomando fotografías a la manera de instantáneas, sin pretensiones estéticas y fuera del ámbito normativo y tradicional de la representación del paisaje. La obra en cuestión aparece mediada por lo escritural en forma de artículo de revista, con lo que hemos concluido que nos resulta referencial en cuanto a los modelos de representación que instauramos en la mayoría de las obras de *Conceptual Andalusia*, las cuales se producen citando los parámetros de la industria editorial. En *Monuments*, Smithson propone una mirada hacia los elementos secundarios del paisaje —las ruinas industriales— a fin de articular su enunciado, tomando prestado el modelo de fotografía instantánea del turista; nosotros realizamos la misma operación con otro elemento

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

secundario —las aves— camuflándonos en la figura del fotógrafo de aves de los años sesenta y setenta.

El último de los artistas del *Land Art* que hemos analizado es Richard Long, el cual comenzó a desmaterializar la escultura mediante pequeños trayectos, con lo que consideramos que la obra es realizada por medio de lo experiencial en el paisaje. Más adelante, amplia la escala añadiendo cierto grado de simbolismo mediante la elección de espacios determinados por diversos condicionantes. Visto esto, hemos resumido los parámetros de su producción en una combinación entre acción, idea, lugar y símbolo, conceptos análogos a nuestra manera de unir lo experiencial, el territorio y su posible lectura en los márgenes de lo simbólico. Long trabaja a menudo con elementos naturales encontrados en sus marchas, por lo que otra de las influencias que hemos extraído de nuestro interés hacia el británico es su relación con las piedras, ya que creemos que dicho modelo de producción puede ser un referente para aquellos proyectos en los que nos aproximamos a las montañas desechando cualquier actitud formalista en pos de abogar por la predominancia del proceso.

En el último de los epígrafes de este punto, hemos intentado hacer ver cómo estos movimientos de la década de los sesenta y de los setenta observan ante sí un horizonte de esperanza en cuanto a los modos de *hacer arte*. Así, algunos de estos artistas entendieron utópica la experiencia en la naturaleza, saliendo de los estudios para acercarse a los grandes escenarios del paisaje americano. A su vez, añadieron interés en el arte y culturas primitivas, abriendo la posibilidad de entender el espacio natural desde un proceso simbólico: un señalamiento. A ello le hemos aparejado una teoría de Rosalind Krauss, según la cual los artistas realizan "señalamientos" en el paisaje: desde la manipulación del terreno de manera permanente hasta acciones efímeras documentadas mediante fotografías.

Tras este análisis, hemos concluido que en nuestra práctica artística se producen varias formas de señalamiento: una primera de ellas que se genera mediante la acción de caminar por un lugar específico; una segunda debida al registro fotográfico de cada elemento elegido; y una tercera que se produce al añadir una narrativa externa que procede de nuestra imbricación entre lo científico y lo personal. Es por ello que, tras la puesta en valor de estos señalamientos, hemos abierto una posible vía de investigación basada en una facultad potencial de entender estos *lugares señalados* bajo la presencia de una especie de ave específica, hacia la cual se enfocarían todas las acciones realizadas en los proyectos: el caminar, la búsqueda, el registro, el placer

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

heurístico, etcétera. De esa manera, hemos vinculado este planteamiento con la figura del *genius loci*, un tropo de la literatura por el cual se le asignan propiedades mágicas y espirituales a ciertos lugares específicos. Alain Roger sostiene que los "genios del lugar" que habitan en estos lugares mágicos lo son a causa de una "artealización". Nosotros defendemos que, efectivamente, aún realizando una práctica antiformalista, nuestra práctica carga con todo el peso de una tradición fotográfica en torno a la representación del paisaje, pero, más allá, en nuestro cruce transdiciplinario, la otra disciplina confluyente —la ornitología— aporta su posible "genio de lugar": la presencia de determinadas aves, capaces de condicionar —de modo simbólico— ciertos lugares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. La observación frente a la mirada

2.2.1. De la ciencia que observa en el campo y la posición del diletante.

En 1901, Edmund Selous (1857-1934), de nuevo un británico —del cual dice Tim Birkhead: "parecía *el* excéntrico. Tímido retraído y socialmente inepto, Edmund prefería la compañía de las aves a la gente"[479]— publicó un libro titulado *Bird Watching*. Este dato, en sí mismo, no entraña ningún hecho especial si tenemos en cuenta que, ya antes de comenzar el siglo XX, la publicación de libros sobre aves era un hecho bastante común; principalmente en el Reino Unido, donde muchas de estas publicaciones habían alcanzado la condición de auténticos *bestsellers,* creándose a mediados del siglo XIX un próspero comercio en torno a las publicaciones mensuales profusamente ilustradas con elegantes láminas grabadas y coloreadas pacientemente a mano. Este proceso —mitad industrial, mitad artesanal— llegó a ser floreciente hasta prácticamente el primer cuarto del siglo XX[480].

Lo realmente significativo en el hecho de la publicación del libro de Selous —y por ello abrimos con él este epígrafe de nuestra investigación— es que fue el primer libro donde se utilizó el término "Bird Watching", concepto que ha llegado hasta nuestros días en su máximo esplendor. En el prólogo del libro, Selous advierte que, con la publicación del libro, aún

479 BIRKHEAD, T. op. cit., p.215.

480 Véase JACKSON, C. (2011). "The painting of hand-coloured zoological illustrations" en *Archives of Natural History*, 38,1, pp.36-52.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"siendo, con una o dos insignificantes excepciones, un registro de mis propias observaciones"[481], pretende realizar un giro desde lo "particular a lo general"[482]. Este inicio nos hace considerar la posibilidad de que en este cambio de dirección arquetípica aparece una de las constantes de nuestro trabajo, la cual queremos dilucidar en este punto de la tesis: el acto de la *focalización registrada*.

Más allá, esta práctica que relata Selous era el reflejo de una puerta que se estaba abriendo en las prácticas del estudio del mundo aviar: la de la afición a observar aves. Efectivamente, Birkhead relata cómo "hace poco más de un siglo los aficionados a la observación de aves se podían contar con los dedos de la mano. Hoy en día hay varios millones"[483]. Aún así, estos aficionados eran tomados por unos personajes estrafalarios, los cuales eran continuamente ridiculizados por parte del sector *profesional* del ramo: los ornitólogos que habían sido instruidos al amparo de los museos, los cuales se dedicaban desde sus templos de la historia natural a la taxonomía y la sistemática, dos ramas de la Biología que se encargan de la clasificación de las especies. Jürgen Haffer (1932-2010) nos recuerda este desdén con una cita que permite apreciar el nivel caústico presente en la opinión que tenían estos ornitólogos profesionales de sus *colegas* aficionados, en este caso procedente de Robert Ridgway, un reputado ornitólogo americano que ejercía en el campo de la sistemática. Escribía Ridgway:

> La ornitología popular es la más entretenida, con su sabor a bosques silvestres, verdes campiñas, la orilla del río y el mar, los cantos de las aves y la gran variedad de cosas fascinantes relacionadas con la naturaleza al aire libre. Pero la ornitología sistemática, al ser parte integrante de la biología —la ciencia de la vida— es más instructiva y, por tanto, más importante[484].

Tras esta desconfianza habitaba un trasfondo de cierta preocupación; y es que Selous, con sus observaciones en el medio natural, muy lejos de esta imagen pastoril del disfrute de la naturaleza y del "aire libre" de las verdes campiñas, estaba realizando igualmente ciencia. No en vano, continua Birkhead, "fue precisamente por eso, porque Selous y sus seguidores invadían

---

481 SELOUS, E., op. cit., p. ix.

482 Ibídem.

483 BIRKHEAD, T., op., cit.

484 RIDGWAY, R. (1901). *The birds of north and middle America.* Washington DC: United States National Museum. Citado en Haffer, J. (2008). "The origin of modern ornithology in Europe" en *Archives of Natural History*, nº 35 (1), pp. 76-87., pp. 76-77.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los límites de su territorio académico, por lo que los científicos de los museos se sintieron amenazados"[485].

Esta división profunda con visos recelosos, que tanto Haffer como Birkhead declaran que ya procede desde el siglo XVIII, desde las célebres disputas entre los dos grandes representantes de ambas facciones —por un lado Carl Linneo (1707-1778), padre de la taxonomía; y por el otro, el naturalista George Louis Leclerc de Buffon (1707-1788)— duró hasta bien entrado el siglo XX, cuando en la década de 1920 —tal y como comentamos en la primera introducción de esta tesis— apareció Erwin Stresemann, el ornitólogo alemán que refundó la ornitología moderna. En 1921, Stresemann es designado Comisario de Ornitología del Museum für Naturkunde de Berlín, el Museo de Historia Natural de la capital alemana, puesto a través del cual empeñó todo su esfuerzo en conseguir la verdadera unión entre la sistemática y la ornitología de campo. Según Haffer, Streseeman:

> Reflexionó sobre la naturaleza de la ornitología como una rama de las ciencias biológicas que comprende tanto la sistemática como la historia natural de las aves, así como muchos otros aspectos como la fisiología, morfología funcional, ecología y etología de las aves. Principalmente gracias a sus esfuerzos, la ornitología en Europa central se transformó con bastante rapidez y se convirtió en una disciplina zoológica moderna muy diversificada: la Nueva Biología Aviar[486].

Así mismo, Stresemann, desde su posición académica, animó a los jóvenes ornitólogos a salir tanto de los laboratorios del museo como de las aulas de las universidades para estudiar las aves a través de la observación directa en el medio natural. Stresemann, como director editorial del *Journal für Ornithologie* y del *Ornithologische Monatsberichte*, publicó cientos de artículos de estudios de campo sobre aves, incluyendo las traducciones al alemán de aquellas observaciones de nuestro *aficionado* Edmund Selous. Muchas de estas publicaciones —y este es un asunto que también nos compete en esta tesis— comenzaban a ser ilustradas profusamente con fotografías[487]. En sus propias palabras, "la sistemática y la biología tomaron direcciones opuestas, y solo después de 250 años se reunieron con éxito finalmente[488]".

Esta breve hagiografía de la revolución ornitológica acontecida a comienzos del siglo XX podría parecer gratuita en una tesis como la nuestra, inserta en el ámbito de las humanidades y

485 BIRKHEAD, T., op. cit., p. 216.
486 HAFFER, J., op. cit., p. 78.
487 Ibídem.
488 Ibídem, p. 84.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más concretamente del arte contemporáneo. Pero, creemos que nos da pie a poder entender el origen de la elección de un régimen escópico específico presente en nuestra práctica, el cual no es sino reflejo de algunas actitudes provenientes de la segunda disciplina que habita en nuestro hecho transdisciplinario; ya que no debemos olvidar que toda disciplina —como toda tradición epistemológica— aporta sus procesos y lenguajes específicos. Y es que, antes de entrar de lleno en delimitar dicho régimen, creemos necesario entender la casuística que lo ha posibilitado.

En torno a estos orígenes, no podemos sino citar de nuevo a Francisco Bernis, al cual consideramos como conector entre esta nueva ornitología europea y la persona que hizo posible nuestra fascinación por el mundo de las aves: Olegario del Junco. Esta "Nueva Biología Aviar", refundada en Alemania y secundada inmediatamente en el Reino Unido, fue acogida en nuestro país por Bernis en torno a la Sociedad Española de Ornitología. Anteriormente, hemos comentado el deseo del catedrático por formar "todo un batallón de ornitólogos de campo" [Véase p. 20]; pero más allá —y he aquí el origen de nuestra práctica— Bernis abogó por acoger en el ámbito del estudio de las aves a todo tipo de ornitológos aficionados. En una entrevista aparecida en el volumen especial de *Ardeola* editado en homenaje al catedrático, a la pregunta por la posible existencia de una "intrascendencia técnica" de muchos socios de la SEO, el propio Bernis contestaba:

> Yo diría mejor intrascendencia científica. Cierto que la Sociedad reúne gran mayoría de socios que son meros simpatizantes no activos, o puros aficionados sin la más elemental formación ornitológica. Pero esto es normal en otras sociedades científicas afines del extranjero. Lejos de ser motivo de preocupación, creo que se trata de un hecho perfectamente natural y bastante halagüeño. No conozco ningún camino mejor para estimular el estudio que la asociación de toda clase de "aficionados". La afición intelectual y emotiva por una cosa es un noble y prometedor suceso de la cultura. Creo que es infinitamente más eficaz convocar y trabar aficionados, que promocionar burocráticamente gente cualquiera. La profesionalización arrastra siempre consigo aspectos penosamente negativos[489].

Nos parece del todo acertada la descripción de nuestra fascinación por la observación de aves como una "afición intelectual y emotiva"; fascinación que decidimos entrelazar a nuestra línea de investigación artística en aquel momento en que abogamos por trabajar únicamente sobre "asuntos que nos fascinan o que nos atañen", hecho que efectivamente podemos declarar

[489] LEÓN, F. (1971) "Un cuestionario para Francisco Bernis. El pasado, presente y futuro de la Sociedad Española de Ornitología visto por su secretario general" en *Ardeola*, Volumen especial, pp. 15-51., p. 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como un doble "prometedor suceso de la cultura". Como hemos apuntado en muchas ocasiones en esta tesis, mucho antes de comenzar a realizar nuestra práctica artística, nos habíamos convertido en uno de los "varios millones" de aficionados a la observación de aves que apuntaba Birkhead. Este dato no solo ha dirigido nuestra forma de observar el mundo que nos rodea, sino que ha modulado sustancialmente nuestra forma de hacer arte.

En esta misma línea, y antes de entrar a dilucidar el cómo se aplica este modelo de observación en nuestra metodología y el cómo se manifiesta en nuestra obra, debemos recordar que uno de los puntos concertados en nuestra hipótesis declara nuestra filiación por el cuestionamiento del dictado de las prácticas basadas en la *híper*-especialización e *híper*-producción, por lo que ostentar el estatus del aficionado, del *amateur*, nos parece de lo más pertinente. Además, creemos en la recuperación de la acepción laudatoria de la palabra diletante, derivada de su propio origen italiano: "del it. dilettante «que se deleita»"[490]. Javier Hontoria, en el catálogo de *Never-Ending Handbook* describe esta condición nuestra, la del diletante:

> 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. El encuentro del águila puede llegar o no, porque es en el camino errático y expuesto a mil azares, jalonado de tropiezos y siempre abierto a contingencias biográficas donde se encuentra la sustancia real de su trabajo[491].

Hontoria, al utilizar el término, no hace sino relacionarlo con la mayoría de los conceptos y constantes que hemos ido dilucidando hasta ahora en esta tesis: el deseo de conocimiento proveniente de una tradición epistemológica; la imagen sin atributos que anteriormente convenimos "*anti*"; la condición no objetual manifestada en el camino errático; y la ciencia que no es tal al estar asociada al dato autobiográfico. Por lo que nos parece que esta condición, la del que se deleita, un tanto anti productivismo y especialización, asentada en la figura del ornitólogo aficionado, el *amateur*, es uno de los fundamentos iniciales de nuestra práctica.

---

[490] Diccionario de la Real Academia Española, disponible en https://dle.rae.es/diletante, [Consulta: 6/11/2020].

[491] HONTORIA, J. "*La estela del águila…*", op. cit., pp. 7-8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y es que entrar en el mundo de las fascinaciones produce deleite, y en contra de la acepción que ha ido adoptando el término —aquella por la cual se asocia también a quien no concluye los trabajos comenzados— también hay en ella —cómo hemos visto en la ornitología— gran parte de verdad epistemológica. El profesor Luciano Espinosa, hace una rotunda defensa del diletante, la cual acogemos como base en este punto de la tesis para nuestro acercamiento al concepto. Dice Espinosa:

> El diletante es también quien disfruta con criterio y discernimiento (delectus) de cuanto le rodea, precisamente porque su rasgo principal es el de aficionado o *amateur*, es decir, quien ama sin imponer la voluntad de poder ni la utilidad a lo que hace[492].

Ciertamente, no podemos estar más de acuerdo con la introducción que hace Espinosa a la figura del diletante, máxime cuando estamos ante un hecho transdisciplinario que, como tal, es libre, y al cual hemos optado para precisamente eludir el corsé de la unidisciplinariedad, para, así, poder ejercer "la tolerancia genuina y el eclecticismo, receptivo a la pluralidad y al cambio interno o externo, abierto a la verdad que pueda hallar en el camino"[493]. Unidisciplinariedad que, tal y como vimos, compartimenta y legitima, exigiendo como pago el consabido híper-productivismo. Prosigue el profesor Espinosa:

> El diletante apuesta por su propio criterio frente a la tiranía del mercado socio-económico, profesional o de estatus, pero también contra el imperio de la seriedad y el supuesto rigor que muchas veces diseccionan y matan al objeto de su afán[494].

Nuestra práctica artística se emplaza en el terreno de la honestidad para con uno mismo en la medida en que no se ha optado por incorporar la disciplina epistemológica de la ornitología como una mera superficialidad formal; ya que diletante "[…] no es un dandi que exagere las poses, sino alguien que ensaya sin descanso"[495]. Por otro lado, aunque libres y abiertos en los modos de descifrar el mundo complejo que nos rodea, no desdeñamos las posibilidades de la adquisición de conocimiento que aporta nuestra actividad *amateur*, dando como resultado que

---

492 ESPINOSA, L (2017). "Elogio del diletante o la alegría de las cosas finitas" en Paredes, C. y Bonete, E. *Filosofía, arte y mística, XXV y XXVI Encuentros Internacionales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 25-43., p. 25.

493 Ibídem, p.26

494 Ibídem.

495 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la fascinación ha aumentado a medida que se ido producidendo logros epistemológicos. Continua Espinosa respecto al diletante:

> Sabe que necesita educarse para lograr mayor placer en su actividad, la que fuere, y por eso descarta el mero capricho, aunque sin aceptar la solemnidad de quien dice prescindir de los propios condicionantes biográficos, históricos o afectivos[496].

Efectivamente, no abogamos por tal solemnidad, pero sí fomentamos el respeto a ambas disciplinas, aunque convertidas, contaminadas y trastocadas. Tal y como hemos ido viendo a lo largo de esta segunda parte de la tesis, no hemos puesto líneas rojas a la incorporación de todo tipo de condicionantes personales —"biográficos, históricos o afectivos" como apunta el profesor Espinosa— hasta tal punto que hemos convertido la disciplina en *ornitología emocional*. Para terminar con este *Elogio del diletante*, nos disponemos a citar un pasaje de su texto, el cual nos parece que podría ser un acertado resumen del concepto inicial que da pie a nuestra práctica:

> El punto de partida es convertir sus humores en tanteos y filtros porque recela del principio de autoridad y de cualquier dogma, dispuesto como está a arriesgar en sus elecciones. Si esto significa anteponer la ilusión e incluso lo imaginario (entendido como suma de sensación, percepción e invención), no hay inconveniente en quedarse con los reveladores accidentes en vez de con las esencias inalcanzables de las cosas[497].

Edmund Selous, el británico con el que hemos comenzado este punto por acuñar el término *Bird Watching*, fue considerado un diletante por el sector "legitimador" de la ciencia. Posteriormente, la ornitología ortodoxa, una vez revolucionada por Stresemann, acogió en su seno las prácticas de los aficionados en una adhesión beneficiosa en pos del propio hecho espistemológico. Selous era hermano de un celebre cazador de caza mayor en África; por aquel entonces, los ciudadanos del Reino Unido participaban en cientos de miles de cacerías y expolios de nidos para nutrir las innumerables colecciones de pieles y huevos —tanto privadas como públicas— existentes en la Islas Británicas, en la enésima manifestación de su poder colonial. Según Birkhead:

> Selous quería ir mucho más allá de la simple observación de las aves. Tenía una misión y se veía a sí mismo como un pionero, Quería cambiar la ornitología, acabar con la caza, el coleccionismo y

496 Ibídem.

497 Ibídem, p. 27.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> clasificación de aves, y resumía así su concepción: "El zoólogo del futuro debería ser completamente diferente: el actual no es digno de ese nombre. Debería salir con prismáticos y libreta, preparado para ver y pensar". La idea de renunciar al arma en favor de los prismáticos era, en efecto revolucionaria[498].

Desde que tenemos uso de razón, y a causa de nuestra fascinación por la observación de aves —desde la posición del diletante—, nos recordamos en el campo *mirando* —en realidad observando— a través de unos prismáticos. Este instrumento óptico, cuyas mejorías técnicas también fomentaron la aparición de los "millones de aficionados" a la ornitología, permite el acto de la observación, ya que, al ampliar las imágenes de lo que está en la lejanía y cerrar el ángulo de visión de lo que ven nuestros ojos, promueve la focalización.

Cuando años más tarde imbricamos nuestra fascinación con nuestra praxis artística hicimos una permuta de instrumentos ópticos: cambiamos —por momentos— los prismáticos por una cámara fotográfica; pero, nuestro régimen escópico, nuestro modo de ver el entorno natural, siguió intacto. En el siguiente punto estudiaremos este modelo de observación.

2.2.2. MODOS DE VER EL CAMPO I: EL ACERCAMIENTO DEL BINOCULAR. LA *TEMATIZACIÓN DE LA OBSERVACIÓN*.[499]

Como acabamos de ver en el punto anterior, la determinante presencia de la disciplina epistemológica "ornitología", acoplada en nuestra líena de investigación artística transdisciplinaria a través de su práctica *amateur*, no sólo ha condicionado de manera sustancial la forma en la que nos relacionamos espacialmente con el entorno natural —si nos lo permiten, en dos modelos de espacio: el físico, y el personal y simbólico—, sino que, además, ha determinado de manera rotunda la manera en que lo aprehendemos cognitivamente.

Y es que, antes de considerar dicho entorno natural como *territorio* o incluso como ulterior *paisaje* —entendido este como un constructo derivado de la *artealización* [véase p. 195] y, por

---

498 BIRKHEAD, T., op. cit.

499 El término "La mirada obstaculizada" se lo debemos a Victor I. Stoichita. Véase STOICHITA, V. (20018). *El efecto Serlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra. En especial el capítulo "Obstáculos", pp. 7-43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo tanto, establecido en el mundo de las representaciones, los lenguajes y los códigos—, hemos de seguir analizado los modos según los cuales hemos articulado metodológicamente las fases que hacen posible dichas representaciones. Es decir, comprender el paso de la producción a la representación.

Así, hemos dirimido un primer modo metodológico —devenido *concepto procedimental*— tras discutir la presencia conjunta de los métodos de campo en la ornitología y del caminar en la naturaleza desde el ámbito de las humanidades. Ahora nos corresponde proporcionar algunas reflexiones en torno a otro *concepto procedimental* que deriva de este transitar, el que se establece a través del uso de la forma cognitiva por excelencia en nuestra práctica: la mirada.

La hegemonía de la visión no rige únicamente la disciplina artística, sino también la ornitológica, cuyo concepto paralelo es la observación[500]. Analizando cómo se relaciona la misma —a modo de procedimiento, de método— en nuestros modos de hacer, pretendemos acomodar un marco conceptual que nos ayude a comprender la transformación existente desde nuestra acción en el campo —y parte no objetual de la obra— a la simbolización gráfica de la misma.

No debemos olvidar que, como hemos apuntado en el punto anterior a modo de conclusión, en las dos disciplinas presentes de nuestro cruce transdisciplinario, existen sendos instrumentos o mecanismos ópticos que median entre nuestra observación o/y mirada y el entorno natural: los prismáticos en la práctica ornitológica y la cámara fotográfica en la artística. La utilización de los primeros —y en menor medida el telescopio terrestre— se hace imprescindible en la práctica de la observación de aves en la naturaleza, por lo tanto, si tenemos en cuenta el paralelismo instrumental entre visión ornitológica y fotográfica, el modo de ver —observar— aves, fácticamente deviene medio y, por ende, en una transferencia metodológica. Lo que nos interesa en este punto es constatar cósmo este medio transferido —así como los resultados que proporciona— han devenido concepto tras la concurrencia de ambas disciplinas; pues las características de dicho modelo de visión siguen presentes de una forma determinante tras el cruce, afectando del todo a nuestra relación visual con los elementos de la *naturaleza-territorio-paisaje*.

[500] Muchos de los métodos de campo en ornitología incluyen la escucha como manera fiable de aportar datos a la investigación, pero en nuestro caso, hasta el momento, se ha omitido dicha metodología.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para comenzar, bajo la máxima de analizar los conceptos en su lugar de origen, hemos de aclarar que, en la práctica de la observación de aves, el *modo de ver* se instaura desde una visión aumentada. Es decir, está supeditada a un acercamiento visual de los individuos en pos de su identificación. Bien es cierto que muchas especies de aves son fácilmente reconocibles a primera vista sin necesidad de recurrir a la óptica, pero la mayoría de las ocasiones se hace imprescindible no sólo para la propia identificación de la especie, sino, también, para poder determinar el sexo o la edad de las mismas. El uso de prismáticos o binoculares es generalizado y el factor de ampliación normalmente utilizado en la observación de aves suele variar entre los ocho y los diez aumentos. Para hacernos una idea, un prismático con clasificación 10 x 42[501] nos está diciendo que el ave que observamos a través del instrumento óptico la estamos viendo diez veces mayor de como la veríamos sin la mediación de las lentes; o lo que es mismo: si observamos a través de esos prismáticos un ave que se encuentra a cien metros de distancia, la veríamos como si nos colocásemos a solo diez metros de separación de la misma. Si pretendemos un acercamiento visual mayor tendríamos que optar por utilizar el telescopio terrestre, que, aunque no es imprescindible, es también de uso generalizado. Si bien el telescopio adolece de la capacidad de producir estereoscopía pues solo dispone de un único tubo con lentes, su aumento viene establecido por el ocular utilizado. La tónica general es acoplar al telescopio un ocular zoom que ofrezca un rango de 20 a 60 aumentos.

A diferencia de los prismáticos que se suelen llevar colgados del cuello con unas correas, el telescopio terrestre —también denominado catalejo— necesita del uso del trípode, pues debido tanto a su peso como al elevado factor de ampliación, la imagen que llega a nuestro ojo tiende a vibrar en demasía. Este último dato es relevante, pues la mirada a través de ambos instrumentos difiere en cuanto a velocidad, movilidad y punto de vista. Por poner un ejemplo, en una caminata, se puede observar un ave con relativa rapidez parando en seco la marcha para agarrar los prismáticos en prácticamente un segundo; el catalejo, sin embargo, exige una parafernalia de parada, la expansión de las patas del trípode y apuntar con el mismo: acto que, sin lugar a dudas, no es tan automático ni certero. Por otro lado, rompiendo una lanza en favor del uso del telescopio terrestre, los prismáticos, en muchas ocasiones, no pueden satisfacer nuestras

[501] La segunda cifra en la clasificación de los prismáticos responde al tamaño en milímetros del diámetro de cada uno de sus dos objetivos, denominada abertura. Esta medida incidirá en la entrada de luz y, por lo tanto, en su luminosidad, por lo que creemos su determinación no afecta a la transferencia metodológica que estamos analizando.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

exigencias visuales, ya que su corto alcance nos es insuficiente para ver con detalle. Un ejemplo más que palpable es la posibilidad de leer las anillas colocadas en las patas de muchas aves sin tener que recurrir a su captura, pues dichas anillas han sido diseñadas en un tamaño y material que permiten la lectura con el telescopio terrestre. Otro ejemplo de uso con el cual nos sentimos identificados es la función que cumple el telescopio terrestre en los censos de aves. Ya hemos comentado nuestra inclinación por el seguimiento de varias especies de aves rupícolas, cuya metodología para la determinación del territorio se establece a partir de la presencia de ambos individuos de la pareja y la localización de los nidos en las paredes rocosas. Para localizar a las parejas bastan los prismáticos, pero para encontrar los nidos se necesita *peinar* con el telescopio los cortados rocosos a fin de encontrarlos: por lo que, a menudo, pasamos largos periodos de tiempo observando una pequeña franja de los tajos elegidos, en un lento movimiento visual que bien podría ser un verdadero escaneado de la montaña.



103. Binoculares Opticron Nature BGA ED 10 x 42. Modelo que actualmente utilizamos para nuestras observaciones en el campo

Otra de las características inherentes a estos mecanismos ópticos y que creemos que actúa como concepto en nuestra práctica transdisciplinaria es el denominado "campo de visión", que consiste en el ancho del área que podemos ver a través de los prismáticos o del telescopio terrestre a una distancia de mil metros. Dicha medida puede ser descrita tanto en metros lineales como en grados. Por poner un ejemplo: unos prismáticos Opticrom Nature BGA ED 10 x 42 [fig. 103] tienen un campo visual de 120 metros, por lo que si observásemos a través de ellos una montaña alejada mil metros de nuestra posición solo podríamos alcanzar a ver 120 metros lineales de la misma. Las especificaciones técnicas de este modelo aseguran que tiene un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"ángulo de visión subjetivo" de 60º, si tenemos en cuenta que el ángulo de visión del ser humano alcanza los 180º en el eje horizontal y 130º en el vertical —aunque es evidente que no podamos mantener enfocada la totalidad de ambas franjas—, los 60º aproximados de unos prismáticos serían una estrechísima porción de la realidad visible. Por consiguiente, es más que evidente que el medio elegido para la observación de aves focaliza la atención visual —y conceptual— acotando nuestra mirada en una estrecha franja del espacio que tenemos frente a nosotros.

Hemos descrito las características de la óptica utilizada en la "observación de la naturaleza"[502]—a saber: la ampliación del motivo, la agilidad en el momento de la observación y el recorte del área visible— para demostrar cómo han sido transferidas, acopladas y yuxtapuestas de manera procedimental y conceptual en el medio elegido para nuestra práctica artística: la fotografía. De qué manera se han entrelazado y, por ende, trastocado dichas caractéristicas tratarán los siguientes puntos de esta tesis. No sin, antes, apuntar algunos ejemplos formales de esta transferencia: aquellos que se aprecian en muchas de las imágenes de los proyectos pertenecientes al bloque *Conceptual Andalusia* y que bien podríamos denominar *la secuencia de la observación sostenida* y "la mirada obstaculizada".

Como veremos un poco más adelante con detalle, nuestro modelo metodológico con respecto a la toma de fotografías cambia radicalmente a partir de la emergencia de los proyectos que participan en *Conceptual Andalusia*. Y es así porque, en un giro conceptual y procedimental, decidimos ejecutar una permuta desde una fotografía pensada y medida de antemano por otra ávida de la experiencia del encuentro y, por lo tanto, atenta a lo repentino. La primera estará supeditada a la limitación de la cámara fija y la segunda a la acción de la cámara en mano. Como podemos apreciar, aquí se establece una correspondencia entre los dos modos de observar aves antes descritos: uno primero lento y estático por medio del telescopio terrestre y un segundo —el habitual— activo, dinámico y veloz a través de los binoculares.

Esta segunda formulación de práctica fotográfica tiene como fundamento las búsquedas a través de los trayectos, las caminatas y las derivas. Es decir, todo aquello que hemos apuntado anteriormente como resultante de la aplicación de los métodos de estudios propios de la

[502] Por poner un ejemplo: la página web oficial de Zeiss, en su apartado "Consumer products" distingue varias categorías: "Fotografía", "Cinematografía", "Lentes industriales", "Caza", y "Observación de la naturaleza". Disponible en: https://www.zeiss.es/consumer-products/home.html, [consulta: 10/11/2020].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ornitología, donde existe un condicionante dinámico en el proceso. Aquí, la cámara fotográfica cumple la misma función que los prismáticos, convirtiéndose así en el instrumento que utilizamos para nuestras observaciones, pero con la particularidad obvia que es capaz de fijar las imágenes de las mismas en una suerte de *prismático con memoria*[503]. Es por ello que el tipo de objetivo fotográfico que montamos en nuestra cámara debe cumplir con la misma función de acercar —y acotar— la sección de realidad que observamos. Como comentamos anteriormente, tras un corto primer período donde utilizamos un teleobjetivo zoom de distancias focales variables 70-300 mm. pasamos a la utilización de una única lente de focal fija, un 200 mm. [véase p. 86]. El trasvase recae en que, si bien cuando hemos ido al campo a disfrutar de la observación de aves caminábamos con los binoculares en ristre, atentos a poder observar e identificar con ellos todo ave que se nos cruzase, en este tipo de práctica transdisciplinaria permanecemos atentos a poder observar-fotografiar cualquier especie de ave que nos dé tiempo a encuadrar mínimamente con la cámara, consiguiendo así un registro indicial del encuentro.

Recalcamos esta condición de *mínimamente* pues ya sabemos que nuestra práctica no contempla la asunción de los parámetros establecidos y canónicos de la fotografía de naturaleza o de fauna salvaje; con lo que a menudo, las imágenes no aportarán el detalle necesario para aportar fiabilidad de "registro" ortodoxo al documento. Esto es debido a lo repentino del encuentro y a la consecuente imposibilidad de realizar tanto un encuadre idóneo como una captura instantánea del ave en movimiento.

Sin embargo, en otras ocasiones, hemos tenido la oportunidad de realizar fotografías de aves que no se presentaron ante nosotros en un movimiento fugaz e imprevisto, sino que las encontramos posadas o bien contamos con el tiempo necesario para encuadrarlas con diligencia, propiciando incluso la aproximación física hasta conseguir una relativa cercanía. En estos casos, nuestro visor se ha convertido en nuestro mecanismo de observación, y del mismo modo que cuando miramos a través de los prismáticos un ave posada o una en vuelo lento nos detenemos en el examen, alargando todo lo posible el tiempo de observación —en una *observación sostenida*—, con la cámara hemos realizado la misma operación: hemos mantenido el máximo tiempo posible el encuadre, con el resultado de que, en este caso, se realizan varias tomas

[503] Queremos permitirnos aquí la licencia poética con la denominación inicial del primer procedimiento fotográfico capaz de fijar la imagen de una cámara oscura: el daguerrotipo; el cual, al tener como soporte una plancha de metal pulido y ser utilizado profusamente en la práctica del retrato, fue bautizado como *el espejo con memoria*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consecutivas. Nos parece interesante este sistema de repetición con diferencias mínimas entre las imágenes consecutivas, ya que estas secuencias nos hablan de la observación detallada y nos remiten a la función propia de la imagen científica, por lo que acentúan el carácter transdisciplinario del cruce.

Un caso que ejemplifica a la perfección este modo de observación devenida secuencialidad son las fotografías del proyecto *Turdus merula*. Principalmente porque contábamos con que la especie elegida para la investigación —el mirlo común (*Turdus merula*)— en las ciudades presenta cierta tolerancia al ser humano [504]. Esta facilidad en cuanto a una relativa aproximación, a la elección del punto de vista y al perfeccionamiento del encuadre, nos permitían la realización de varias tomas consecutivas. Es cierto que nosotros en ese momento, al encuadrar el ave con nuestra cámara, estábamos realizando dos acciones yuxtapuestas: por un lado, la toma de imágenes de un proyecto artístico y por otro, al tener montado en la cámara un teleobjetivo capaz de acercarnos visualmente el motivo, también estábamos observando y examinando detenidamente el pájaro. Si con los prismáticos nos hubiéramos dado el placer de analizar el individuo de mirlo durante un buen periodo de tiempo, con la cámara actuábamos de la misma manera: con cierto regodeo placentero. Nuestra observación dilatada en el tiempo nos producía la capacidad de análisis de un animal que en la mayoría de las veces es esquivo y desconfiado; el cual, si no se tiene la oportunidad de poseerlo en las manos o inmovilizado en una jaula, es del todo imposible detenerse en su examen detallado. Es por ello que creemos que aparecen estas secuencias, debido a que queremos registrar con la cámara —convertida en instrumento de observación— todos los detalles del ave. A este procedimiento metodológico y conceptual devenido forma lo denominamos *la secuencia de la observación sostenida.*

En este punto debemos recordar que nuestra praxis fotográfica está realizada aún con película, por lo que es en nuestros contactos[505] donde se instaura inicialmente este modelo de fijación temporal y espacial sostenida. Como apuntan los profesores Javier Calbet y Luis Castelo, "[…] la seriación es un invento que surge de manera espontánea con la aparición de las

[504] Dicha tolerancia se encuentra en los individuos que habitan en las zonas urbanas; sin embargo, los mirlos comunes que habitan en el campo son igual de esquivos que el resto de aves, no aceptan la presencia del ser humano y huyen.

[505] Una hoja de contactos o "contactos" es una copia que se hace con todos los negativos del rollo para poder ver y seleccionar las exposiciones realizadas. En nuestro caso se realizan de manera digital tras, una vez revelados, escanear las 36 exposiciones resultantes de nuestros carretes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

películas en rollo. La fotografía era, hasta ese momento, única"[506]. Efectivamente, la conjunción entre herramienta de trabajo —una cámara equipada con motor de arrastre, con la cual podemos disparar con rapidez y de modo continuo, casi en modo ráfaga— y el uso del rollo de película de 35 mm que nos da la oportunidad de obtener 36 exposiciones, tenemos la capacidad de realizar estas secuencias convertidas en concepto. Continúan Calbet y Castelo:

> 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[507].

Esta sucesión de fotografías realizadas en el mismo lugar y casi síncronas en el tiempo las ordenamos de modo natural y objetivo a la hora de la formalización. Es decir, no permitimos variación alguna en la disposición final, sino que seguimos el orden con que las hicimos. Este respeto a lo encontrado, observado y capturado, este acatamiento del momento y lugar presentes en la toma está anclado a los paradigmas de la objetividad de la parte científica de nuestro hecho transdisciplinario. Lo consideramos como un pequeño pero importante débito a cierto periodo de la fotografía de aves —la que va de la década de los cuarenta hasta finales de la de los setenta— donde la imagen fotográfica prestaba aún servicio a la ciencia. Gran parte de aquellas imágenes son las que nos interesan en nuestra práctica artística.

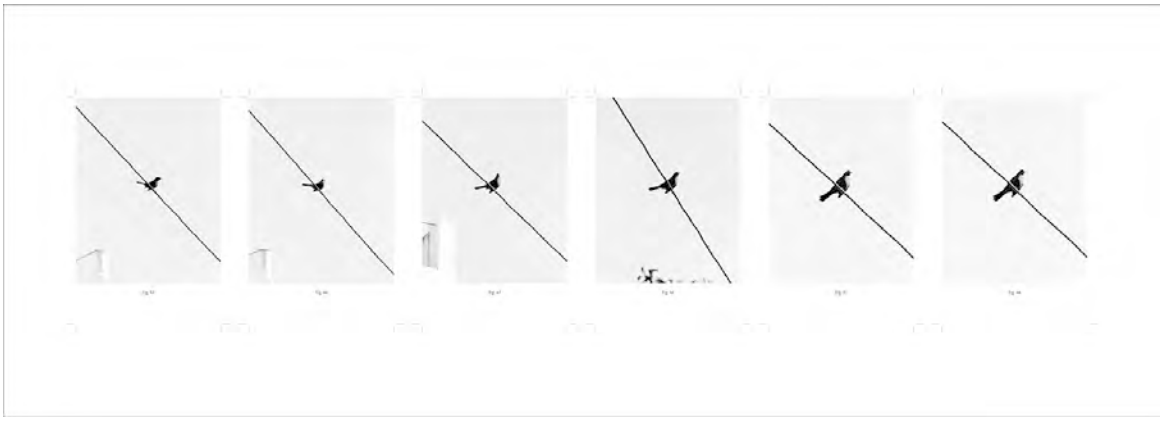
Gracias a estas referencias, el resultado formal que se aprecia en estas secuencias es un número variable de fotografías dispuestas a modo de línea, donde o bien se repite el encuadre, o bien se puede percibir cierta aproximación al ave debido a nuestro acercamiento físico paulatino. En ambos casos, las diferencias existentes entre las imágenes son mínimas, muchas de ellas, incluso, se reducen a leves movimientos del ave en cuestión, lo que parece connotar una suerte de estudio del comportamiento de la especie [fig. 104].

---

506 CALBET, J. y CASTELO, L., op. cit., p.124.

507 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



104. Juan del Junco. *Turdus merula: Figs. 43-47*, 2020, 40 x 111,8 cm.

Estas secuencias de fotografías nos son útiles para realizar un paralelismo con la tipología de fotografía de aves que ejercen de verdaderos referentes para nuestra obra, las cuales, en su momento, ejercieron la función de servir como estudio ornitológico, ya que se establecieron como una posibilidad de aportar datos relativos a cada especie. Baste citar cómo en una búsqueda en el repositorio en línea de la revista *British Birds*, al introducir el parámetro "Some photographic studies" aparecen varios artículos con ese comienzo de título, junto a otras referencias bibliográficas que comienzan con "Studies of some species rarely photographed" o un "Photographic studies of some less familiar birds". Estas entradas periódicas en la prestigiosa revista británica tenían como función ayudar a la identificación de las distintas especies. Por poner un ejemplo, en la presentación de los "Studies of some species rarely photographed", nos aclara el comité editorial:

> Aunque naturalmente se preferirán las fotografías originales, en ciertos casos estaremos abiertos, de acuerdo con los propietarios de los derechos de autor, a incluir ciertas fotografías únicas o particularmente notables que hayan aparecido antes en otras publicaciones. La ilustración de cada especie irá acompañada de unas breves notas en los pies de foto. En varios casos se cree que las fotografías, además de su interés intrínseco, serán ayudas dinámicas para la identificación en el campo cuando se encuentren en la naturaleza, y en ciertos casos publicaremos al mismo tiempo fotografías de especies más comunes relacionadas para facilitar la comparación[508].

[508] VV. AA. (1946). "Studies of some species rarely photographed" en *British Birds. An Illustrated Monthly Journal*, vol. 39, 2., p. 48. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/188732#page/68/mode/1up, [Consulta: 20/12/2020]. [La traducción es nuestra]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mas adelante, en un conocido artículo de la misma revista titulado "Some photographic studies of the Nightjar", donde se publicaron las primeras fotografías altamente detalladas del chotacabras europeo (*Caprimulgus eropaeus*) —una especie nocturna de difícil observación y estudio— y para cuya realización se emplearon por primera vez flashes de alta sincronización, se aclaraba:

> En general, intentaremos publicar fotografías por su interés biológico o porque ilustran puntos de identificación, más que por su valor estético. Este objetivo siempre se tiene en cuenta en la selección y presentación de las fotografías de nuestra serie "Estudios de aves menos familiares", pero estamos más que dispuestos a interrumpir esta serie con series de fotografías de especies que anidan habitualmente en Gran Bretaña e Irlanda cuando recibimos impresiones que sean inusuales o que tengan algo nuevo e interesante que mostrar[509].

Salvando las distancias, en nuestra práctica —auspiciada por el sistema *anti-hiper-productivismo* del diletante y bajo el paraguas de la *ornitología emocional*— las fotografías realizadas igualmente tienen para nosotros una primera impronta de dato de observación. Con su revelado, visualización y selección recordamos con exactitud el momento y lugar de la toma, con lo que rememoramos el encuentro ornitológico, volvemos a identificar el individuo y podemos suspender hasta el infinito la imagen observada del ave.



105. Roni Horn, *Your are the Weather*, 1994-1995, 100 unidades de 25,5 x 20,5 cm.

[509] FERGUSON-LEES, J. (1961). "Some photographic studies of the Nightjar" en *British Birds. An Illustrated Monthly Journal*, vol. 54, 2., pp. 69-79., p. 69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otro lado, recalando ahora en la otra disciplina presente en nuestro cruce —el arte contemporáneo—, estas secuencias siempre nos han recordado a un trabajo específico de la artista Roni Horn (1965), concretamente la serie *You are the Weather*, (1994-1995) [fig. 105]. La obra en cuestión consiste en una instalación de cien fotografías de pequeño formato donde aparece repetidamente el retrato frontal de una mujer, en un estrecho encuadre que solo permite apreciar su rostro y un entorno húmedo que sugiere que la mujer tiene el cuerpo sumergido en el agua. Las fotografías parecen haber sido tomadas en distintas series de secuencias —de hecho, en su disposición en sala se colocan en grupos de cuatro, seis u ocho; incluso algunas aparecen en color y otras en blanco y negro— con pequeñas variaciones entre ellas; unas variaciones las cuales podríamos definir como casi imperceptibles. Esta obra tiene como marco de referencia conceptual y espacial la relación de la artista con un entorno determinado, Islandia, donde Horn ha trabajado de manera cíclica a lo largo de varios años; por lo que esta serie de retratos son el resultado de una dialéctica entre la artista y un territorio natural. Este lugar, además, está marcado por cierta especificidad en cuanto a sus características físicas, geológicas y climáticas: una isla conocida por una naturaleza singular, casi intacta. La americana explica de tal modo el motivo de la realización de la obra:

> Fotografío a esta mujer, Margrét, en el agua. Esta matriz óptica fue muy importante, ya que el agua es un fenómeno clave en Islandia. Fue una relación bastante fácil. No dije nada sobre lo que tenía que hacer. Simplemente se metió en el agua y yo comencé a tomar fotografías. A la luz del sol o bajo un cielo tormentoso y nublado, el agua la rodeaba, estaba sobre ella y su cabello a veces estaba mojado y a veces despeinado por el viento (...) No miras a esta mujer de la manera tradicional de la fotografía de desnudos. Miras a esta mujer, que también te está mirando (...) A través de su relación con el clima, la luz o el viento, asume estas distintas personalidades[510].

Esta formulación procedimental adoptada por Horn para conocer un entorno, su ambiente, e incluso a un individuo —en nuestro caso conocer un ave— nos da la pauta para entender estas secuencias que se han convertido en una de las constantes de nuestro trabajo. Dice Horn "[…] no dije nada sobre lo que tenía que hacer. Simplemente se metió en el agua y yo comencé a tomar fotografías". Nosotros nos encontramos con las aves y al igual que la artista comenzamos a tomar fotografías; de este modo intentamos conocer un territorio, aquel que

[510] *Roni Horn- You are the weather* [en línea], Fotomuseum Winterthur, [consulta: 22/12/2020]. Disponible en https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21590_roni_horn_you_are_the_weather.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compartimos con ellas: un territorio compartido con las aves. La *secuencia de la observación sostenida* se convierte en el fruto de un desarrollo temporal y espacial desplegado para consolidar la duración de nuestra experiencia epistemológica —el tiempo— en un lugar específico —el espacio habitado por una especie de ave. Nuestro encuentro, breve y efímero, se reafirma con este mecanismo de captura, por lo que conseguimos la consolidación de lo observado y, así, tomamos y recabamos el dato. Tal y como apunta Francisco Javier San Martín a colación de la obra de la americana:

> El arte de Roni Hon, inmerso en su dimensión temporal, intenta arrebatarle su fugacidad y fijar un sentido estable. Ésta es la razón de que tantas piezas fotográficas de la artista se demoren en amplias series de imágenes semejantes, puesto que se sitúan entre repetición y diferencia, entre la inestabilidad del instante y la fijación del sujeto[511].

No es casual la utilización de este dispositivo ni la semejanza de nuestras secuencias a este trabajo de Horn: como hemos apuntado anteriormente, están muy próximas a los paradigmas de la imagen que tiene como fin el conocimiento del medio. Es decir, cercanas a una probable función epistemológica referida a lo científico y clasificatorio; pero tanto nosotros como Horn trastocamos dicha función en pos de un lenguaje subjetivo; prosigue San Martín: "[…] Roni Horn emplea los instrumentos de la documentación, aunque sea en una vertiente más poética que puramente informativa, y sobre todo muestra sus resultados con el espíritu taxonómico del archivo y la metáfora del lenguaje"[512]. Realmente Horn no quiere sino captar el clima de la isla, como si de un mecanismo metereológico se tratara, sólo que lo hace contaminando la naturaleza del medio elegido. Cualquier otro fotógrafo hubiera buscado directamente las manifestaciones climáticas de Islandia y las hubiera fotografiado sin más. El propio motivo de las fotografías —el clima especial de la isla— hubiera emergido por sí solo. De hecho, el país nórdico es un lugar recurrente en el género del paisaje. Sin embargo, Roni Horn nos engaña trastocando el mensaje hasta el punto de perturbar un género tan preciso como es el retrato. En el libro que la artista creó a la par de la exposición escribió en la contraportada:

511 SAN MARTÍN, J. (2008). "RH+" en VV. AA. Roni Horn. Málaga: CAC Málaga., p. 15.

512 Ibídem, p. 8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Una cara luminosa surge una y otra vez de las calientes aguas de Islandia. Un rostro desconocido que se convierte, página a página y foto a foto, en multitud. Su rostro es una colección de expresiones que cuentan el clima. Pero aquí, en este libro con ella, tú te conviertes en el clima[513].

Como bien apunta Thierry de Duve, el pronombre "tú" utilizado en esa última frase puede referirse bien a la propia modelo, bien al espectador[514]. De este modo, Roni Horn —no sin aplicar una alta dosis de ambigüedad— nos traspasa toda la carga del que mira u observa; máxime cuando para la producción de las imágenes entra en juego la cámara fotográfica, la cual ha necesitado previamente de un ojo —otra mirada— que observe, que seleccione, que encuadre, y, ante todo, *que esté en el lugar*. Esta base ontológica de la fotografía nos da pie para el siguiente concepto causado por la transferencia de la visión focalizada y aumentada en nuestra práctica fotográfica: "la mirada obstaculizada".

Victor Stoichita, comienza su libro *El efecto Serlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock* con un capítulo titulado "Obstáculos". En él, Stoichita arroja luz sobre la tematización de la mirada en la pintura impresionista de la segunda mitad el siglo XIX. Lo hace a través de varios ejemplos pictóricos donde se puede apreciar una obstaculización de la visión en las temáticas principales de las pinturas. Es decir, demuestra cómo los propios artistas realizaban ciertas estrategias compositivas destinadas a que se hiciera difícil el mismo acto de ver. Para ello, según Stoichita, los pintores impresionistas se ayudan de lo que él denomina "figura-filtro", una figura que "forma parte de un sistema de filtros a través del cual la imagen se propone como una realidad de segundo grado"[515]; bien sea por la presencia de pantallas, humos, cortinas, rejas, vigas de hierro, etcétera.

Gracias a esta teoría del profesor Stoichita hemos advertido en nuestra producción la presencia de algunos elementos que obstaculizan nuestras figuras principales, y creemos que esta formulación está acorde con esta tematización de la mirada, la cual, en nuestro caso, proponemos como una *tematización de la observación*. Nuestra forma de observar en el campo de manera focalizada —aparejada al uso de aparatos ópticos que nos acerquen las escenas presentes en la realidad y discriminando lo panorámico— está siempre abierta a la intromisión

---

513 DE DUVE, T. (2003). "You are the Weather" en VV. AA. *Roni Horn*. Londres: Phaidon Press., p.81. [El libro que cita De Duve es probablemente HORN, R (1997) *You Are the Weather*. Zurich: Scalo]. [La traducción es nuestra].

514 Ibídem. [La traducción es nuestra].

515 STOICHITA, V., op. cit., p. 21.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de otros elementos. Estos obstáculos normalmente se anteponen al motivo principal —nuestro objeto de investigación, las aves— las cuales como sabemos tienden a esconderse en sus hábitats naturales.



106, 107 y 108. Juan del Junco, algunos ejemplos de observación obstaculizada en *Conceptual Andalusia*. De izquierda a derecha: *Liturgia del río y del pájaro: un Ruiseñor Bastardo* (*Cettia Cetti*), 2020, 30 x 40 cm.; *Never-Ending Handbook: Phylloscopus sp.*, 2018, 30 x 40 cm.; *Never-Ending Handbook: Ánade Real*, 2018, 30 x 40 cm.

Como dato importante, hemos de aclarar que estas imágenes obstaculizadas aparecen a partir de la inclusión de la cámara de 35 milímetros en nuestras metodologías de producción; por lo tanto, aparecen en aquellas prácticas que están asociadas a las búsquedas, a los métodos dinámicos, es decir, en las realizadas mediante los trayectos e itinerarios. El débito a la observación con el binocular es manifiesto: normalmente en la observación de aves hay que seguir a los individuos entre la vegetación, plagada de ramas, troncos, cañas, etcétera; por lo que no siempre obtenemos total facilidad para poder ver con claridad los ejemplares. Al traspasar nuestro régimen escópico de los prismáticos a la cámara fotográfica se continúa con el mismo modo de mirar, por consiguiente, la recogida de datos —fotográficos en este caso— refleja los inconvenientes de estas dificultades, principalmente en aquellas aves que encontramos posadas en los árboles, o entre los cañaverales [figs. 106, 107 y 108].

Stoichita habla de estos cuadros como de una pintura velada, y uno de los ejemplos que trae a colación es el cuadro de Claude Monet (1840-1926), *Boulevard des Capuchines* [fig. 109],

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

realizado entre 1873 y 1874. En él se representa una vista del boulevard parisino[516] repleto de paseantes, pero con la particularidad de que la vista se toma desde una ventana mojada por la humedad condensada por efecto del vaho, con lo que la imagen no es nítida en ningún momento. El catedrático afirma que "en la imagen se cuela no sólo la subjetividad del artista, sino también la situación de su enfoque"[517]. Esta apreciación nos da la piedra de toque para comprender el estatuto de nuestros obstáculos visuales: nuestro "sistema de filtros" es nuestra propia práctica transdisciplinaria que provee su régimen de visión, y el velo para nosotros no es otra cosa que un reflejo de nuestra presencia en el lugar. Es un decir *aquí estamos*, *así* [lo] *vemos*, y *así* [lo] mostramos, tal y como sugiere Stoichita: "invitando al espectador a experimentar su propia subjetividad en la realidad de su [Monet] propia experiencia"[518].

Aún más allá, Stoichita nos habla de otro cuadro de Monet, titulado *Le printemps à travers les branches* [fig. 109 (bis)], de 1878:

> La instancia operante (sea esta la del pintor o del espectador) se halla frente a un paisaje primaveral del que queda separado por la barrera natural de las ramas y el follaje. Nos preguntamos qué es más importante en este cuadro, el paisaje que se entrevé o el verde enramado en el primer plano de la imagen. La obra nos transmite una "impresión", es cierto, pero también su condicionamiento efectivo, el detalle de que este primer plano está a punto de velar la imagen. La relación entre el primer y segundo plano es en realidad la de "ver" y "no ver"[519].

A tenor de esta cita podemos afirmar que los obstáculos visuales que aparecen en muchas de nuestras fotografías compiten al mismo nivel de importancia con el propio objeto de búsqueda —las aves—. Esta equiparación del interés en significación resulta del todo obvia en una práctica donde prima lo experiencial, ya que es en estos obstáculos donde podemos declarar visualmente la experiencia, el proceso y el método. Por lo tanto, esta retórica visual se convierte en figura instrumental: nos es útil para reducir la imposibilidad de reproducción de la parte no objetual de nuestros proyectos: lo experiencial.

---

516 Según Stoichita este cuadro pudo haberse pintado desde el interior del taller de Nadar (1820-1910), lugar donde se realizó la primera exposición de los impresionistas. Exposición que, como sabemos, era la alternativa de estos jóvenes pintores al institucionalizado Salón de París. Nos parece interesante esta asociación entre artistas que tematizan la mirada con la propia historia de la fotografía.

517 STOICHITA, Victor I., *El efecto…*, op. cit., p. 26.

518 Ibídem, p. 28.

519 Ibídem, p. 41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



109 y 109 (bis). Claude Monet, *Boulevard des Capuchines*, 1873-1874, 204 x 153 cm.; y *Le printemps à travers les branches*, 1878, 52 x 63 cm.

En otro orden de cosas, podemos percibir cómo a estos obstáculos de naturaleza física se le añade otro de distinta condición: la falta de claridad con que se presentan algunas estas imágenes. Este es un aspecto procedimental y formal novedoso en nuestra práctica, un cambio sustancial en nuestras imágenes, ya que estas fotografías tomadas con cámara en mano son radicalmente opuestas a las realizadas anteriormente, cuando era preciso el uso del trípode y mediaba la claridad como principio fundamental en la producción.

El principio de claridad lo tomamos de Oliver Lugon[520], el cual lo desarrolla teóricamente como un fundamento esencial de lo que se ha venido en denominar "el estilo documental", un movimiento fotográfico de la primera mitad del siglo XX cuya máxima representacional se establece en torno a la neutralidad, hasta llegar al punto de que se consigue anular la presencia del autor.

Primeramente, este concepto de "claridad" se refiere a una claridad tonal en la luminosidad de las fotografías, así como a la eliminación del contraste excesivo. En oposición a este concepto, en muchas de las imágenes del bloque *Conceptual Andalusia* podemos apreciar un alejamiento de esta luminosidad. Un número considerable de fotografías de estos proyectos aparecen altamente contrastadas, reproduciéndose en una gama tonal baja donde predominan las zonas más oscuras de la escala: las sombras y los negros sin detalle. Esto es así debido a la naturaleza de las escenas —zonas de vegetación densa y arboledas, lugares en los que

[520] LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Véase el capítulo II. "La clarida"., pp. 123-240.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

predominan las sombras y se oscurecen los motivos— donde, a menudo, encontrábamos cierto déficit de iluminación. Estas fotografías oscuras y contrastadas están muy alejadas a las fotografías realizadas anteriormente, donde se estipulaba de antemano la iluminación y su medición con el consiguiente control lumínico en las tomas. En cierto sentido, esta falta de luminosidad, este alto contraste y presencia de la oscuridad en las imágenes las podemos entender como otra manera de *observación obstaculizada* y también sugieren la propia naturaleza experiencial de la práctica: el *yo estoy ahí*.

Por otro lado, prosiguiendo con Lugon, la claridad puede referirse asimismo a la nitidez de las imágenes, entendida ésta como una capacidad de la fotografía que le permite representar perfectamente cada detalle en una "minuciosidad descriptiva"[521]. Lugon asocia esta nitidez con el uso del equipo fotográfico de gran formato: las cámaras de placas. Nuestro giro metodológico desde la cámara de formato medio —utilizada con trípode al igual que el telescopio terrestre— a la cámara de 35 mm. —que reemplaza la función de los prismáticos— tiene como una de sus consecuencias cierta perdida de nitidez. No es casual que algunas de nuestras imágenes aparezcan desenfocadas; particularmente aquellas que se realizaron a través de varias capas de obstáculos: cuando hemos intentado enfocar un ave entre las ramas de un árbol o en la espesura de los cañaverales; o también en aquellas fotografías realizadas a un pájaro pequeño que volaba raudo ante nuestra mirada. Ambos modos de captura de la imagen del ave se presentan bajo aquel "sistema de filtros" que comentamos anteriormente. Allí donde hemos aplicado el régimen de la observación directa del binocular hacia la cámara fotográfica [figs. 110 y 111]. Estas imágenes no presentan una exactitud manifiesta y, al igual que sucede en nuestras observaciones no fotográficas, lo fugaz del encuentro nos licita para acoger la posibilidad del error visual. También esta falta de nitidez podríamos considerarla como una obstaculación de la visión y, por lo tanto, una *tematización de la observación*.

Como podemos apreciar, estas fotografías de visión obstaculizada y con falta de claridad van asociadas a una acción referente al ámbito personal, donde a través de una serie de experiencias subjetivas se sustituye la propia observación por un mecanismo de fijación de la imagen. Este carácter vivencial del acto fotográfico va unido a ciertas condiciones altamente específicas —el encuentro fugaz, la búsqueda entre los elementos naturales, la obstaculización de la mirada, el seguimiento en la observación, etcétera— que tienen como consecuencia una

[521] Ibídem., p. 132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

decidida presencia del autor en sus parámetros formales. Aquí no cabe la posibilidad de dejar que la máquina haga la imagen por sí sola, ya que, en la mayoría de las ocasiones, su temática no permite un encuadre objetivo, frontal y centrado. Caminando en el campo estamos supeditados a que el motivo aparezca fortuitamente, sin posibilidad de preparación: lo máximo que podemos prever son algunos parámetros técnicos en la cámara —modo semiautomático con prioridad a la obturación, película con mayor sensibilidad, enfoque automático con seguimiento de objetos móviles, etcétera— y muchas de las imágenes, además de los obstáculos y la falta de nitidez conllevan las angulaciones de cámara propias del que busca y observa entre los elementos naturales. Estas angulaciones acogen también en su seno la forma en que se ha trasferido nuestra forma de observar en el campo: una observación focalizada y experiencial.



110 y 111. Juan del Junco, dos ejemplos de obstaculización de la mirada en *Conceptual Andalusia*: por desenfoque (izq.), y o por velocidad (der.). Ambos de *Liturgia del río y del pájaro*, 2020.

Tras este extenso recorrido donde hemos tratado de hacer ver la transferencia del régimen escópico de nuestras observaciones ornitológicas a nuestra práctica fotográfica, creemos necesario establecer un marco que nos ayude a dilucidar la presencia de temáticas concretas en la misma, de acuerdo con una posible clasificación de las imágenes que producimos. A ello le dedicarmenos el siguiente punto de esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.3. MODOS DE VER EL CAMPO II: DE LOS PRISMÁTICOS A LA *CÁMARA TRANSGENÉRICA*.

Tras el paralelismo desarrollado en el epígrafe anterior, por el cual hemos transferido las propiedades de nuestro régimen de visión en el campo desde la disciplina ornitología al hecho transdisciplinario resultante entre ésta y el arte contemporáneo, hemos resuelto que este modo de ver específico de la ornitología se ha disuelto con naturalidad en el medio artístico elegido en nuestra práctica: la fotografía; convirtiéndose en otro *concepto procedimental* del protocolo. Y, aunque en su momento establecimos nuestra estrategia creativa en la figura de lo que se ha venido en denominar el "artista que utiliza la fotografía", queramos o no, el medio fotográfico juega un papel fundamental en nuestra línea de trabajo. Es por ello que creemos que debemos analizar esta transferencia de *método-medio-concepto* bajo la óptica de las teorías y prácticas propias del ámbito fotográfico, sin que ello nos lleve a confusión sobre nuestro posicionamiento en el mundo de las artes visuales.

Pero, por otro lado, también debemos reseñar que, como hemos visto anteriormente, nuestra posición transdisciplinaria —surgida de una búsqueda de soluciones a preguntas y problemáticas que la unidisciplinariedad no puede resolver por sí misma— se caracteriza por una actitud de oposición a la compartimentación del ámbito disciplinario, para así desbordar los límites, las legitimaciones o los cánones tradicionales. Esta situación expedita y permeable, desdeña muchas de las normas y usos arquetípicos del medio elegido, por lo que nos gustaría que nuestro marco teórico siguiese por la misma línea: lejos de los cánones y —sin caer en el relativismo— con cierto nivel de apertura.

Alberto Martín, una de las voces más solventes de los estudios sobre fotografía de este país, en un comentario personal, sostiene que, si bien nuestro trabajo discurre en torno a la transdisciplinariedad, igualmente transita por el cruce o la mezcla de varios géneros fotográficos: principalmente la fotografía de animales —en nuestro caso, de aves—, la fotografía científica y la fotografía de paisaje —la cual estamos tratando transversalmente en esta tesis bajo la claificación de *territorio*. Géneros tradicionales que en nuestra práctica logramos desubicar para reformular los códigos de cada uno de ellos. El mismo Martín, nos comenta que es ahí donde

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

radica "la importancia del régimen de visibilidad asociado al tipo de mirada, observación o facultad de percepción de cada uno de esos géneros"[522].

Estamos de acuerdo con estas notas de Alberto Martín y, de hecho, es bajo este prisma como queremos analizar la formulación de nuestro trabajo en el ámbito fotográfico, ya que nos ayudará a mantener una referencia clara en cuanto a una posible clasificación fotográfica, además de un reconocimiento de las temáticas y objetos presentes en nuestras fotografías. Es por ello que volveremos a posteriori al análisis de este cruzamiento de los tres géneros en lo que concierne a nuestra práctica concreta; no sin antes reflejar algunas observaciones que nos interesan sobre la categorización del medio fotográfico.

Hemos de apuntar que, si bien podríamos recoger en esta tesis algunas de las definiciones canónicas de lo que se supone que es un género fotográfico[523], preferimos aproximarnos a los autores que han hecho por desdibujar el término. Por poner un ejemplo, Lucy Soutter, en su libro *¿Porqué fotografía artística?*, incluye un importante capítulo titulado "Géneros híbridos", lo que denota una posible declaración de intenciones. No obstante, Soutter aporta una definición básica, la cual nos interesa y recogemos:

> Los géneros son una serie de códigos que se utilizan para identificar y clasificar distintas formas de producción cultural, entre ellas la literatura, la pintura y el cine. Funcionan como contenedores de contenidos. Cada género ofrece convenciones dentro de las cuales los artistas y los escritores pueden producir obras que los espectadores sabrán cómo descifrar[524].

Pero, a la luz de la propia evolución del medio, el concepto ha ido derivando en paralelo al deseo de ruptura de fronteras y el traspaso de los limites impuestos, ya que, como prosigue Soutter, "sometidos a reglas, los géneros son intrínsecamente académicos: son comentados principalmente en la enseñanza y evaluación de formas de arte"[525], es decir, fuera de la propia praxis fotográfica y mantenidos en las aulas. Creemos que el concepto ha derivado en las últimas décadas en una formulación mixta —entre otras causas debido a la aparición y empleo de las prácticas inter y transdisciplinarias— que ha fracturado toda posibilidad de acotación

---

522 MARTIN, A. *com. pers.*

523 Véase a tal efecto: PEREA, J. (s/f) "Los géneros fotográficos" [en línea] en *Universo fotográfico* nº2, pp. 61-81. [consulta: 28/04/2021]. Disponible en https://sinteorianohaypractica.files.wordpress.com/2017/11/perea_los-generos-fotograficos.pdf.

524 SOUTTER, L., op. cit., p. 32.

525 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

terminológica; máxime en el ámbito de la fotografía artística contemporánea, alejada radicalmente de la fotografía modernista. Soutter describe el cambio acontecido de la siguiente manera:

> Los fotógrafos artísticos han utilizado con frecuencia géneros de la pintura, tales como el retrato, la naturaleza muerta o el paisaje para provocar una sensación de reconocimiento y poner en marcha el proceso de interpretación de los espectadores. En nuestra actual era de eclecticismo, muchos fotógrafos emplean ahora formas híbridas de géneros reconocibles, a contracorriente de sus propias finalidades y significados originales[526].

Efectivamente, las clasificaciónes genéricas de la fotografía sirven para fomentar un espacio común tanto a la hora de crear imágenes como a la hora de su recepción, para, por así decirlo, indicar y reconocer —autores y espectadores— de *qué* se está hablando. David Bate realiza un paralelismo entre los géneros fotográficos, cinematográficos y literarios para llegar a la conclusión de que, al menos en la teoría cinematográfica, el estudio de las características de cada género facilitó la comprensión de la función que cumplen tanto social como culturalmente:

> […] los géneros no sólo eran una base para agrupar tipos específicos de trabajo en una categoría, sino que las diferentes categorías revelarían la forma en que también operan para generar campos de "expectativa e hipótesis" para los espectadores. En otras palabras, un género ayuda a organizar y estructurar tipos particulares de significado. Comprenderlos también nos permite discutirlos, interpretarlos o analizarlos en términos de lo que nos hacen[527].

Al igual que Soutter, el propio Bate reconoce más adelante que "[…] los géneros, sin embargo, no son fijos: son conjuntos de convenciones mutables, cuyos procesos y formas evolucionan y se desarrollan o transmutan en diferentes híbridos"[528], para terminar por afirmar que "[…] los géneros son promiscuos".

Para ahondar más en esta hibridación y *promiscuidad* —que sin duda nos favorece dada la naturaleza de nuestra práctica— recogemos aquí un ejemplo de las teorías vertidas en el coloquio *La confusión de géneros. Fotografía, fotografías*, resultado de que varios estudiosos se reunieran en marzo de 1999 en la Biblioteca Nacional de Francia para debatir sobre las distintas

---

526 Ibidem., pp. 31-32.

527 BATE, D. (2016). *Photography. Key Concepts.* Londres: Routledge., p. 4. [Vista previa de la versión Kindle. Disponible en: https://www.amazon.es/Photography-Key-Concepts-David-Bate/dp/1350107956], [consulta: 13/11/2020]. [La traducción es nuestra]

528 Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

problemáticas en torno a un término realmente esquivo y cuyo estatus está continuamente en movimiento, debido, entre otras cosas, a la extrema ubicuidad del medio; máxime en una sociedad cada vez más conectada visualmente a través de la fotografía. Este zozobrar constante es recogido por uno de los participantes del simposio, el filósofo Jean-Marie Schaeffer, que en su capítulo *La fotografía entre visión e imagen* realiza un intento de comprender cómo afecta a la fotografía artística esta confusión, partiendo de la base que "[…] se supone que la práctica artística de la fotografía, de un modo u de otro, desenclava, neutraliza, trastorna, etc., en resumen, deconstruye los géneros"[529]. A continuación, el filósofo francés aporta una breve definición donde ya incluye la dificultad para acotar el concepto: "el término mismo de «género» lo es todo menos unívoco. En sentido estricto, se refiere a las prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y receptores"[530].

De esta concisa descripción del término, de nuevo, extraemos la certeza de que los géneros se instauran bajo la formación de lugares comunes normalizados en nuestra manera de clasificar y de observar las imágenes fotográficas; pero, hace referencia también a su definición como "prácticas intencionales". Esta idea nos interesa, pues creemos que a través del carácter intencional podemos reflejar el papel que juega nuestra conciencia en relación al mundo que nos rodea. Es decir, una "práctica intencional" denota el modo con el que deseamos observar y aprehender dicho mundo. Este concepto es fundamental en nuestra práctica artística: la cual para observar y documentar la realidad utiliza modos, métodos y "géneros" heterodoxos provenientes de diferentes disciplinas.

Schaeffer expone tres distinciones de lo que él denomina "géneros nativos" de la fotografía —funcionales, referenciales, y la combinación de ambas. Así las explica:

> Al mirar de cerca las categorizaciones más usuales, con ayuda de las cuales nos situamos en el ámbito de la fotografía, constatamos que las que se imponen son distinciones funcionales (por ejemplo: fotografía documental, fotografía de arte, fotografía científica, fotografía publicitaria...), distinciones referenciales (paisaje, fotografía de arquitectura, naturaleza muerta, retrato, desnudo...) o bien categorías que combinan ambas distinciones (la fotografía familiar, la instantánea, la fotografía de reportaje, la fotografía erótica o pornográfica, etc.)[531].

[529] SCHAEFFER, J., op. cit., p. 16.
[530] Ibídem.
[531] Ibídem, p. 17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si atendemos a la primera de estas distinciones —la distinción funcional—, constatamos que Schaeffer apunta como elemento determinador en la mayoría de los "géneros nativos" un aspecto que concierne a la mera pragmática: es decir, a los usos a los que dedicamos nuestras fotografías. Este análisis bajo el prisma de la utilidad produce una tensión específica: "la importancia del aspecto funcional de las delimitaciones genéricas de la fotografía está directamente ligada al hecho de que sus usos principales no son *estéticos*"[532]. Este dato es importante ya que nos lleva directamente a preguntarnos si nuestra práctica se puede acoger en algunos en este modo de distinción, teniendo en cuenta que procede del cruce de dos disciplinas: una basada en la observación, la documentación y el registro —basada en su utilidad; y la otra sustentada por un hecho artístico que, estético o no, está fuera de los márgenes propios de la pragmática.

Por otro lado, en cuanto, a la segunda de las distinciones, la sobrevenida del referente, Schaeffer aclara que dicha clasificación "está ligada al estatuto específico de la imagen fotográfica. Es decir, al hecho de que es una huella analógica y que, como tal, su modo de recepción se fundamenta en la realización mimética de las competencias de la percepción visual"[533]. Si atendemos a esta premisa *indicial*, de huella, únicamente nos quedaría por añadir de nuevo el concepto de intencionalidad: somos nosotros los que dirigimos nuestra mirada a tal o cual referente. La acción de dirigir igualmente la cámara hacia ellos se origina en nuestra propia conciencia a partir de un mecanismo donde convergen intención, interés, deseo o fascinación. No debemos olvidar que estos últimos conceptos se sitúan en el seno de nuestra línea de trabajo alrededor de una tradición epistemológica que, como hemos visto, establece una de sus metodologías en la observación y recogida de los datos que aporta el mundo natural. Nuestra forma de acceder a dichos datos es mediante un experiencial *estar en* ese mundo natural y mediante un *apuntar a*, con la mediación una "prótesis" acoplada a nuestra mirada: bien sea con un dispositivo óptico que nos acerque el dato —los prismáticos—, bien sea mediante un dispositivo capaz de retener en modo imagen permanente nuestra observación —la cámara—. Este es el modo en que traspasamos —parafraseando el título del capítulo de Schaeffer— la visión a imagen, es decir, lo visto a su representación. Así nos lo explica el filósofo francés:

---

[532] Ibídem.

[533] Ibídem. [Hemos de anotar que, cuando se publicó el artículo de Scheffer, la fotografía digital no había alcanzado el nivel de presencia que actualmente ostenta, es por ello que el francés se refiere a la "huella analógica". Aún así, esta condición nos es totalmente pertinente, pues gran parte de los *Trabajos ornitológicos* tienen como metodología dicho origen analógico].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> […] Es cierto que la forma por la cual la fotografía nos facilita el acceso a la información visual se halla limitada por las particularidades técnicas del dispositivo, pero dichas particularidades están, a su vez, limitadas por una finalidad funcional, la voluntad de producir una información visual que pueda ser explotada miméticamente, es decir, que el dispositivo técnico de por sí tiene como finalidad ser la prótesis mimética de nuestro acceso visual al mundo[534].

Pero, como ya es común en esta tesis, este concepto de lo estrictamente referencial tampoco se libra de un cuestionamiento constante en el ámbito de la fotografía artística contemporánea, tal y como sugiere 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[535].

Estamos absolutamente de acuerdo con Soutter, en nuestra línea de trabajo podríamos reconocer una gran variedad de temas referenciales en la cantidad ingente de imágenes que se han generado durante los diferentes proyectos. De hecho, en nuestras clasificaciones particulares —realizadas tanto en la selección de las fotografías susceptibles de formar parte de obra final, como en los agrupamientos que efectuamos para las publicaciones resultantes[536]— solemos crear diferentes categorías temáticas. Esta acción proviene de un interés por situarnos en lo que se ha venido en denominar *arte del archivo*, sin duda debido a nuestra aproximación a una ciencia que tiene como principio fundamental las clasificaciones taxonómicas. Más allá, como hemos estado apuntando desde el comienzo de esta tesis, nuestra práctica fotográfica está basada en la inclusión de múltiples capas de significación —de índole personal, autobiográfica, emocional, simbólica, social, medioambiental, etcétera—, por lo que atender a una mera

---

534 Ibídem., p.18.

535 SOUTTER, L., op. cit., p. 31. [Los tres ejemplos que enumera Lucy Soutter pueden ser: Una gasolinera de Ed Ruscha; un paisaje marítimo de Hiroshi Sugimoto; y un hombre con una hiena con correa de Pieter Hugo (1976)].

536 Por poner un ejemplo: en las mismas fechas que estamos escribiendo estas líneas estamos realizando la maqueta del catálogo de la exposición *Liturgia del río y del pájaro*; para ello se han creado las siguientes categorías: "Garzas"; "Garcillas volando"; "Pájaros posados"; "Plumas"; "Carrizos"; "Troncos"; "Juncos"; y "Huellas".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

literalidad de los elementos y referentes que nos ofrecen nuestras fotografías respondería a una visión simplista de nuestra línea de investigación, e incluso, a una concepción formalista del medio, la cual —como hemos demostrado en varias ocasiones en esta tesis— ha sido superada con creces.

En vista de lo analizado en este punto, es obvio que es alrededor de estas zonas de fricciones genéricas donde creemos que se posiciona nuestra práctica fotográfica, refugiada ésta en un territorio intersticial bajo el estatus de práctica transdisciplinaria. Nuestra manifestación continua en contra del encasillamiento disciplinar, así como la resistencia a la impermeabilidad del medio se expresa también en la manera con que adoptamos el concepto "género fotográfico". Con respecto a una distinción funcional, este modo de hallarnos en lugares no compartimentados herméticamente, siempre deslizándonos entre las disciplinas y sus métodos, y rezumando ambigüedad, hace que estemos continuamente a caballo entre dos funciones de la fotografía: por un lado, la función de proponer enunciados artísticos y por el otro la función intencional derivada de un acto cuasi científico a modo de fascinación: el del ornitólogo *amateur*. Como consecuencia, en nuestra línea de trabajo siempre hay una puerta abierta a la confusión "genérica", a través de la cual, en muy pocas ocasiones proponemos con transparencia el arraigo a una funcionalidad específica y un uso concreto. Por otra parte, con respecto a las distinciones referenciales, las clasificaciones temáticas, aunque socorridas y existentes, no son capaces de reflejar la complejidad habida en nuestra línea de trabajo. Por lo que, bajo ambos cuestionamientos, confirmamos el hecho *transgenérico*.

No obstante, a lo largo de estas tesis hemos hecho y haremos mención a los géneros nativos. Estas alusiones, como hemos visto, nos serán útiles para obtener una referencia que nos ayude a comprender los parámetros en que se fundamentan dichos géneros y, así, considerarlos como piedra de toque que dé cuenta del alcance de nuestro cruce. Y es que, si bien parece que estamos en una posición de lucha contra los géneros tradicionales, nuestra militancia nos lleva a otra forma de categorizar el medio fotográfico, incluso tal vez a entender que existe un gran género multifuncional y multirreferencial que podríamos denominar "Arte contemporáneo". Lo estrictamente agenérico es del todo imposible sin la existencia de lo genérico. Concluye Schaeffer:

> […] una práctica cuya esencia residiera en su carácter agenérico denota una relación con el ámbito de lo imposible. Las prácticas trasngenéricas, al igual que las de deconstrucción genérica, nunca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> aparecen como tales si no es en relación con los géneros cuyas fronteras han borrado o deconstruido. En ese momento dichas categorías dejan de ser operativas, el carácter "subversivo" o "transgresor" de los distanciamientos desaparece al mismo tiempo: lo que hasta entonces era "distanciamiento" se instaura como categoría genérica nueva[537].

Efectivamente, aunque creamos que hemos borrado los generos de nuestra práctica transdisciplinaria, debemos destacar la presencia contínua de un referente en nuestras fotografías, las aves, las cuales son objeto de estudio, de búsqueda, de registro, de alegorización o de fascinación y cuya representación fotográfica tradicionalmente se ha establecido en los márgenes de un subgénero de la fotografía de naturaleza o de fauna salvaje. En el siguiente punto de la tesis, trataremos de clarificar, en qué modo nos hemos posicionado como *fotógrafos* —o "artistas que utilizan la fotografía"— ante un referente tan decisivo para nuestra línea de investigación.

2.2.4. FOTOGRAFIAR AVES EN EL *PAISAJE EXPERIENCIAL*: EL GIRO HACIA LA *TERRITORIALIDAD*.

Cuando en 1970, tras cuarenta años dedicándose a la fotografía de aves, Eric Hosking publicó sus memorias, eligió como título un evocador *One Eye for a Bird*[538] [Un ojo para un pájaro]. El título encerraba la metáfora de la cámara fotográfica, un dispositivo monoscópico utilizado a modo de prótesis mecánica capaz de ver y atrapar las imágenes del mundo más allá de nuestra propia visión, el cual podemos considerar como un ojo de cristal que detiene el tiempo para que podamos observar con detenimiento los fenómenos de la realidad que nos rodean. Pero más allá de la metáfora, el título guardaba un dato revelador de carácter personal: una noche que Hosking se disponía a realizar desde un *hide* unas fotografías a un nido de cárabo (*Strix aluco*) fue atacado por uno de los individuos de la pareja, el cual clavó sus garras en su ojo izquierdo con el fatal resultado de perderlo.

El suceso ocurrió en 1937, cuando Hosking llevaba casi una década investigando en la fotografía de aves y ya había conseguido vivir únicamente de su profesión —cabe recordar que por aquel entonces la fotografía de aves la practicaban unos pocos aficionados a modo de

537 SCHAEFFER, J., op. cit., p. 19.

538 HOSKING, E. (1970). *An Eye for a Bird*. Londres: Hutchinson.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distracción. Lejos de cambiar de oficio, convertido este en una verdadera fascinación, Hosking, una vez recuperado, volvió al *hide* para seguir fotografiando la pareja de cárabos. Paradójicamente el incidente acaparó la atención de todas las noticias nacionales y como consecuencia, a partir de ese momento sus fotografías alcanzaron una gran demanda.

Y es que creemos que el elemento motor que ha posibilitado los grandes avances en esta disciplina es precisamente la fascinación. Muchos de estos grandes ornitólogos militaron en un espacio fronterizo donde más allá de la ciencia hubo cabida para todo tipo de emociones. En un largo reportaje sobre el fotógrafo aparecido en 1979 se relata una experiencia vivida por Hosking en Staverton Forest, en Suffolk, Reino Unido, el lugar donde comenzó su trabajo de campo con la fotografía de aves:

> En Staverton ocurrió una experiencia que ilustró hermosamente su empatía con la naturaleza y que dice mucho del carácter de este hombre. Dos de las cosas que más le han dado placer en la vida son los pájaros y la música. [Hosking] No muestra ninguna vergüenza cuando describe cómo, mientras escuchaba a cuatro ruiseñores cantando los unos contra los otros en un bosque a última hora de una cálida noche de mayo, las lágrimas cayeron por sus mejillas[539].

Efectivamente, Hosking comenzó a fotografiar aves en dicho parque tras adquirir una cámara de campo Sanderson, una cámara plegable para placas de 9 x 12 pulgadas. El tipo de cámara utilizada es de suma importancia, ya que hemos de tener en cuenta que el trabajo con cámaras de este formato requiere de unos lentos y arduos preparativos, así como una gran precisión en la toma: sobre todo en el momento del encuadre y del enfoque, acciones que deben realizarse de antemano, bien observando la imagen formada en el cristal esmerilado del montante trasero, bien calculando la distancia mediante fórmulas ópticas complejas. Por otro lado, no debemos olvidar que la película utilizada en este tipo de cámaras no está disponible en rollo, sino que se adquiere en láminas denominadas placas, las cuales hay que cargar previamente en chasis individuales y en total oscuridad —en aquellos tiempos, otorgando mayor dificultad, en placas de cristal. Para cada toma ha de colocarse un portaplacas previamente cargado de película, retirar la pestaña que protege la misma de la luz, realizar el disparo y volver a introducir la pestaña para guardar la placa expuesta. Además, estos equipos

[539] SAGE, B. (1979). "A photographer in Hiding" en *New Sientist*, Vol 83, nº 1174, pp. 954-957., p. 955. Disponible en https://books.google.es/books?id=VAwMQkcItagC&pg=PA954&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true, [Consulta: 17/11/2020]. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suelen ser pesados —este modelo en concreto estaba fabricado en madera de caoba— con lo que se hace imprescindible el uso del trípode para su utilización, siendo prácticamente imposible la toma con cámara en mano.



112. Eric Hosking, fotografía de una hembra de curruca capirotada (Sylvia atricapilla) en su nido, realizada en Staverton Forest, Suffolk, Reino Unido, en 1934.

Estos datos son importantes si tenemos en cuenta que los sujetos a fotografiar, las aves, no son objetos inmóviles —ni tampoco dóciles—, por lo que fotografiarlas con una cámara de estas características y dimensiones se hace extremadamente difícil. Es por ello que estos primeros fotógrafos de aves recurrieron a la realización de las tomas en el único momento donde se esperaba que estuvieran quietas o ligadas a un lugar específico: cuando están en el periodo de reproducción, en sus nidos [fig. 112]. Así, para poder realizar una buena fotografía de un ave se debía emplear un tiempo nada desdeñable en la búsqueda de los nidos, preparar la zona donde se encontraban —lo que se denomina en inglés un nido "*gardened*", es decir, aquel en el que se ha realizado una poda a su alrededor para poder obtener visibilidad con la cámara— y realizar una aproximación a escondidas mediante engaños y escondites.

En ese sentido, y aunque Hosking se puede considerar como el gran fotógrafo de aves del siglo XX y ostenta el título de ser quien revolucionó el género, en cierta manera es heredero del trabajo de otros dos fotógrafos: sus predecesores y verdaderos pioneros de la fotografía de aves, los hermanos Richard y Cherry Kearton (1862-1928 y 1871-1840). Los Kearton fueron los primeros que recurrieron a métodos hasta entonces no utilizados, como descolgarse con cuerdas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en acantilados para fotografiar las colonias de aves marinas, hasta la invención de todo tipo engaños o *hides*: la falsa montaña de basura —realizada con un paraguas viejo—, el carro de heno hueco, una máscara que imitaba un tronco, la piedra artificial, el falso tronco vertical, o, incluso, una de sus invenciones más curiosas y altamente reproducidas en la poca literatura especializada sobre el tema: una vaca de cartón piedra desde cuyo interior realizaban fotografías a las confiadas aves[540] [figs. 113, 114 y 115]. Los hermanos Kearton funcionaron como un tándem exitoso donde Richard escribía los textos de los libros y Cherry se dedicaba a la práctica fotográfica. Como nos cuenta su biógrafo, John Bevis, en 1892 hicieron la primera fotografía de un nido de zorzal común (*Turdus Philomelos*) con sus huevos; tres años después publicaron el libro *Bristh Birds' Nests. How, where and when to find and identify them*[541] , 1895, el cual se convirtió en el primer libro de naturaleza enteramente ilustrado con fotografías. Los Kearton eran conscientes del adelanto que suponía la aparición de la fotografía en el ámbito del estudio de las aves, no en vano en su libro *Wild Nature's Way*, en cuyo frontispicio se puede leer "With 200 Illustrations from Photographs taken direct from Nature", reprodujeron conjuntamente un grabado y una fotografía de un petirrojo europeo (*Erithacus rubecula*), realizado el primero en el siglo XVIII y la segunda a finales del siglo XIX, para concluir que:

> Las imágenes de la página anterior muestran las ventajas del método fotográfico de ilustración donde la fidelidad de los detalles y la forma son de primordial importancia para el estudiante y, de paso, demuestran lo rápido que ha avanzado el mundo durante los últimos doscientos años hacia la verdad y la exactitud. Cuando uno lee una declaración solemne en el sentido de que el primer petirrojo de la serie fue "copiado exactamente de la Naturaleza" tan recientemente como en 1737, y recuerda que el segundo apareció en una obra publicada hace menos de veinte años, uno se siente verdaderamente agradecido a las ciencias modernas[542].

El estatismo obligado en la fotografía de aves cambió radicalmente cuando a partir de la década de 1930 aparecieron los equipos fotográficos más compactos y, a su vez, se produjeron unos considerables adelantos técnicos en la fabricación de las emulsiones fotográficas: por un lado aumentando notablemente la sensibilidad de las mismas, lo que tuvo como consecuencia el requerimiento de un menor tiempo de exposición; y por otro, su almacenaje en rollo, lo que

---

[540] Existe una biografía de los hermanos Kearton. Véase BEVIS, J. (2016). *The Kearton: Inventing Nature Photography*. Axminster: Uniformbooks.

[541] KEARTON, R. (1895). *British Birds' Nests. How, where and when to find and identify them*. Londres: Casell.

[542] KEARTON, R. (1909). *Wild Nature's Way*. Londres: Cassell., pp. xiii-xiv. [La traducción es nuestra]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

liberaba al fotógrafo de tener que introducir los portaplacas uno a uno para cada toma. Esto simplificó radicalmente los preparativos necesarios para la fotografía de aves, la cual ha llegado al culmen de perfección técnica en nuestros días.







113, 114 y 115. Cherry y Richard Kearton, tres imágenes tomadas del libro *Wild Nature's Ways*. Un camachuelo común (*Pyrrhula pyrrhula*) incubando en el nido (izq); la vaca falsa: uno de los diferentes *hides* que inventaron para realizar sus fotografías (centro); y un zarapito real (*Numenius arquata*) en su nido, 1909.

Como ya hemos comentado en otras ocasiónes a lo largo de esta tesis, nuestro interés en la fotografía de aves se supedita a aquella que pudimos conocer cuando comenzó nuestro primer acercamiento a la ornitología, y es por ello que muchos de los fotógrafos de aves que nos han influido pertenecen a una segunda generación, los cuales, habiendo bebido de las fuentes de los pioneros, fueron guiados de la mano de Eric Hosking durante la segunda mitad del siglo XX. Por ello, cuando citamos a Seton Gordon [véase pp. 227-230], mencionamos al propio Hosking y su labor en la revista *British Birds* —de la cual fue editor de fotografía desde 1960 hasta al menos 1976— donde realizó una selección periódica de los mejores fotógrafos de aves británicos. En un principio, estas selecciones anuales se titularon "More examples of the best recent work by British bird-photographers" donde se reproducía una miscelánea de diferentes autores. Posteriormente pasaron a denominarse "British bird-photographers", ya focalizadas en un solo autor y en las cuales se dedicaban una o dos páginas de texto con los datos personales y el currículum de cada fotógrafo junto a una selección de sus mejores fotografías; acompañadas de sendos pies de fotos con la especie de ave y el país donde se obtuvieron las mismas. Si realizamos una visión panorámica de dichas selecciones podremos observar cómo a medida que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

van pasando los años, las fotografías con presencia de las aves en los nidos van siendo sustituidas por imágenes obtenidas en diferentes localizaciones, hasta incluso llegar a la toma fotográfica de aves en vuelo.



116. Oliver G. Pike, colimbo ártico (*Gavia arctica*) en su nido, Imagen del catálogo de la LVII exposición anual de la Royal Photographic Society of Great Britain, 1912.

En estas selecciones periódicas se estipuló que solo se escogerían fotógrafos vivos, no obstante, Hosking declara como pioneros, además de los hermanos Kearton, a R. B. Lodge (1852-1937) y a su discípulo Oliver G. Pike (1877-1963) [fig. 116], el cual además fue precursor en la filmación de aves. Nos vamos a detener en este último, pues nos puede ser útil para resaltar las diferencias existentes en un aspecto fundamental de nuestra práctica fotográfica: la manera en que esta ha evolucionado desde una posición estática supeditada a una cierta rigidez conceptual hacia otra actitud ligada al movimiento y a una relativa libertad de producción.

En la propia página web de Oliver G. Pike se establecen varías categorías de imágenes, y en cada una de ellas se deja constancia de las cámaras empleadas. En la primera categoría de fotografías denominada "Inter-war Photos" podemos observar las aves en sus nidos, concretamente un zampullín cuellinegro (*Podiceps nigricollis*) y un zorzal común (*Turdus philomelos*) —fechadas ambas en 1919 y 1938 respectivamente— junto a una más donde aparecen dos pollos de chorlitejo chico (*Charadrius dubius*), igualmente fechada en 1938 y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obviamente realizada en las proximidades del nido. Para la obtención de dichas fotografías Pike "continuó usando su propia cámara *Birdland* y ocasionalmente una cámara de campo de media placa, principalmente para primeros planos de nidos"[543]. Según el sitio web oficial del fotógrafo, La cámara *Birdland* fue diseñada por el propio Pike —el cual la utilizó durante más de cuarenta años— para que se amoldase a sus propias necesidades: principalmente que no fuera ruidosa y pudiese sostener teleobjetivos. En un anuncio publicitario de James A. Sinclair, la firma que la fabricaba, aparecido en 1912 y reproducido en la web del autor, aparece la cámara junto a varios eslóganes: "La cámara *Birldand* como la que utiliza Mr. Oliver G. Pike para las ilustraciones de sus libros"; "La réflex ideal para los trabajadores de la Historia Natural" [fig. 117]. Nos llama poderosamente la atención el parecido de ésta con la cámara que hemos utilizamos en buena parte de nuestra práctica artística: el modelo Mamiya RB 67 ProSD; una cámara japonesa aparecida en 1970 que carga película en rollos de 120 y 220 y que produce negativos en formato 6 x 7 cm. [fig. 118]. Esta cámara, la cual comenzamos a utilizar a partir del año 2003 para la producción de nuestra obra, nunca la hemos utilizado sin trípode, y este concepto procedimental e instrumental creemos que formaría parte de un periodo de trabajo —aquel que hemos denominado *preterritorial*— donde nuestra noción de tiempo y espacio se basaba en el concepto de lo establecido de antemano, lo preparado, lo preproducido, así como de la acción de búsqueda sosegada que nos permitiese la comodidad y tiempo necesario en la preparación y producción de la toma.

Prosiguiendo con la web de Oliver G, Pike, encontramos también otra categoría de fotografías denominada "Photos with a miniature", donde observamos una fotografía de un ánade rabudo (*Anas Acuta*) nadando plácidamente sin estar apegado a su nido, así como una nutria (*Lutra lutra*) y un grupo de conejos (*Oryctolagus cuniculus*) en lo que suponemos encuentros fortuitos. La web nos aclara la cámara utilizada:

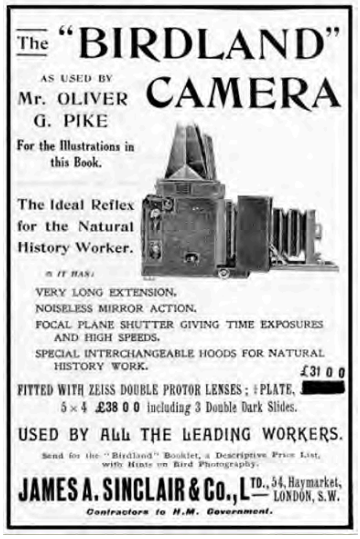
> A mediados de la década de 1930, Oliver Pike utilizó algunas "cámaras en miniatura" diferentes. Debido a su pequeño tamaño, eran mucho más versátiles que las antiguas cámaras de placa, aunque la calidad de imagen no era tan impresionante. La *Royal Photographic Society* tenía una categoría de "cámara en miniatura" en sus exposiciones[544].

[543] *Oliver G Pike. Photos in the Inter-War Years* [en línea], Olivergpike.com, [consulta: 1/12/2020]. Disponible en http://www.olivergpike.info/interwarphotos.html. [La traducción es nuestra].

[544] *Oliver G Pike. Photos Taken with a Miniature Camera* [en línea], Olivergpike.com, [consulta: 19/11/2020]. Disponible en http://www.olivergpike.info/miniaturephotos.html#. [La traducción es nuestra]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El tipo de cámara "miniatura" utilizada por Pike era una VP Exakta, una cámara réflex que según la web "generalmente se usa con un teleobjetivo y un trípode, pero también se puede usar con la mano"[545]. Las VP cargaban películas en rollo de 127, un formato introducido por Kodak en 1912 a medio camino entre el formato de 35 mm. y el formato 120, el cual producía unos negativos de 4 x 4 y 4 x 6 centímetros. Las iniciales VP pertenecen a "Vest Pocket" [Bolsillo del chaleco], por lo que podemos imaginar la gran diferencia que supuso la aparición de estas cámaras "miniatura" en comparación con las grandes cámaras de placas y de "cuarto de placa" en cuanto al acto mismo de fotografiar.





117. Anuncio de la firma James A. Sinclair aparecido en 1912 patrocinando la cámara *Birdland* de Oliver G. Pike.

118. Cámara Mamiya RB67 ProSD utilizada en gran parte de nuestra práctica artística. En la imagen podemos apreciar el teleobjetivo 360 mm montado en el cuerpo de la cámara.

Podemos considerar estas cámaras Vest Pocket como una antesala de la revolución resultante de la aparición de las cámaras de 35 milímetros a mediados de la década de 1920, personificada en el modelo *Leica A*. Estas cámaras compactas, cargadas con los carretes de película provenientes del rollo de película cinematográfica, permitieron su utilización rápida, debido a los tiempos de exposición cortos que ofrecían sus obturadores; por lo que, como apunta Mark Cawardine, "transformaron la fotografía de fauna salvaje —un género

545 Ibídem. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

técnicamente problemático que frecuentemente involucra capturar los movimientos rápidos de animales distantes y tímidos con una luz menor de lo deseada"[546].

Cawardine resalta a continuación varios avances técnicos, entre ellos tres de suma importancia: la aparición de los objetivos de distancias focales largas, los "teleobjetivos", con los que los fotógrafos podían disparar desde la lejanía; la llegada a mediados de la década de 1930 del sistema SLR[547], el cual permitía un fácil y sistemático intercambio de lentes; y el lanzamiento en 1949 del pentaprisma —un conjunto de espejos que permite apreciar por el visor la escena exacta que capta el objetivo. Esta suma de adelantos en la industria fotográfica provocó una serie de cambios drásticos en todo el ámbito de la fotografía, en sus prácticas y usos, desde el nivel aficionado hasta el profesional. Hosking, por ejemplo, no cambió de sistema hasta 1963, tras más de treinta años fotografiando con cámaras de placas:

> Una de las decisiones más trascendentales de Hosking fue cambiar al sistema de 35 mm en 1963. Mucho más pequeñas, más resistentes y más fáciles de usar que todo lo que había existido antes, las cámaras de 35 mm. anunciaron un nuevo amanecer en la fotografía de vida silvestre. Eran altamente portátiles, ideales para capturar acción y panorámicas con sujetos en movimiento y, cuando se modifica, incluso podría tomarse bajo el agua[548].

Al incidir en esta división de la práctica fotográfica según su estatus instrumental, lo que realmente queremos hacer notar es la existencia de una distancia conceptual entre ambos modelos de producción. Y es que estas dos formulaciones antagónicas de la producción fotográfica son las que han dominado nuestra praxis en dos periodos de trabajo bien delimitados, como hemos comentado anteriormente: el *preterritorial* y el *territorial*[549].

Así, podríamos definir un primer periodo de producción lenta y pausada, supeditada al uso inicial de la cámara de medio formato y posteriormente al de la DSLR, pero limitadas ambas

---

546 CARWARDINE, M. (2012), "Origins of Wildlife Photography" en *BBC Wildlife*, Vol. 30, nº 2, pp. 64-69., p. 69. [La traducción es nuestra].

547 El sistema SLR, de sus siglas en inglés *Single Lens Reflex,* es el sistema de cámara fotográfica de un sólo objetivo que nos ha llegado hasta principios de este siglo, cuando fue sustituido paulatinamente por el sistema DSLR [Digital *Single Lens Reflex]*. Hoy en día Nikon sigue fabricando y comercializando cámaras de película de 35 mm.: el modelo Nikon F6 y la Nikon FM10; mientras que Canon abandonó la fabricación de la Canon EOS1-V en 2010, la cual comercializó en stock hasta 2018, tras 80 años de ventas de cámaras telemétricas y SLR.

548 CARWARDINE, M. op. cit., p.68. [La traducción es nuestra].

549 La creación de ambos términos para describir los dos periodos de nuestra práctica artística se la debemos a Alberto Martín, el cual la desarrolla en MARTÍN, A. *El rastro del…* op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por el requerimiento del trípode como soporte. Bajo esta formulación de trabajo se hace necesaria la preparación de la toma en cuanto al estudio, análisis y escenificación del referente, la delimitación del encuadre estipulada de antemano, y donde se hace indispensable una iluminación medida y específica[550]. Por lo que concluimos que nuestra relación con el tiempo y espacio fotográfico de este modo de producción está subordinada a nuestras propias premisas conceptuales. El espacio es conocido de antemano cuando no construido ex profeso para la toma, y al no existir el movimiento a través del mismo —no hay búsquedas— no se produce el encuentro fortuito. El modo en que nos relacionamos con el tiempo fotográfico no deja margen a lo imprevisto o fugaz, ya que los sujetos u objetos que van a ser fotografiados son conocidos con antelación. El único parámetro de un tiempo relativamente variable que se hace presente en este modelo de práctica es aquel que se articula en torno a un ritmo de trabajo basado en la repetición sistemática de los procesos. Máxime en aquellas propuestas que tienen como base los paradigmas del archivo, donde inherentemente se encuentran todo tipo de repeticiones, listados o numeraciones.

Es por este motivo —el de la repetición y acopio— por el que, aunque en esta categoría podríamos encerrar prácticamente la totalidad de los trabajos realizados anteriormente a *Conceptual Andalusia,* nos remitiremos como ejemplos paradigmáticos tanto a los dos primeros capítulos de *El sueño del ornitólogo*, como a *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo* [en adelante: *Epílogo ornitológico*]. Si bien es cierto que algunas fases de producción de *El naturalista y lo habitado*, *Alcaparaín*, o *El lenguaje*, podrían ser ejemplos competentes para ilustrar este modelo de producción, resulta obvio que los dos primeros proyectos nos parecen del todo pertinentes para formular el paralelismo con los modos de trabajo de la ornitología; aunque hemos de aclarar que el resto de los trabajos citados contienen trazas subsidiarias del proceso al que nos referimos.

Así, para la realización de estos proyectos paradigmáticos se hizo necesario acordar de antemano los procesos a realizar, con lo que quedaba excluida aparentemente —o al menos sin un carácter determinante— la presencia del factor azar. Como hemos comentado anteriormente, ambos proyectos se realizaron con el concurso necesario y la colaboración de la Estación Biológica de Doñana-CSIC, organismo que nos permitió trabajar durante un periodo

[550] A diferencia de las SLR y DSLR, las cámaras de medio y gran formato no cuentan con exposímetros incorporados en el cuerpo de la cámara, con lo que hay que efectuar la medición de luz con un fotómetro de mano, acción que, de un modo u otro, ralentiza el proceso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prolongado en las instalaciones de sus colecciones científicas[551]. Tras obtener el permiso habilitante comenzamos a fotografiar los ejemplares de aves siguiendo un protocolo.





119 y 120. Antiguas instalaciones de la Estación Biológica de Doñana, sitas en el antiguo Pabellon del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, en Sevilla, donde se encontraban las colecciones científicas y donde realizamos la producción de *El sueño del ornitólogo*. En la imagen de la derecha se pueden apreciar los armarios ignifugos donde se almacenaban los especímenes naturalizados de aves.

Los especímenes se encuentran almacenados en una serie de armarios ignífugos donde son ordenados taxonómicamente por familias, así que durante aproximadamente un año *recorrimos* —y esta es una forma de recorrido conceptual de ritmo lento y cadencioso en un espacio de no más de 80 metros cuadrados [figs. 119 y 120]— la totalidad de los armarios, examinando cada una de las especies y eligiendo los ejemplares que más nos satisfacían[552]. Una vez elegidos, los especímenes eran extraídos de las bolsas protectoras para colocarlos sobre un pequeño *stage* que habíamos construido exprofeso, consistente en una mesa baja donde se dispuso un cartón pluma blanco flanqueado por dos focos de luz continua, cada uno de ellos iluminando la escena en una angulación de 45º. En ese momento se realizaban las tomas, cuyos parámetros —sensibilidad ISO, apertura del diafragma y velocidad de obturación— estaban establecidos de

[551] Según la web de la EBD-CSIC, la colección ornitológica comprende alrededor de 21.500 especímenes naturalizados de aproximadamente 1600 especies de aves. Véase: *Colecciones científicas* [en línea], Estación Biológica de Doñana – CSIC, [consulta: 2/12/2020]. Disponible en: http://www.ebd.csic.es/colecciones-cientificas.

[552] Anteriormente hemos comentado el número de fotografías que debíamos realizar para realizar nuestro proyecto y, a su vez, satisfacer el acuerdo que llegamos con la propia institución, en ese sentido Véase p. 68 y Figs. 22-28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

antemano. Una vez terminado el trabajo con cada ejemplar, se volvía a protegerlo con una nueva bolsa protectora y se devolvía al estante correspondiente. En todo momento, la cámara era utilizada acoplada a un trípode horizontal con lo que, como apuntamos en su momento, el *stage* y la cámara funcionan como una verdadera mesa de reproducción [véase p. 160]. Esta metodología aplicada en nuestro primer periodo de producción —el *preterritorial*— tiene como resultado formal un tipo de imágenes donde se pueden apreciar los principios de un sistema de representación bajo los paradigmas de la objetividad: la frontalidad, la claridad, la reivindicación del detalle, la inexistencia del punto de vista del autor; así como la serialidad y multiplicidad proveniente del proceso sistemático del archivo, la catalogación y la colección.

Este tipo de metodología de sistemas, anclada a un espacio determinado y cuya relación con el tiempo se instaura en el propio desarrollo del proceso, nos resulta próxima a la investigación científica y, por ende, a aquella rama de la ornitología que, como vimos, estaba vinculada a la sistemática, al museo de Historia Natural y a las colecciones. En este sentido, podemos así diferenciar en nuestra línea de trabajo una primera etapa estática, rígida, taxonómica, altamente influenciada por un afán clasificatorio, donde se atisba el paso desde una primera influencia interdisciplinar hacia la inmersión transdisciplinaria.

Como ya pudimos ver en su momento, hasta la segunda década del siglo XX, esta rama de la ornitología, la sistemática, ejercía una oposición férrea a la ornitología de campo [véase p. 326], basando dicho enfrentamiento en la creencia de que únicamente en su seno se hallaba el rigor científico necesario para el estudio del mundo animal. Estos científicos, afincados en la atalaya del museo, rígidos y con bajas dosis de tolerancia, no entendían una ornitología más allá de sus mesas de análisis objetivo y detallado. En contraposición a estos, los ornitólogos de campo ejercían la ciencia desde el propio territorio de las aves, a partir del examen directo de las distintas especies en el mismo entorno natural.

Nuestro segundo periodo de producción a definir se establece en los márgenes de esta última formulación de investigación ornitológica, aquella que se estipula a través de la observación y toma de datos en la misma naturaleza. La denominamos *territorial* puesto que se desarrolla en un territorio compartido con las aves. Y, del mismo modo que en la antigua división de la ornitología, se podría entender que en relación al primer periodo es un sistema opuesto; aunque nosotros lo concebimos —al igual que hizo Erwin Stresemann uniendo ambos campos de la ornitología— como una evolución necesaria.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este segundo periodo tiene como base metodológica una práctica fotográfica donde tanto nosotros como el objeto/sujeto a fotografiar somos entes móviles. Para ello, como bien vimos a tenor de la extrapolación de los métodos de campo de la ornitología en nuestro cruce transdisciplinario [véase pp. 227-241], abandonamos los límites espaciales del estudio y de los *stages* previamente construidos para introducirnos en el medio natural. Así, donde antes encontrábamos inmovilidad, ahora se presenta un manifiesto dinamismo; donde antes se percibía preparación y sistematización, ahora hallamos azarosidad; donde antes advertíamos objetividad y neutralidad, ahora aparecen puntos de vistas subjetivos del autor; donde antes predominaba el detalle, ahora destaca lo impreciso.

Y es que, si bien en el anterior periodo la cámara permanecía inmóvil en su acople al trípode, en este segundo periodo se prescinde de este accesorio en pos del ejercicio de la cámara en mano. El propio modo de trabajo lo exige, ya que nuestro punto de vista como autor es móvil, lo que produce una concepción del tiempo y del espacio fotográfico del todo opuesta a lo realizado anteriormente. En este caso, al igual que hemos visto en la propia evolución de la fotografía de aves y su dependencia técnica limitante: una inicial supeditación al emplazamiento del nido —un concepto estático— para su posterior liberación espacial —el factor dinámico; la elección del tipo de cámara se instaura como elemento metodológico determinante. Para ello recurrimos a un modelo de cámara SLR, la cual no solo asegura la capacidad de movilidad, sino que además nos aporta una serie de prestaciones que nos permiten la manejabilidad, la visualización precisa del objeto, la medición rápida y puntual, el enfoque automático, la posibilidad del disparo consecutivo o ráfaga, la motorización del arrastre, o realizar un gran numero de exposiciones sin cambiar de rollo[553]. Es decir, con el uso de estas cámaras obtenemos la autonomía pertinente para asegurarnos el gran número de tomas que nos provee nuestro protocolo seudocientífico basado en la búsqueda móvil.

Dichas búsquedas, instauradas como vimos desde la posición de lo experiencial, tienen en la disciplina ornitológica la función de encontrar datos con los que corroborar las posibles hipótesis, es decir, evidencias y registros de una realidad observada. Sin embargo, en la práctica fotográfica artística estas evidencias se trasladan hacia un nivel creativo. En este caso, los registros se refieren a un tipo particular de mirada u observación. Nos parece interesante una

[553] Las cámaras SLR de película se cargan con rollos de película de formato 35 mm., con los cuales se pueden efectuar hasta 36 exposiciones fotográficas; frente a las 10 tomas que se llegan a realizar con un carrete de 120 de los que cargan las cámaras de medio formato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

afirmación que realiza Minor White (1908-1976) sobre la forma que tienen los fotógrafos de entender la realidad, cuando explica que "[…] el fotógrafo no inventa nada; todo está ahí desde el comienzo"[554], y es que esta equidistancia que estamos intentando establecer entre búsqueda, observación y registro —con sus hipotéticos encuentros—, tiene en la cámara fotográfica una gran aliada. Prosigue White:

> Ya es tiempo de que nosotros, en el campo de la estética, recordemos que el análisis en el campo científico es, frecuentemente, tan inspirador o tan creativo como una obra de arte. Debemos de recordar también que la cámara es un eslabón entre la ciencia y el arte, o si no llegase a eslabón, por lo menos participa de ambos. Ya es hora de recalcar que "lo que el hombre ve" o "lo que el hombre encuentra" es tan creativo como "lo que el hombre hace"[555].

Es en esta triada del acto de *ver*, *encontrar* y *hacer* donde hallamos las diferencias y las coincidencias entre nuestros dos periodos de producción. Y en nuestro caso, siempre bajo la forma del registro de la cámara fotográfica, ese "eslabón entre la ciencia y el arte" nunca fue tan pertinente. Si bien en el primer periodo nos mostrábamos interesados por la creación y la construcción, por *hacer* nuestros registros y por lo tanto permanecer inmóviles en un lugar fijo; en este segundo periodo el *hacer* está supeditado a *ver* y *encontrar*, con lo que se posibilita el hecho móvil, el propio White apunta que "[…] ver y encontrar son actividades humanas relacionadas con la creatividad humana"[556], nuestro procedimiento experiencial se instaura en esta premisa creativa.

Tras este largo intento de demostrar el paralelismo existente entre los dos modelos de fotografiar aves habidos en la historia de la fotografía y nuestros dos periodos de producción —el *territorial* y el *preterritorial*—, debemos de dejar constancia de que en ambas etapas de nuestra línea de trabajo estamos supeditados a un proceso de observación. Esta forma de mirar, estrecha en tanto que focalizada, se la debemos —bajo una posición alejada del productivismo— a los procesos científicos y sus lenguajes y códigos. De cómo se reflejan estos importantes débitos en nuestra práctica artística trataremos a continuación en los siguientes puntos de esta tesis.

---

554 WHITE, M. (2012). "El ojo y la mente de la cámara" en Fontcuberta, J. (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 237-244. p. 237.

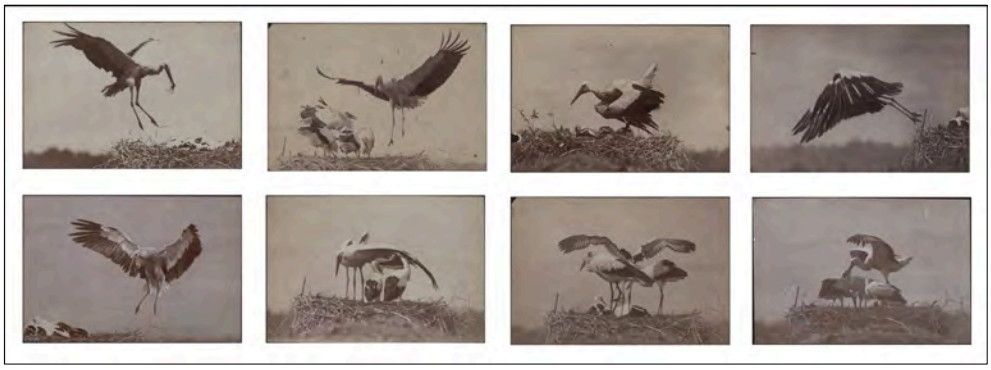
555 Ibídem., p. 238.

556 Ibídem., p. 239.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.5. Fotografiar desde la ciencia. De la observación y el registro documental al giro en significancia.

En 1884, Ottomar Anschütz (1846-1907) realizó una serie de fotografías sobre una pareja de cigüeñas blancas (*Ciconia ciconia*) en su nido [fig. 121]. La secuencia de imágenes realizadas por el alemán aparece reproducida en la mayoría de libros sobre la historia de la fotografía. No es para menos, en tan sólo cuarenta años de desarrollo del invento se había pasado de necesitar varios minutos de exposición para retratar a una persona a poder congelar el momento exacto en el que un ave llegaba volando al nido, salía de él o traía alimento a los cigoñinos. Todo ello, además, con la precisión exacta para poder observar con todo lujo de detalles cada unas de las plumas de los ejemplares, la forma en que posicionan sus alas o el comportamiento de ambos congéneres en sus procesos reproductores.



121. Ottoman Anschütz. *S/T*, 1884, 9 x 14,4 cm. cada unidad.

A diferencia de los hermanos Kearton o de R. B. Lodge, los cuales apenas una década después comenzaron de manera estática a fotografiar aves en sus nidos para las publicaciones ornitológicas, Anschütz no mostraba gran interés en la ornitología, no tenía pretensiones de realizar un estudio etológico de las cigüeñas; su ámbito de estudio poco tenía que ver con la ciencia aviar, estaba totalmente inmerso en la captura instantánea del tiempo: en la cronofotografía. Es por ello que, junto al americano Eadweard Muybridge (1830-1904), el francés Étienne Jules Marey (1830-1904) y el británico Albert Londe (1858-1917), acapara por un momento la atención de la historiografía frente al vasto despliegue realizado en torno a las características *estéticoformales* del medio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Efectivamente, más allá de las capacidades expresivas de la fotografía, de sus formas y estéticas, debemos ser conscientes del carácter instrumental que ésta posee en cuanto a la posibilidad de relatar el mundo: de observarlo y capturarlo para poder así entenderlo y conocerlo. Ya desde el momento inicial del nuevo procedimiento —el daguerrotipo— se alabaron sus propiedades de registro y documentación para las ciencias. Gisèle Freund señala cómo en el discurso de la histórica sesión de la Academia de las Ciencias de París del 19 de agosto de 1839 donde se presentó el invento, Françoise Arago (1786-1853) "hizo notar a su atento auditorio qué extraordinarios servicios podía prestar la fotografía en el campo científico"[557]. Ante los expectantes asistentes, el científico y político francés dedicó un auténtico panegírico a la asociación entre el nuevo invento y el conocimiento científico —entre otros campos, la arqueología y la astronomía—, destacando sus capacidades de reproducción y fidelidad para con los objetos observados, amén de una rapidez nunca vista[558]. Freund destaca un pasaje del discurso que vislumbraba, con cierta capacidad de sorpresa, el camino conjunto:

> La grandeza de Arago se manifestó cuando, con mirada profética, declaró: "Por lo demás, cuando los observadores aplican un nuevo instrumento al estudio de la naturaleza, lo que han esperado siempre es poca cosa con relación a la serie de descubrimientos que va proporcionando ese instrumento. En este aspecto, lo que particularmente debe contar es lo *imprevisto*"[559].

En este sentido, el historiador de la fotografía Geoffrey Batchen señala la sincronía entre la aparición del medio fotográfico y la aparición del positivismo, el cual "llegó a dominar el pensamiento científico a partir de mediados del siglo XIX y ha seguido influyendo en las posturas que se adoptan ante la fotografía hasta hoy". Según Batchen, aunque los primeros inventores eran "científicos experimentados", jamás declararon abiertamente el parentesco con el positivismo; aún así "la fotografía llegó con el tiempo a convertirse en una metáfora popular de la posibilidad de una visión positivista del mundo" [560].

Muybridge y Marey, junto a los menos conocidos, pero no menos importantes, Londe y Anschütz, bajo la máxima de que "todo lo que sabemos de la realidad es lo que podemos

---

557 FREUND, G. (2008). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili., p. 28.

558 Ibídem.

559 Ibídem., pp. 28-29. Freund cita el discurso de Arago de *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, t. IX, pp. 257-266. Sesión del lunes 19 de agosto de 1839.

560 BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili., p. 139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

observar o podemos legítimamente deducir que lo observamos"[561], utilizaron posteriormente esta visión positivista para intentar fijar en imágenes permanentes aquellos fenómenos naturales que se escapan a nuestras capacidades visuales en cuanto a la observación de un momento fugaz.

Aún así, no debemos olvidar que, tanto Muybridge como Anschütz, acarreaban una dilatada experiencia en la fotografía "artística" —el primero incluso con una importante producción fotográfica que abordó la visión romántica del paisaje americano—, por lo que no podemos evitar entrelazar ambos estatutos del medio fotográfico, el artístico y el científico, mediante el deseo de conocimiento y la observación de aquello que nos rodea. Como apunta Marta Braun, varios de estos autores "no eran científicos que acudieron a la fotografía para resolver problemas en los que ya estaban trabajando, sino fotógrafos que acudieron a la fotografía científica como una vocación superior"[562].

En efecto, Anschütz, además de fotógrafo, era un prolífico inventor, y gracias a ello pudo desarrollar un obturador de plano focal —recordemos que por aquel entonces la gran mayoría de los obturadores se encontraban en las lentes— con el que podía realizar tomas de brevísimas exposiciones. Uno de sus inventos era capaz de crear una imagen en movimiento con un complejo sistema de secuencias fotográficas al iluminar cada fotograma con un chispazo eléctrico —llamado electrotaquiscopio—, por lo que, en cierto sentido, se adelantó al cinematógrafo [563]. Sus fotografías de personas y animales en movimiento tuvieron tal repercusión en la prensa popular que el propio gobierno alemán lo contrató para realizar investigaciones fotográficas sobre la caballería del ejército [fig. 122]. Así, tras las cronografías de Eadweard Muybridge, Anschütz fue la segunda persona en demostrar lo que nunca antes se pudo probar a ojos de un ser humano: cuántas patas apoya un caballo al galope [fig. 123]. Este caso en concreto arroja una pertinaz reflexión sobre el deseo de conocimiento y la prolífica asociación entre la observación, la ciencia, el arte y la fotografía. Tal y como nos explica Ann Thomas:

> La fotografía ofreció una representación especular del mundo, la cual no contradecía sino que mejoraba las convenciones predominantes del naturalismo en el arte occidental. La cuestión de la

[561] CHARLTON, D. G. (1959). *Positivist Thought in Frances, during the Second Empire 1852-1870*. Westport: Greenwood Press. Citado en Ibídem.

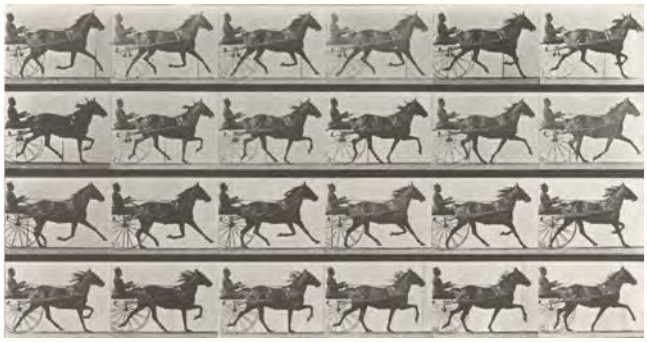
[562] BRAUN M. (1997), "The Expanded Present: Photographing Movement" en Thomas, A. *Beauty of Another Order. Photography in Science*. Ottawa: National Gallery of Canada. pp. 150-185., p. 163. [La traducción es nuestra].

[563] SOUGEZ, M.L. (coord.), op. cit., p.281

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

posición precisa de los cascos de un caballo al galope, por ejemplo, se convirtió en parte de un proyecto fotográfico más amplio en el último cuarto del siglo XIX que se ocupó de la fisiología y el movimiento de los humanos y animales, pero que inicialmente fue motivado por el deseo de hacer una imagen más realista del caballo en movimiento. Por lo tanto, con un pie en ambos campos, la fotografía parecía ser el medio ideal para hacer un registro permanente de observaciones científicas y de especímenes[564].





122. Ottoman Anschütz, *Horse*, 1884.

123. Eadweard Muybridge, Lizzie M." Trotting, Harnessed to Sulky: Plate 609 from Animal Locomotion, 1887, 19,8 x 36,6 cm.

Esta idoneidad del medio fotográfico para registrar las observaciones científicas la podemos corroborar con un nuevo ejemplo sin duda menos conocido que el caso del caballo en movimiento. En una búsqueda sobre Ottomar Anschütz nos apareció una de sus celebérrimas imágenes de las cigüeñas con un pie de foto inscrito posteriormente: "Fig. 2. Stork showing bastard wing in flight" [Fig. 2. Cigüeña mostrando el álula en vuelo]. El documento donde se encuentra la imagen es un breve artículo científico de un ornitólogo, W. M. Hubbler Fisher (¿-1909), titulado "Notes on the Specialized Use of the Bastard Wing"[565] [Notas sobre el uso especializado del álula], publicado en 1902 en *The Auk.* El estudio versa sobre el álula, unas pequeñas plumas que tienen las aves en el extremo de las alas —vestigios de los huesos de los dedos de la mano— que son utilizadas en maniobras de vuelo específicas, como el aterrizaje o el despegue. Es obvio que, debido a la velocidad con que baten sus alas, a ojos del ser humano se hace del todo imposible la observación minuciosa de la manera en que las aves despliegan estas

564 THOMAS A. (1997). "The Search for Pattern" en THOMAS, A. *Beauty of Another Order. Photography in Science*. Ottawa: National Gallery of Canada. pp. 76-119., p. 77 [la traducción es nuestra].

565 HUBELL FISHER, W.M. (1902). "Notes on the Specialized Use of the Bastard Wing" en *The Auk*, vol XIX., pp. 246-247.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

plumas. Nuestro interés recae en que Hubbler Fisher comenta cómo ese mismo año, en un viaje a Munich, adquirió varias imágenes de aves en vuelo realizadas por Ottoman Anschütz —adicionalmente a las de las cigüeñas en el nido, varias fotografías de una paloma volando. A tenor de las primeras, comenta: "Una característica interesante de la imagen son las álulas, cada una de las cuales se extiende hacia adelante alejándose del resto del ala y extendiéndose en toda su capacidad"[566]. El propio Fisher cita a Frederick Webb Headley (1956-1919), un naturalista británico especializado en Evolución y Darwinismo, el cual en 1895 publicó *The Structure and Life of Birds*[567]. En el capítulo del libro dedicado al vuelo de las aves, Headly muestra varios croquis "*after Marey*", los cuales creemos que no son otra cosa sino conclusiones tomadas de las cronofotografías realizadas por el francés. La fotografía, en efecto, podía ver más allá de lo que ven nuestros ojos, por lo que se afianzó como el medio por excelencia para el acto de la observación del mundo.



124. Fotografía tomada por Ottomar Anschüt donde se puede ver a Otto Lilienthal volando en el *Fliegeberg* de Berlín, una colina artificial que construyó ex profeso para los despegues de sus vuelos. Para el diseño del artilugio volador, Lilienthal se inspiró en las fotografías de aves volando de Anschüt.

Por otro lado, en su momento, al igual que con las fotografías de los caballos al galope, el mundo quedó asombrado con la publicación de las imágenes de las cigüeñas en el nido, tanto es así que, según Braun, "las imágenes de las cigüeñas inspiraron los primeros diseños de

566 Ibídem. p. 247

567 HEADLEY, F. W. (1895). *The Structure and Life of Birds*. Londres y Nueva York: Macmillan and Co. En especial véase el capitulo VII "Flight", dedicado al vuelo de las aves. pp. 173-274. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/102904#page/9/mode/1up

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

planeadores del explorador aeronáutico alemán Otto Lilienthal, cuyos vuelos de prueba Anschütz registró posteriormente"[568] [fig. 124].

Estos ejemplos de índole estrictamente científica nos hablan de la inestimable ayuda que supuso para la ciencia la emergencia de toda una batería de propuestas en torno a la aplicación de la fotografía en los métodos de investigación. Los ámbitos fueron diversos: además de esta aproximación a la congelación del movimiento, se realizaron numerosos experimentos en disciplinas como la microfotografía, la astronomía, la botánica, la zoología, la geología, la medicina, la arqueología o la antropología, entre otras[569]. Pero, las virtudes del nuevo medio, su precisión, fidelidad y rapidez, no estaban reñidas con el deseo de mostrar los resultados de las distintas investigaciones en los márgenes de un orden estético acorde con el gusto de la época. Tal y como sugiere Ann Thomas:

> […] el avance del conocimiento en estos campos, las fotografías y microfotografías del siglo XIX en los campos de la biología, la botánica, la zoología, la paleontología, la geología y la meteorología, fueron en su mayor parte confirmaciones importantes de conocimientos que ya existían. Hechos directamente de la naturaleza o de especímenes, utilizando la cámara, el microscopio y el simple contacto con papel fotográfico sensibilizado, satisficieron una necesidad artística y científica de tener registros precisos de una especie particular de planta, mamífero, concha u organismo. Al mismo tiempo, respondieron a la necesidad artística de la belleza[570].

Aún así, también dio cabida a usos más oscuros —en el terreno de lo siniestro y lo extraño— en algunas investigaciones de dudosa catadura moral y rigor científico, como las realizadas en el ámbito policial por el francés Alphonse Bertillon (1853-1914), en su intento de demostrar el *aspecto tipo* del criminal según datos fisiológicos mensurables; o las del británico Francis Galton (1822-1911), que desde la eugenesia construyó un vasto archivo de fotografías intentando demostrar la existencia de seres humanos superiores e inferiores en pos de mejorar la raza humana[571].

---

568 BRAUN M., op. cit. [la traducción es nuestra].

569 Sobre la aplicación de la fotografía al ámbito científico véase THOMAS, A. (1997). *Beauty of Another Order. Photography in Science*. Ottawa: National Gallery of Canada; VEGA, C. (2007). "Reconocimientos del mundo" en Sougez, M. (coord.), op. cit. pp. 117-181; o BRAUN M. (2009). "En los límites del saber" en Gunthert, A y Poivert, M., op. cit. pp. 140-177.

570 THOMAS A., op. cit., pp. 77-78.

571 Sobre los archivos policiales de Alphonse Bertillon y las imágenes eugenésicas de Francis Galton es esencial la lectura de SEKULA, A (2003). "El cuerpo y el archivo" en Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.)., op. cit. pp. 133-200.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como podemos ver, la imagen fotográfica, convertida en adalid positivista y paradigma de objetividad de entre los modos de representación, se unió al acto de observar el mundo en pos de ampliar su conocimiento, hecho que podemos entender como una afirmación del poder y utilidad que conlleva dicha observación frente a la mirada. Comprender cómo este modo de observar mediante la fotografía se ha imbricado en nuestra línea de trabajo es el principal propósito en los siguientes puntos de esta tesis.

Ahora bien, al igual que en los puntos anteriores, hemos de aclarar que entre los objetivos de este estudio no se encuentra realizar una revisión minuciosa de la historia común entre la ciencia y la fotografía, sino apuntar los elementos y espacios comunes que se encuentran en nuestra línea de investigación artística. Bajo esta premisa creemos que las zonas de conexión se establecen obvia y principalmente en el ámbito de la ornitología, pero, por contacto con el medio natural, se han ramificado en la presencia —en menor cuantía— de la geología y la botánica, aunque este estudio se centra principalmente en el cruce con la ornitología.

También queremos precisar que hemos focalizado nuestro interés en un primer estadio generativo de la relación simbiótica entre la ciencia y el medio fotográfico por una razón de concepto: creemos que en aquella primera toma de contacto —como hemos apuntado, determinada aún por la presencia de lo artístico— se vislumbra todavía una enorme capacidad de sorpresa. Los adelantos técnicos producidos en el siglo XX alejan la imagen científica de aquellos primeros deseos de mostrar los datos conocidos del mundo mediante la representación en el ámbito de las artes; con lo que se produjo un deslizamiento desde el valor estético al valor tecnológico, desde cierta condición de prueba al rigor excesivo, en definitiva, de un diletantismo apasionado al productivismo. Es en aquellos términos donde nos gustaría enmarcar la relación de la observación científica con nuestra propia investigación.

Por otro lado, nos van a permitir emprender nuestro propósito con cierto relativismo *controlado*. No debemos entender dicha relatividad como una relajación en nuestro estudio, sino que, habida cuenta de que nuestro cruce singular se genera en el intersticio entre dos disciplinas altamente desiguales en sus preceptos y enunciados —en dos ámbitos epistemológicos radicalmente opuestos en cuanto a las normas y validez de los discursos emitidos—, debemos tomar la presencia de lo estrictamente científico acomodándonos en un marco flexible que haga eco de la propia condición del cruce. Especialmente si tenemos en cuenta que nuestra aproximación a la parte científica que nos compete se efectúa desde la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

condición del diletante. La heterogeneidad habida entre ciencia y arte la explica así Ann Thomas:

> A menudo, inspirados por la experiencia visual, los artistas crean nuevos fenómenos y objetos como la fotografía y el cine, junto con otras formas de expresión visual que atraen fuertemente nuestros sentidos. Si bien se puede llegar a una comprensión universal, el artista no se deja llevar por el deseo de presentar el universo en términos lógicos y mensurables. Los científicos, por otro lado, tienen como objetivo alterar nuestra comprensión colectiva del mundo describiéndolo en términos de leyes naturales universales y principios físicos[572].

Efectivamente, con nuestra praxis artística no pretendemos emitir un discurso dentro de la lógica científica ni esgrimir leyes universales. Sin embargo, entendemos que en su condición inter y transdisciplinaria existe una amplia laxitud en el valor de rigor científico de nuestros enunciados, a los cuales hemos de sumar el potencial subjetivo que produce nuestro campo de acción: el arte contemporáneo. Así, por poner un ejemplo, podemos realizar un proyecto como *Triángulo-Tesis*, en el que se imbrica la investigación científica sobre dos especies de aves rupícolas y nuestra propia práctica artística, con la paradoja de que gran parte de su metodología de estudio puede conllevar la taxatividad debida a la ciencia: trabajo de campo, tomas de datos, registro y documentación, deducción, etcétera; pero, por otro lado, nuestro espacio discursivo principal, la disciplina *residente* en la que nos hallamos, nos permite a la misma vez lo opuesto: la ambigüedad, el posicionamiento "anti", el cambio de contexto, la cooptación de métodos ajenos a ambas disciplinas, el añadido de nuevas capas de significancia, las narrativas externas, la cita y apropiación de modelos anacrónicos, o la aparición de *re-enmarcados* subjetivos.

Para enriquecer el análisis de nuestra aproximación a la observación fotográfica en el campo de la ciencia y su imbricación en nuestra línea de investigación artística, vamos a examinar dos elementos constantes en nuestro cuerpo de trabajo: el nido y la lámina de aves. A través del estudio de su presencia —una consecuencia de nuestro débito a dicho campo junto a la influencia del arte conceptual como uno de los referentes principales de nuestra línea de investigación— evaluaremos la consecuente aparición de un *concepto procedimental* —mitad lenguaje, mitad protocolo— que ha ejercido de marco común entre las dos disciplinas presentes

[572] THOMAS A., op. cit., p. 76. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en nuestro cruzamiento: el despliegue formal de los principios archivísticos en nuestra práctica artística: su escenificación[573].

2.2.5.1. EL ARCHIVO DE LA *ORNITOLOGÍA EMOCIONAL* I. EL NIDO: FILOPATRÍA Y ORIGEN.

En el punto anterior hemos citado la posibilidad de permitirnos los *re-emarcados* subjetivos —un proceso alegórico o, tal vez, una *anti-ciencia*. Y, este hecho es lo que ha posibilitado que hayamos elegido a Ottomar Anschütz para iniciar el punto de nuestra tesis dedicado a los modos con los que la ciencia observa a través de la fotografía. A priori, por ser uno de los primeros fotógrafos capaces de capturar la imagen nítida de un ave en vuelo; pero, más allá, y con mayor valor simbólico, porque sus fotografías de cigüeñas —vistas una y otra vez en toda historia de la fotografía que se precie— inevitablemente nos han recordado —*y re-enmarcado*— desde el ámbito de lo subjetivo, de lo vivido, a nuestras dos prácticas: la ornitológica y la artística, y, por ende, a su cruce.

Esto se debe a que durante nuestra infancia y adolescencia a menudo acompañamos a Olegario del Junco en las campañas de anillamiento de cigüeña blanca en la provincia de Cádiz[574], de las que fue responsable desde 1966 a 1972 y desde 1981 a 1992[575], con lo que la propia especie ha entrado en una nueva categoría localizada en el ámbito de nuestra memoria vivencial. Es por ello que el acogimiento de la cigüeña en esta clasificación personal ha derivado en una considerable presencia —principalmente de sus nidos— en varias de nuestras obras, conformando un particular *archivo de la memoria* que opera en el ámbito de la creación de significados y que conforma también nuestro concepto de *ornitología emocional*.

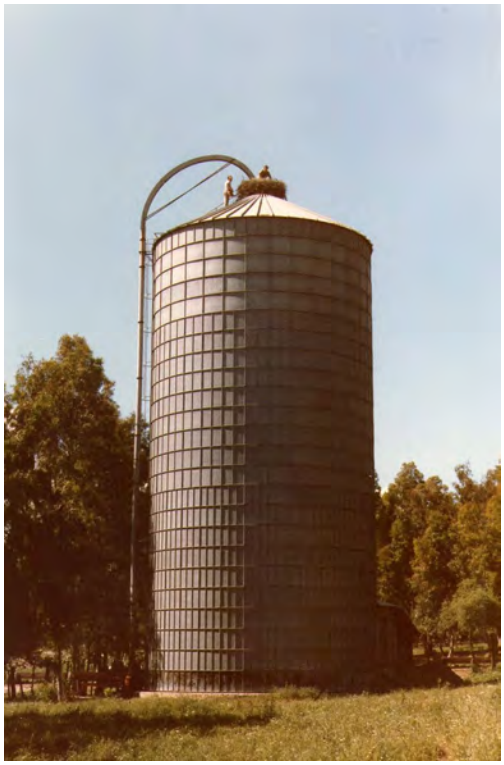
---

573 Tomamos en préstamo la palabra "escenificación" del título del libro VAN ALPHEN, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios.* Salamanca: Universidad de Salamanca.

574 Si bien muchas de las aves son anilladas de adultas mediante la captura con redes japonesas, las cigüeñas son anilladas cuando son pollos accediendo directamente a los nidos.

575 En 1992, Olegario del Junco, anillando unos pollos de cigüeña blanca, sufrió un accidente considerable al romperse el soporte donde estaba construido el nido: un viejo poste de madera colocado ex profeso por los guardas de un cortijo. De ahí hasta 2006 se dedicó a asistir a las campañas de anillamiento, pero únicamente registrando en papel los datos obtenidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



125. Olegario del Junco y Manuel Barcell en 1985 anillando cigüeñas blancas en un nido colocado encima de un silo de pienso en *La Esparragosilla*, finca sita en Bénaocaz, Cádiz.

Este archivo que hemos instaurado en la esfera de aquello que recordamos haber vivido —de la memoria— tiene, además, dos importantes referentes visuales iniciales: la biblioteca ornitológica del domicilio familiar ya comentada anteriormente y otro archivo científico: las propias fotografías que Olegario de Junco tomaba como registro y documentación de sus investigaciones ornitológicas [figs. 125 y 126]. Hemos de señalar que nuestro acceso a dicho archivo se produjo desde una edad temprana y en sí mismo ha conformado un patrón representacional a modo de estratos que se superponen uno tras otro en nuestro propio recuerdo.

A colación de esta forma de entender el archivo como rasgo intrínseco de la memoria, hemos de apuntar un texto seminal que aparece en todos los estudios referentes a las prácticas archivísticas, *Mal de archivo: una impresión freudiana* de Jacques Derrida[576]. A grandes rasgos, Derrida acoge el archivo en un espacio inmaterial: en nuestra propia mente. Según el filósofo francés todos sufrimos el *mal de archivo*, una compulsión natural por almacenar todo tipo de

[576] DERRIDA, J. (1996). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

datos y recuerdos, una acción con la que conformamos el inconsciente. Apoyándose en las teóricas psicoanalíticas freudianas, Derrida nos permite entender el psicoanálisis a modo de una excavación en la memoria, como si de un acto arqueológico se tratase. En nuestro caso, según esta teoría paradigmática posmoderna del archivo[577] podríamos partir de la base que en nuestro inconsciente hemos guardado todo tipo de hechos, datos, vivencias, imágenes y emociones referentes a la ornitología, construyendo un archivo, mitad ciencia mitad emoción, en el cual excavamos repetidamente. Es por ello que, en nuestro cruzamiento disciplinario, comprendamos algunas de nuestras aproximaciones a la ornitología y a las prácticas archivísticas como un modo de realizar una *vista atrás*.



126. Dos fotografías de nidos pertenecientes al archivo de Olegario del Junco, *circa* 1970.

Esta rememoración —re-memoria, recurrir a la memoria— por lo tanto, está asociada al propio proceso del archivo. Y es en este ámbito donde los agentes del arte contemporáneo han encontrado un campo abonado para el uso de los principios archivísticos. Así lo explica Anna María Guasch:

> Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un "giro" hacia la consideración de

577 Otro volumen omnipresente en todos los estudios sobre la dinámica del archivo es FOUCAULT, M (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires y Mexico: Siglo XXI.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> 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 minimalista 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.[578]

Un primer caso de estudio de esta *vista atrás* mediante el trenzado de lo científico, lo fotográfico y lo que se halla en la memoria en torno a una especie de ave son aquellas obras en las que centramos nuestra atención en los nidos, como por ejemplo en el conjunto de fotografías titulado *Las Herrerías* [fig. 127]. El título proviene de una finca homónima sita en la localidad de Facinas, Cádiz, lugar donde se realizaron las tomas. La finca en cuestión alberga una curiosa colonia de cigüeña blanca cuya singularidad radica en que las mismas realizaron sus nidos a baja altura sobre un cercado de chumberas (*Opuntia ficus*). Este tipo de colonias era común en la zona en el pasado, pero con el paso del tiempo se fueron perdiendo paulatinamente. Las dos o tres veces que acompañamos de niño al anillamiento científico de la colonia nos rodeaba toda la parafernalia científica —normalmente con varios ornitólogos enfrascados en la investigación— y, aún más allá, advertíamos cierto valor de curiosidad y de peligro. Efectivamente, al *exotismo* debido al soporte elegido por las cigüeñas había que sumar que, para nosotros, no era habitual poder observar un nido de ese porte a dos metros escasos sobre el suelo, por lo que el interés en asistir al anillamiento aumentaba sobremanera. Por otro lado, colocar una escalera encima de un nido de cigüeñas en medio de una gran chumbera resultaba una verdadera tarea de riesgo, circunstancia que otorgaba al método una cierta épica científica. Tanto es así que, según nos comentaron, en una temporada de anillamiento, una joven doctoranda de la Universidad Complutense sufrió un accidente al caerse en medio del cactus, con la consecuente severidad en las heridas.

[578] GUASCH, A. (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" en *Materia*, nº 5, pp. 157-183., p. 157.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



127. Juan del Junco, *Las Herrerías #2*, 2009, 125 x 150 cm.

Este tipo de datos, de recuerdos, visitas y acciones en el campo de lo científico, junto a los avatares e imágenes que las rodean y que conforman nuestro particular *archivo de la memoria* son, en cierta medida, los hechos que han venido produciendo la inmersión transdisciplinaria en nuestro cruzamiento de disciplinas. Y este dato es importante, ya que el giro que supone la incorporación de los asuntos subjetivos —la memoria que alberga un lugar o una especie para con uno mismo— es el que finalmente se encargan de fijar nuestras fotografías en el ámbito de lo artístico.

De hecho, a no ser por la presencia de estos giros finales en los usos y significados de nuestras imágenes, bien podríamos considerar estas fotografías como un documento científico veraz y detallado —fotografiado y archivado— de una singular colonia de cigüeñas existente en una zona concreta de Andalucía; máxime cuando, lamentablemente, desde hace unos años, una plaga incontrolada de cochinilla silvestre (*Dactylopius opuntia*) —un parásito de la chumbera— está haciendo desparecer paulatinamente esta planta de nuestra península. Con estos cambios de dirección en las narraciones que acompañan a nuestros enunciados, el uso del archivo se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

regula primeramente por un deseo de recordar para no olvidar, pero también para abrir nuevas posibilidades de lecturas. 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 recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado[579].

Por otro lado, a nivel formal, en *Las Herrerias* en concreto, podemos encontrar dos cuestiones de interés para nuestra tesis. La primera es aquella que se deriva de un fallo originado por la película elegida, hecho que, lejos de ser motivo de exclusión, acabó por instaurarse como una derivada más del proceso. El resultado fue un excesivo granulado en la superficie de la imagen, así como la presencia de ciertas dominantes de color no habituales. Tal y como vimos en el punto dedicado a la aparición de los modelos *anti* —*anti-técnica* y *anti-norma*— fruto de las estrategias de descontextualización duchampiana [véase p. 82-89], en nuestra práctica se dan por buenos algunos parámetros formales no válidos para lo considerado como normativo en otras líneas fotográficas. Ya apuntamos cómo esta operación de asimilación e inclusión del error técnico desplaza el valor de lo fotográfico desde la superficie de la obra hacia lo procesual; en este caso un documento sobre un lugar dotado de dos valores contrapuestos y paradójicos: uno primero fáctico y objetivo —el registro de un lugar de relevancia ornitológica— y otro alegórico y subjetivo —articulado desde un espacio conceptual proveniente de la memoria, por lo tanto, desde lo personal.

La segunda cuestión formal de importancia es igualmente paradójica y viene a demostrar nuestra aproximación al marco de lo archivístico. Estas fotografías *documentales*[580] se presentan positivadas en gran formato y debidamente enmarcadas —cada obra mide 125 x 150 cm.— cuando como documentos (cuasi)científicos no necesitarían un tamaño mayor a 13 x 18 cm. Esta última cuestión da fe del giro en significancia acontecido tras el proceso de *re-enmarcado*:

---

[579] Ibídem., p. 158.

[580] Utilizamos cursivas para hacer notar su relación con el término "documento"; no en cuanto a su posible ubicación en el género fotográfico conocido por "fotografía documental".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquel que cambia la dirección de la propia función primera de las imágenes. Con la elección de esta disposición formal no estamos sino acoplando —insistimos, *re-enmarcando*— estos hipotéticos documentos a una formulación fotográfica ya tipificada en el arte contemporáneo, aquella que se instauró en la Düsseldorf Kusntakademie. De este paradigma fotográfico comenta Lucy Soutter:

> "Están hechas con cámara de gran formato y suelen imprimirse en gran formato. […] Contienen tanto detalle que el ojo puede perderse en ellas, las reproducciones de libros o revistas no pueden hacerles justicia en absoluto. Hechas con iluminación uniforme, composiciones frontales y enfoque perfectamente nítido, estas imágenes parecen presentar sus sujetos sin ninguna manipulación ni motivos ocultos. Para las personas más implicadas en el pensamiento y la escritura sobre esas obras, la superficie fría y sin inflexiones de la fotografía inexpresiva proporciona una plataforma de lanzamiento para algunas de las ambiciones estéticas más ambiciosas del arte contemporáneo[581].

Si bien como hemos visto, nuestras preferencias conceptuales y formales cambiarán radicalmente a partir de *Conceptual Andalusia*, este acercamiento inicial a los preceptos de la línea de investigación de los alumnos de la Düsseldorf Kusntakademie se deriva de las propias maneras de los principales agentes generativos del estilo: el matrimonio Becher[582], cuyo prolífico e influyente *corpus* de trabajo —habitualmente recogido en los márgenes del movimiento del arte conceptual y en los paradigmas del "arte de archivo"— alberga una doble condición: la función documental o de registro y aquella derivada de la función creativa [fig. 128]. En este sentido, podemos encontrar ciertas correspondencias de nuestro trabajo con el del matrimonio alemán y su labor de catalogación y clasificación de un material proveniente del pasado, a medio camino entre lo objetivo y lo subjetivo. Éric de Chassey comenta al respecto:

> Su intención subraya a la vez la creación artística y el archivo de un entorno construido en vías de desaparición, o al menos de cambio de uso, el entorno de la industria minera […] Ellos mismos han insistido esencialmente en el segundo aspecto, incluida cierta nostalgia (o al menos una voluntad de presentar una imagen de algo que se encuentra en proceso de desaparición) al mismo tiempo que escogen un opción formal que rechaza todo elemento subjetivo, en favor de la neutralidad y una distancia pregonadas[583].

---

581 SOUTTER, L., op. cit., pp. 61-62.

582 El matrimonio Becher está formado por el catedrático de la Düsseldorf Kunsakademie Bernd Becher, citado anteriormente [véase p. 78, n. 80] y Hilla Becher (1934-2015).

583 DE CHASSEY, E. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca., pp. 131-132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta premisa de doble función —la de registro documental objetivo y su opuesta: la subjetividad manifiesta en el ámbito de la creación— la desarrollamos con énfasis en las obras referentes a los nidos. Y es que la relación de nuestra investigación artística con los nidos de cigüeña no acaba en las cinco fotografías que conforman *Las Herrerias*: un año después realizamos un nuevo proyecto con el mismo objeto de estudio titulado *Los sí-Lugares* [Fig. 129]. En esta ocasión elegimos otros nidos con cierto valor simbólico: la colonia sita en las ruinas de un edificio industrial del siglo XIX, la antigua Azucarera Jerezana, la cual habíamos visitado a menudo durante nuestras excursiones ornitológicas.

A fin de crear el paralelismo con las obras de Bernd y Hilla Becher, para la realización de estas fotografías se requirió de una plataforma elevadora que nos permitiera situarnos a la misma altura que los nidos —a 12 metros sobre el suelo aproximadamente— con el propósito de poder representar los nidos de la manera más frontal posible para, evitando cualquier angulación de cámara, buscar la planitud de la imagen. En el caso de los alemanes, De Chassey explica:

> El punto de vista elevado tiene principalmente dos efectos. Por una parte, toma partido por la estricta frontalidad (muchos comentaristas han subrayado la proximidad entre las arquitecturas y los retratos humanos) y lleva a adoptar el punto de vista del objeto fotografiado y ya no el del sujeto fotografiante, o mas bien a dejarse ver como el punto de vista del objeto, incluso aunque la ausencia de dimensiones y la búsqueda de una escala similar en diferentes imágenes, búsqueda puramente abstracta, son el indicio de una construcción por un sujeto[584].

Esta manera neutral de fotografiar los objetos creemos que obedece a un afán "cientifista" de la representación, aquel que se adopta con el fin de documentar, de mostrar la naturaleza del objeto en sí, desechando toda función expresiva o emotiva para favorecer aquella meramente referencial o explicativa. De hecho, pensamos que esta frontalidad acerca la imagen fotográfica a la vista en alzado del sistema diédrico: al modo en que representamos los objetos en el croquis o el plano. No en vano muchas de las fotografías de arquitectura se presentan desde este punto de vista, evitando las líneas de fuga en perspectiva, principalmente en las líneas verticales. Así, de nuevo, podemos apreciar cuan importantes y paradójicos son los giros en significancia, las narrativas externas o las ambigüedades en nuestro *re-enmarcado* conceptual y visual. Nuestras fotografías frontales, sistemáticas, (cuasi)científicas, pueden parecer neutras y asépticas, pero no

584 Ibídem., p. 135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son sino todo lo contrario: son el resultado de ir archivando las imágenes y hechos de nuestra memoria para poder conformar la *ornitología emocional*.



128. Bernd y Hilla Becher, *Pitheads*, 1974, 113,3 x 131,8 cm.

Nos parece, pues, oportuna nuestra aproximación en esta obra a los postulados conceptuales y formales del matrimonio Becher; al fin y al cabo, su obra se ha definido tradicionalmente con el término "tipologías"[585]. Baste una búsqueda del significado de la palabra en el Diccionario de la Real Academia Española para encontrar como primera acepción el "estudio y clasificación de tipos que se practica en diversas ciencias"[586]. Esta aproximación al modo de ordenar y clasificar de las ciencias, tanto por parte de los alemanes como en nuestro propio caso, no es sino una cooptación de los modelos de categorización que realizan los archivos científicos, una estrategia de cruzamiento interdisciplinar a la que, como hemos visto, recurrieron continuamente los artistas conceptuales. La ornitología, sin duda, no escapa a la ordenación y la categorización; de hecho, es una de sus funciones principales mediante la

585 *Tipologías* fue el título que los alemanes escogieron para la muestra que realizaron en la XLIV Esposizione Internationale D'Arte, La Biennale di Venezia, en el año 1990. Exposición que posteriormente recorrió varias sedes: el Kölnischer Kunstverein de Colonia, Alemania; El Carpenter Center for the Visual Arts de la Universidad de Harvard, y el Cleveland Center for Contemporary Art, estos últimos en EE.UU. Véase: BECHER, B. y BECHER, H. (1990). Tipologie, Typologien, Typologies. Munich: Schirmer/Mosel.

586 *Diccionario de la lengua española* [en línea], Real Academia Española, [consulta: 25/02/2021]. Disponible en https://dle.rae.es/tipolog%C3%ADa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sistemática, la disciplina que se encarga de clasificar filogenéticamente a todas y cada una de las especies de aves.



129. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, 8 unidades de 66 x 100 cm.

Es natural que estas clasificaciones tipológicas se ordenen visualmente en estructuras de agrupación de elementos mediante esquemas y dispositivos grupales donde se puedan cotejar las semejanzas y las diferencias entre objetos, pues es ahí donde se reafirma el concepto de clasificación. Aquí podemos apreciar de nuevo un acercamiento a los postulados de las tipologías *becherianas*: en los *displays* expositivos de nuestras obras —fruto de la cooptación de los códigos de las ciencias. En muchos de nuestros enunciados artísticos nos hemos decantado por la presentación de las imágenes a través de la cuadrícula, la línea o la retícula, estructuras expositivas —casi tautológicas— que nos acompañarán en muchos de nuestros proyectos y que en sí mismas se estipulan como un modelo de archivo. De este modelo de ordenación visual cooptado de las disciplinas científicas nos comenta Martha Rosler (1943):

> 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 cuadriculas (aunque mi uso de las cuadrículas conserve un eco no muy

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

remoto del constructo científico o matemático, su uso en el arte suele conllevar únicamente connotaciones de "cientifismo" y rigor)[587].

Estas palabras de Rosler están dedicadas a su conocida obra *The Bowery in two inadequate descriptive system*, 1974-1975, [fig. 130], una de las obras del arte conceptual cuyos modelos de producción podemos considerar seminal para nuestra obra, ya que en ella se pueden apreciar muchas de las constantes que aplicamos en nuestra línea de investigación: el uso de la fotografía como modo de registro documental, la validez de los principios archivísticos como sistema regulador de clasificaciones personales, un acercamiento a la estética y los modos de la información tecnológica, o la coexistencia del texto y la imagen fotográfica fuera del formato de la página.



130. Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive system*, 1974-1975, 24 unidades de 25,4 x 55,8 cm.

Martha Rosler utiliza políticamente estos parámetros de producción fotográfica desde la ironía, dejando en entredicho la supuesta competencia de la fotografía documental para abordar un cambio social —aquel que era evidente en una zona marginal de Nueva York. Para ello, con actitud crítica recurre a la posición del *otro*: el fotógrafo de reportaje social. Nosotros recurrimos también a una alteridad —en nuestro caso, el archivador de documentos visuales

587 ROSLER, M. (2007). "Un nuevo paseo por el Bowery" en Rosler, M. y Carrillo, J. (eds.). *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 10-32., p. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ornitológicos— y a tenor del título de la obra de Rosler nos encontramos ante la paradoja de estar entre *dos sistemas descriptivos inadecuados*: por un lado, el proveniente de la objetividad de la ciencia, inadecuado para empatizar en la representación de modelos subjetivos; y por el otro, aquel que se instaura bajo la subjetividad plena del ámbito artístico: inadecuado del mismo modo para emitir leyes universales. En la operatividad de su conjunción transdisciplinaria —trenzando ambos modelos en el archivo de la *ornitología emocional*— es donde hemos resuelto nuestra propia adecuación a un sistema de descripción.

Esta formulación archivística en torno al nido llega a su paroxismo en la obra desparecida y nunca expuesta *Hombre rico-Hombre pobre* [fig. 131], de la cual únicamente conservamos su reproducción en la monografía editada tras la exposición *Taxonomías*[588]. La intención de la obra era construir un gran archivo de fotografías de los numerosos nidos de cigüeñas que existen en los postes eléctricos: un archivo inabarcable —y por lo tanto utópico— si tenemos en cuenta la proliferación de los mismos en los últimos veinte años. En este caso las vistas se realizaron desde el propio suelo, encuadrando no sólo el nido, sino, además, objetos antrópicos como el poste y el entorno del mismo, con lo que se abre la posibilidad de acoger nuevas lecturas en torno a cuestiones de la dialéctica hombre-naturaleza, lo artificial y lo natural o la modificación de los ecosistemas. Como hemos visto en anteriores obras, el giro de significado se produce al acoger una narrativa externa que opera en las posibles relecturas de la imagen fotográfica, de la mera función documental y archivística a la función alegórica. Sema D'Acosta explica así esta pieza:

> Al contrario que en los grupos anteriores, donde contemplábamos exclusivamente el lecho de estas aves, ahora el plano es más abierto y se percibe con mucha más claridad su ubicación en el contexto. Al alejarnos, la forma estilizada de la columna adquiere valores escultóricos, ya que aparece siempre en el centro marcando un eje de rotunda verticalidad. Como un *bird-watcher* que examina con meticulosidad el medio y las costumbres de los pájaros, Juan no puede evitar recurrir a una metáfora para comparar estas construcciones animales con las viviendas humanas. La equiparación es evidente y al igual que ocurre con nuestras casas, cada una de ellas se convierte en un testimonio fiel que da muestra de la vida de sus moradores. Prolongando el símil, también podríamos hablar de la sobreabundancia urbanística o la capacidad de adaptación a un lugar en circunstancias difíciles. Se hace evidente de nuevo en estas fotografías, cómo la clasificación,

[588] *Hombre rico-Hombre pobre* desapareció por un defecto técnico en el disco duro donde fueron almacenados los archivos de imagen, no sin antes ser reproducida en proceso en el libro de la exposición *Taxonomías*, realizada en la sala Puerta Nueva de la Universidad de Córdoba en el año 2011.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comparación y ordenación de elementos comunes sigue siendo un trasunto recurrente que aparece constantemente en su obra[589].



131. Juan del Junco, *Hombre rico-Hombre pobre*, 2010, dimensiones variables, [detalle].

Los ejemplos de obras con nidos que hemos visto hasta ahora se realizaron en una primera etapa de los *Trabajos ornitológicos*, la que hemos denominado etapa *preterritorial*, cuyos parámetros de producción aún están inmersos en metodologías de carácter estático, mediante fines establecidos de antemano y con la pausa debida a lentos procedimientos fotográficos. En ellos no hay capacidad de sorpresa ni encuentro imprevisto, sino que el proceso de producción se estipula como la vía para conseguir una meta: fotografiar una cantidad variable de nidos.

Con la llegada del periodo *territorial*, donde se abandona la práctica fotográfica estática para comenzar a realizar las obras a través de metodologías dinámicas, podemos percibir que la imagen del nido sigue presente de manera continua. En esta segunda etapa, la presencia del nido se advierte de doble manera: por un lado, fotografiando los nidos que encontramos a lo largo de las caminatas; y por el otro, —tal y como hemos visto en el punto dedicado a las metodologías heredadas [véase p. 235-241]— en su búsqueda como fin último de los proyectos. En efecto, en los primeros proyectos de *Conceptual Andalusia —Européens en Vol* e *Invierno, mar y fango*—, así como el *Liturgia del río y del pájaro*, proyectos acompasados por un tipo de caminata en forma de deriva, no son pocas las fotografías de nidos que se toman.

[589] D'ACOSTA, S. (2011). "Paisajes" en del Junco, J. *Juan del Junco…*, op. cit. pp. 248-253., p. 251.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



132. Juan del Junco, nido de pájaro moscón (*Remiz pendulinus*) fotografiado durante la producción de *Européens en Vol*, 2016.



133, 134 y 135. Juan del Junco, tres imágenes de *Européens en Vol: les Archives*, 2016, 28 x 20 cm. cada unidad.

Un ejemplo de la aparición del nido que nos puede interesar en cuanto al giro en significancia es el proveniente de *Européens en vol*. Este proyecto inicial podría considerarse como uno de los más prolíficos en cuanto a tomas fotográficas, llegando a la suma de casi 1600 fotografías, aunque para la selección final se contó con apenas un centenar y medio de ellas. En esta forma compulsiva de fotografiar todo tipo de elementos que nos encontrábamos en las derivas campestres aparecieron varios nidos de diferentes especies, muchos de ellos descartados, y entre los cuales se encuentran algunas rarezas no vistas anteriormente en nuestro imaginario ornitológico, como un nido de pájaro moscón (*Remiz pendulinus*) [fig. 132]. Así mismo,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aparecieron varias docenas de nidos de cigüeñas con los individuos en vuelo alrededor, algunos de los cuales se incluyeron en la forma final de la obra y los cuales nos recuerdan inexorablemente a las fotografías de Anschütz [figs. 133, 134 y 135].



136. Juan del Junco, 23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 82 cm.

Sin embargo, muchas de las tomas de esos nidos, debido a una economía de espacio en nuestras obras, quedan archivadas como remanente de fotografías no utilizadas, las cuales pueden ser aprovechadas con posterioridad en otras propuestas. Valga como ejemplo el uso dado a varios de los nidos descartados de *Européens en Vol*, los cuales fueron utilizados algún tiempo después en la obra *23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia*, 2017, [fig. 136]. Este caso concreto de revisión y posterior uso de los "descartes" nos sirve de ejemplo para corroborar cómo este gran archivo generado en los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyectos está al servicio de nuestra acción de *re-enmarcado*. Simplemente analizar el título de la obra nos da una idea de la envergadura del giro en significancia: un conteo de nidos e individuos de cigüeñas blancas —en definitiva, un dato científico, un censo—, que además en su forma visual se acompañan con una numeración sobreimpresa —un modelo cooptado de las formas visuales de la ornitología—, presentadas en un contexto artístico aparejado a una narrativa externa —las vivencias personales sobre una problemática personal en el ámbito de las relaciones de pareja. En este cruce heterodoxo es donde enmarcamos nuestro particular archivo de la *ornitología emocional*.

La importancia del nido en *Européens en vol* además conlleva una función alegórica en la narrativa externa que acompaña el proyecto. Aunque la obra bien puede parecer un libro de fotografías de aves de finales de la década de los sesenta, *Européens en vol* trata realmente de la emigración en España tras la gran recesión del 2008, donde más de dos millones de ciudadanos españoles se vieron abocados a abandonar el país en busca de trabajo. Es por ello que en las imágenes centrales del políptico se encuentren estratégicamente tres fotografías consecutivas que conforman el giro en significado: una garcilla bueyera (*Bubulcus ibis*) empollando en su nido, una imagen a doble página del mismo nido con un huevo [fig. 137] y otra donde aparece una pareja de jóvenes caminando en el campo. Estas tres "páginas" del *falso libro* desarticulan aquella formulación por la que podríamos pensar que la obra es un libro de fotografías de naturaleza, deslizando su problemática hacia el ámbito de lo político y lo social.

Y es que estas fotografías —como casi todas las obras que realizamos con nidos— entrañan una narrativa externa alrededor de su hipotética función como documento ornitológico: aquella que trata sobre la idea del nido, la casa, e incluso de un término científico denominado la filopatría. Si bien nuestra tesis focaliza su interés en los parámetros de producción en torno al cruzamiento de disciplinas, dejaremos una breve constancia de esta temática, pues puede sernos de utilidad para continuar entendiendo el concepto de *ornitología emocional* y el archivo de la memoria que este ha engendrado.

El concepto de filopatría en zoología se podría definir como un patrón del comportamiento animal por el cual estos tienden a permanecer usualmente —o regresar— en una misma área. En el caso de las aves migratorias se puede dar el caso de una filopatría natal —con regreso al lugar donde nacieron—, o una filopatría en los cuarteles de invernada —aquellos lugares donde pasan el invierno. En nuestra práctica artística hemos trazado una línea

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imaginaria alrededor de este concepto zoológico para formular un continuo volver a nuestro lugar de inicio, allí donde se sentaron las bases de nuestras dos prácticas cruzadas. Baste como ejemplo el texto de Javier Hontoria para la monografía de la exposición *Taxonomías*, titulado Filopatría de las imágenes[590], así como la elección del título *Los sí-Lugares* para la obra de los nidos anteriormente citada. Muy al contrario de tomar partido por fotografíar *no-lugares* y paisajes de abandono industrial —en boga hace un decenio— nosotros abogamos por un camino determinado por la memoria, un lugar compartido con las aves, en su territorio: *lugar* que, por oposición al fenómeno, convertimos en *sí-Lugar*. Tal y como explica Marc Augé:

> Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudelaireana, no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de 'lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico[591].

Nuestra práctica *filopátrica* nos hace volver una y otra vez a nuestros orígenes, nos hace volver la vista atrás sobre aquellos asuntos que recordamos desde la fascinación y que generaron una particular forma de observación del mundo desde un régimen de la mirada específico focalizado en la ornitología; un modo de observar que, con el concurso del cruzamiento transdisciplinario, logramos hacer girar hacia otras significaciones. Volver al nido, a su imagen, a la combinación de imágenes y alegorías no es sino nuestra manera incondicional de ser fieles a nuestra naturaleza. Tal y como comenta Gaston Bachelard:

> La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se vuelve a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad[592].

---

590 HONTORIA, J. "Filopatría…", op. cit.

591 AUGÉ, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa., p. 83.

592 BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica., p.99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



137. Juan del Junco. *Européens en Vol #34*, 2016, 27,5 x 41 cm.

No es casual que en el proyecto *Europeens en vol,* al hablar del concepto de origen, de aquel lugar o espacio de *donde uno es*, se recurriese a un nido de garcilla bueyera: una y otra vez habíamos visto imágenes de esos nidos en el archivo científico familiar [véase fig. 126], por lo que, como apunta Bachelard, estamos ante un retorno continuo.

En este punto hemos señalado que tanto nuestro archivo de imágenes reales, como nuestro archivo de la memoria tienen su origen en la documentación fotográfica científica a la que accedimos desde muy corta edad. A estas imágenes recordadas se le unió otra forma comunicacional de la ciencia que estudia las aves: la lámina y la ilustración ornitológica presente en las publicaciones de la ciencia. A ella le dedicaremos —nos van a permitir, extensamente— los dos siguientes puntos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.5.2. EL ARCHIVO DE LA *ORNITOLOGÍA EMOCIONAL* II. LA LÁMINA DE AVES: VIAJE Y TRASPASO

El 15 de septiembre de 1835 el buque de bandera inglesa *Beagle* recaló en un archipiélago de apenas diez islas a 600 millas de la costa oeste de América del Sur. El lugar era conocido por la presencia de unas tortugas de enormes dimensiones, es por ello que los españoles lo habían bautizado con el nombre de "islas Galápagos". Dos días después, en la mañana del 17 de septiembre, varios tripulantes desembarcaron en una de las islas; uno de ellos no era marino sino naturalista, se trataba de Charles Darwin, el cual investigó en aquel confín del mundo hasta que el 20 de octubre las abandonaron rumbo a Tahití[593].

En el libro que relata el viaje del buque inglés, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Darwin refleja su asombro sobre la propia historia natural de las islas. Le llama la atención la presencia de una fauna que, exceptuando algunos roedores provenientes de los barcos, era casi en su totalidad autóctona. Los habitantes difieren incluso en cada isla, lo que le hace pensar que "este archipiélago forma por si solo un pequeño mundo, ó más bien un satélite adjunto á América, de donde ha sacado algunos habitantes y de donde procede el carácter general de sus producciones indígenas"[594].

Darwin dedica pocas palabras a la fauna de las Galápagos: algo normal si tenemos en cuenta que estaba más interesado en los aspectos geológicos del archipiélago y, en cuanto a las aves, cita y captura varias especies. Sin embargo, una de las familias nombradas por el británico ha pasado a la historia de la biología e incluso a la historia de la humanidad por ser una de las pruebas en las que el naturalista se apoya para ir conformando su teoría de la evolución, cuyo *summun* es *El Origen de las especies*, publicado en 1859. Se trata de ocho especies de los géneros *Geospiza*, *Camarhynchus* y *Platyspiza* conocidas como los pinzones de Darwin. Así se refiere a ellos en el *Viaje de un naturalista:*

> El fenómeno más curioso es la perfecta graduación en el grueso de los picos, en las diferentes especies de *Geospira* [sic], que varía entre el tamaño del de un pico-gordo y un pinzón; y si ha comprendido Mr. Gould, con razón en el grupo principal, el subgrupo *Certhídea* podría decirse que hasta el tamaño de una Silvia. […] Al considerar esta gradación y diversidad de conformaciones en un grupito de pájaros tan próximos unos a otros, podría creerse que en virtud

593 DARWIN, C., op. cit., pp. 207-208.

594 Ibídem., p. 214. [Hemos respetado la ortografía de la edición facsímil que manejamos].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> de una pobreza original de pájaros en este archipiélago, se había modificado una sola especie para llegar a fines diferentes[595].

Efectivamente, Darwin explica la especialización de los picos de cada pinzón como el resultado evolutivo de una única especie en pos de aprovechar al máximo los recursos naturales de cada isla. Hoy en día se sabe por pruebas de ADN que, realmente, todas y cada una de las especies de los pinzones de Darwin están relacionadas entre ellas y que en su totalidad provienen de un único ancestro común llegado desde el continente hace aproximadamente dos millones de años. Aún así, tal y como podemos leer en el pasaje, el naturalista británico no dedujo la especialización de los picos de los pinzones, la idea original fue del que describió las ocho especies: John Gould (1804-1881), el cual, además de ser un eminente ornitólogo, se convirtió en una de las personas más influyentes en el tema del que trata este punto: la ilustración de aves y su influencia en nuestra práctica artística.

John Gould podría considerarse un hombre hecho a sí mismo. Tal y como señala Michael Clegg, de la Universidad Birmingham, Gould era hijo de jardinero en la Inglaterra victoriana, pero sus habilidades como taxidermista le llevaron a ganar varios premios, con lo que fue ganando notoriedad hasta llegar a ser el comisario y conservador de la Zoological Society of London. Es por ello que, cuando Darwin regresó de su viaje por el mundo, fue el encargado de disecar sus especímenes, entre ellos los famosos pinzones. Gracias a su trabajo en la Sociedad, se convirtió en uno de los ornitólogos más reputados del Reino Unido, especializándose en morfología y clasificación taxonómica. Su proximidad a las altas clases sociales y su carácter emprendedor le llevó a comenzar una carrera como ilustrador, fundando un próspero negocio de subscripciones a las publicaciones ilustradas con láminas de aves, las cuales pasaron a ser un artículo de lujo entre las clases pudientes británicas. Paradójicamente, si bien Gould ha pasado a la historia como un afamado dibujante, carecía de habilidades para el dibujo. A lo máximo que podía aspirar era a realizar bocetos aclaratorios de cada especie. Las preciadas láminas las hacían algunos ilustradores contratados por él mismo, entre ellos el poeta Edward Lear (1812-1888); pero, sobre todo, las realizaba su esposa, Elizabeth Gould (1804-18741)[596].

---

595 Ibídem., p. 217.

596 CLEGG, M (s.f.) *The Galapagos finches and John Gould* [en línea], Museum of Zoology University of Cambridge, [consulta: 1/03/2021]. Disponible en https://animalbytescambridge.wordpress.com/2020/11/26/the-galapagos-finches-and-john-gould/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



138, 139 y 140. Ilustraciones de los pinzones de Darwin en el Vol. 3 de la obra *The Zoology of the Voyage of H.M.S. Beagle, under the command of Captain Fitzroy, R.N., during the years 1832 to 1836*, realizadas por Elisabeth Gould en 1841.

Efectivamente, una gran mayoría de los dibujos atribuidos a John Gould los realizó Elizabeth Gould —de soltera Coxen. Entre ellos las láminas impresas en litografía y coloreadas a mano de *The Zoology of the Voyage of H.M.S. Beagle, under the command of Captain Fitzroy, R.N., during the years 1832 to 1836*[597], una lujosa serie de libros con comentarios de Charles Darwin, cuya tercera parte está dedicada por entero a las aves que el famoso naturalista encontró en su viaje alrededor del mundo, incluyendo las ocho especies de los celebres pinzones hallados en las Galápagos [figs 138, 139 y 140].

Elizabeth fue educada para ser institutriz, con lo que debió prepararse en diferentes disciplinas, algo que según Alexandra K. Alvis "[…] no era inusual para las mujeres de clase media y alta de la época: como parte de esta educación, le habrían enseñado idiomas extranjeros, música, así como como dibujar y pintar en acuarela"[598]. Estas habilidades y destrezas para el dibujo fueron las que llevaron a Mr. Gould a encargarle las láminas sobre una colección de pieles de aves que habían llegado del Himalaya. El libro, publicado en 1831, es un clásico de las ilustraciones de aves: *A Century of Birds from the Himalaya Mountains*[599] [Figs 141

[597] GOULD, J. (1841) *The Zoology of the Voyage of H.M.S. Beagle, under the command of Captain Fitzroy, R.N., during the years 1832 to 1836*. Cornhill: Smith, Elder & Co. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/192375#page/9/mode/1up.

[598] ALVIS, A. (2018) *Elizabeth Gould: An Accomplished Woman* [en línea], Biodiversity Heritage Library, [consulta: 1/03/2021]. Disponible en https://blog.biodiversitylibrary.org/2019/03/elizabeth-gould.html. [La traducción es nuestra].

[599] GOULD, J. (1831) *A Century of Birds from the Himalaya Mountains*. Londres: John Gould. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/132967#page/8/mode/2up.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y 142]. Elizabeth fue admirada por la calidad de sus láminas y, a partir de entonces, el matrimonio Gould comenzó una exitosa carrera que les convirtió en uno de los referentes principales de la ilustración ornitológica, y, por ende, también nuestros.

La buena acogida del *Centuy* impulsó a Gould a emprender una publicación más ambiciosa, *The Birds of Europe*[600], donde el estilo de Elizabeth mejoró cualitativamente. Continúa Alvis:

> […] *Aves de Europa*, de 448 láminas, requirió que John y Elizabeth viajaran extensamente por la Europa continental, visitando colecciones de historia natural y observando y recolectando especímenes en la naturaleza. Poder ver pájaros vivos y en movimiento permitió que el talento artístico de Elizabeth mejorara inmensamente; es durante esta publicación cuando ella realmente comenzó a mostrar las animadas interacciones entre machos y hembras de las especies, e incorporó movimiento en sus figuras que las hacía parecer como si pudieran salir volando de la página en cualquier momento[601].

Bajo esta máxima de la observación *in situ*, tras esta publicación sobre aves europeas aún abordaron una de mayor envergadura, *The Birds of Australia*[602], publicado en siete volúmenes en 1848. Para su realización, el matrimonio se desplazó a la colonia británica donde, de nuevo, pasaron más de dos años observando y capturando especímenes, ya que tras la experiencia europea "John se dio cuenta de la importancia de la observación de campo para la calidad de sus publicaciones"[603].

Elizabeth Gould compaginó su carrera como ilustradora con su papel de madre. En 1841, preparando las láminas de las especies australianas, tras dar a luz a su octavo hijo, falleció a causa de una fiebre puerperal. La invisibilización del trabajo de Elizabeth Gould como ilustradora tiene su base —además de en el propio sistema social de la época— en un dato relevante: muy pocos ilustradores de aves pasaron a la historia, ya que se les consideraba un mero instrumento en el negocio floreciente de las láminas zoológicas; pero, más allá, se debe a el injustificable e interesado papel de los que han escrito la historia, los cuales han negado por sistema el papel de la mujer en la historia del arte y de la ciencia.

---

600 GOULD, J. (1837) *The Birds of Europe*. Londres: John Gould. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/132863#page/9/mode/1up.

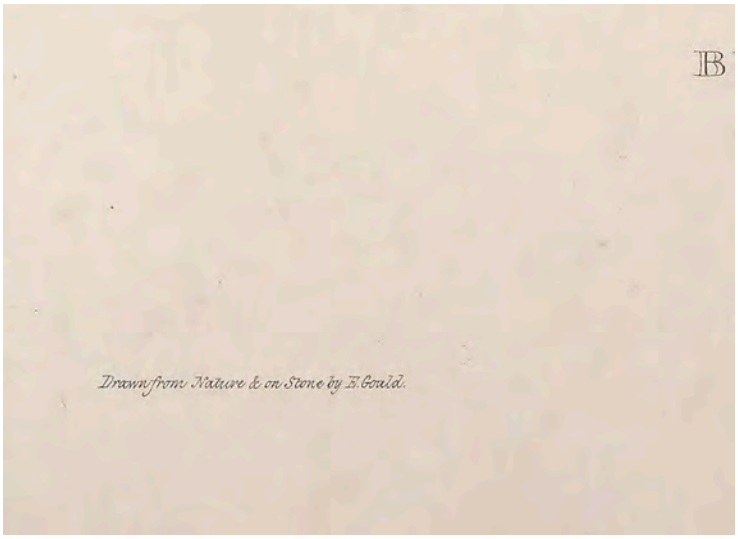
601 ALVIS, A., op. cit. [La traducción es nuestra].

602 GOULD, J. (1848) *The Birds of Australia*. Londres: John Gould. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/186988#page/6/mode/2up.

603 ALVIS, A., op. cit. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





141 y 142. Elizabeth Gould. *Buceros cavatus*, 1841. Lámina XLIV de *A Century of birds from the Himalaya Mountains.* A la derecha se puede apreciar la única mención a la autora; reproducida en la esquina inferior izquierda*: Drawn from Nature & on Stone by E. Gould*.

Esta próspera actividad derivada de la observación científica del entorno natural no era nada nueva. Cuando John Gould emprendió las subscripciones de los libros ilustrados con láminas de aves, el negocio llevaba ya casi ciento cincuenta años aportando beneficios epistemológicos y económicos. Y es que, como apunta Hugh Ridley, este modo de ilustración:

> […] es una característica de la aparición del interés científico en observar y registrar el mundo natural, un hábito de la mente que surgió en los siglos XVII y XVIII, antes de convertirse en uno de los modos dominantes del XIX, como parte del triunfo de la biología[604].

Desde principios del siglo XVIII y hasta que las técnicas de impresión en color no se perfeccionaron a mediados del siglo XIX —con la aparición de la litografía entre otras— era habitual la publicación de libros de historia natural mediante grabados iluminados. El procedimiento garantizaba tanto la precisión en el trazo del dibujo como la similitud en todas las láminas. Este modelo de reproducción se había instalado en pleno epicentro de las ciencias como la fórmula perfecta para transmitir los resultados de las múltiples investigaciones que afloraron en torno a las colonias. Tal y como asegura Christine Jackson:

> Dado que el objetivo de la publicación es compartir y difundir el conocimiento, cuanto más eficientemente se pueda realizar la mecánica de la operación, mayor será el número de copias

604 RIDLEY, H. (2014). *Darwin becomes art: Aesthetic vision in the wake of Darwin: 1870-1920*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi., p. 121. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

disponibles económicamente. El uso de un esquema impreso, con cada copia mostrando exactamente la misma impresión en cada placa, no solo aceleró el proceso, sino que le dio a cada subscriptor el mismo grado de precisión en el dibujo. En un libro científico, este era un elemento importante[605].



143, 144 y 145. Ilustraciones grabadas en punta seca e iluminadas con acuarela a mano del Vol XI de *The Naturalist's Library,* dedicado a las aves del oeste de África.

Si bien la base del dibujo se realizaba con técnicas de grabado —posteriormente litografía—, para aplicar el color se necesitó de una cantidad ingente de iluminadores, los cuales pintaban a mano con acuarela, en una labor que duró hasta bien entrado el siglo XX. En la misma década que John Gould conseguía vender sus subscripciones a la aristocracia británica, el naturalista inglés Sir William Jardine (1800-1874) —éste sí procedente de las altas clases sociales— se unió a su primo el grabador e impresor William Home Lizzars (1788-1859), creando en Londres y Edimburgo una verdadera industria en la cual trabajaban hasta cincuenta coloristas. Así, editó durante más de tres decenios, desde 1833 a 1866, *The Naturalist's*

605 JACKSON, C. (2011)., op. cit. p. 36. [La traducción es nuestra]. En este número de la revista, la misma autora publica otro interesante artículo sobre las técnicas y métodos de este modelo de ilustración científica: véase JACKSON, C. (2011) "The materials and methods of hand-coloured zoological illustrations" en *Archives of natural history*, 38.1, pp.53-64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Library[606], una publicación en formato *demy octavo* [607] con todo tipo de textos e imágenes sobre peces, aves, mamíferos, insectos, etcétera; la cual, con un coste de apenas cuatro chelines y seis peniques, se convirtió en la respuesta comercial a las costosas láminas de Gould, contentando así a la nueva clase burguesa, ávida de poseer estas elegantes ilustraciones y de poder emular a los duques, condes y demás aristócratas que figuraban entre los subscriptores de Gould [608] [figs. 143, 144 y 145].

Estas pequeñas hagiografías de ornitólogos y artistas que abren algunos puntos de esta tesis —en este caso también un reconocimiento a la labor de una de las tantas mujeres invisibilizadas por la historia de la ciencia y del arte— creemos que son altamente necesarias en un estudio como el que nos compete, ya que no pretenden sino demostrar cómo las tradiciones epistemológicas viajan en el tiempo en un continuo traspaso *interespacial*, *intertemporal* e *intergeneracional*, además de incidir en el carácter transdisciplinario de nuestras investigaciones: tanto la artística como esta académica. Hemos de aclarar igualmente que la decisión de incluirlos en este estudio —acogido, *a priori*, en el ámbito del arte contemporáneo— responde a una sincera y honesta toma de conciencia sobre cuáles creemos que son nuestras referencias para una práctica que, como estamos demostrando, se encuentra en el grado máximo de contaminación entre dos disciplinas.

Como muestra de este viaje, podríamos seguir trazando una línea que hile los últimos tres siglos de observación e ilustración ornitológica —donde se repiten los mismos márgenes representacionales— a través de algunos de los autores que, junto a los ya citados, han resultado ser referentes en nuestro imaginario de la representación científica. La lista es interminable, pero con algunos casos a modo de ejemplos nos podremos hacer una idea.

El punto de partida podrían ser las xilografías monocromas del volumen *A History of British Birds*[609] del británico Thomas Bewick (1753-1828) [fig. 146], publicada en 1797 tras seis años de trabajo, y donde el autor declaró que "[…] al principio de esta empresa, tomé la decisión de no copiar nada de las obras de otros, sino de apegarme a la naturaleza lo más cerca

606 SWAINSON, W. (). *The Naturalist's Library. Ornithology. Birds of Western Africa. Part I*. Edinburgo y Londres: William Jardine. Disponible en https://archive.org/details/naturalistslibra11jardrich/page/n9/mode/1up.

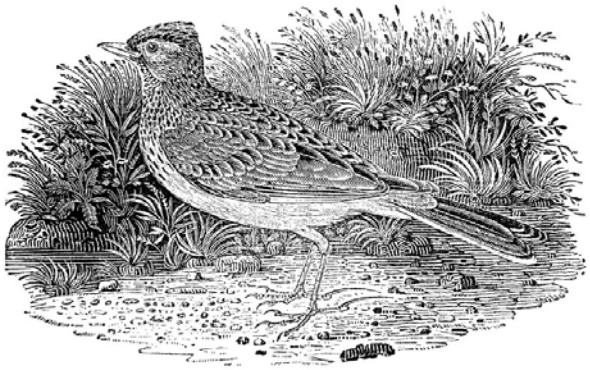
607 El formato *Demy octavo* [*Demy 8vo*] es un formato para libros con una medida de 8,3/4 x 5,1/2 pulgadas [22,2 x 13,97 cm.] utilizado en la industria editorial británica.

608 JACKSON, C. op. cit. p.40.

609 BEWICK, T. (1797). A *History of British Birds*. Newcastle: Beilby & Bewick.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

posible"[610]. Es decir, recurrió a la observación de los especímenes tanto en el campo como de sus pieles.



146. Thomas Bewick, *The Skylark*, 1797. Ilustración en xilografía para *A History of British Birds.*

Cercano en el tiempo, y como caso interesante, es el libro *Pigeons*[611] de Pauline Knip *née* Pauline de Courcelles (1781-1851), publicado entre 1808 y 1811. Knip comenzó a ilustrar el estudio ornitológico *Histoire Naturelle Générale des Pigeons et des Gallinacés*[612] del célebre naturalista holandés Coenraad Jacob Themminck (1778-1858); pero estando ella en París y él en Leiden, sin previo aviso, la francesa decidió publicarlo por su cuenta y riesgo, cambiando el título del libro, el orden de las planchas e incluso mutilando gran parte de los textos del zoólogo. Tal y como Themminck explica, debido a la posición social de la ilustradora y sus poderosas influencias, tuvo que desestimar toda acción judicial[613]. Al margen de esta polémica, las ilustraciones del *Pigeons* de Knip han entrado en la historia de la ilustración ornitológica por su precisión científica y su alto valor estético [figs. 147, 148 y 149].

610 *A History of British Birds, Volume I (Land Birds) 1797* [en línea], The Webick Society, [consulta: 04/05/2021], disponible en http://www.bewicksociety.org/British%20Birds%20Land.html.

611 KNIP, P. (1808-1811). *Les Pigeons par Madame Knip, née Pauline de Courcelles. Le texte par C.J. Themminck [i.e. Temminck]*. Paris: Chez Mme. Knip.

612 THEMMINCK, C. (1813-1815). *Histoire Naturelle Générale des Pigeons et des Gallinacés*. Amsterdam: J.C. Seep & Fills.

613 Ibídem., pp. 640-644.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



147, 148 y 149. Pauline Knip née Pauline de Courcelles, tres láminas del libro Les Pigeons par Madame Knip, née Pauline de Courcelles. Le texte par C.J. Themminck [i.e. Temminck], 1808.

Estos primeros ejemplos de publicaciones ilustradas con láminas de aves darán pie a una segunda generación donde podemos incluir al matrimonio Gould y a su competidor en subscripciones, el estadounidense John James Audubon (1785- 1851), que realizó *The birds of America: from drawings made in the United States and their territories*[614], impreso entre 1827 y 1838, y del cual llegó a editar una edición de cuatro volúmenes en el formato *double elephant folio*, un libro de tamaño descomunal —66 x 100 centímetros— donde podía representar las aves a tamaño natural [fig. 150]. Hugh Ridley compara las dimensiones del libro con la idea de grandiosidad aplicada al paisaje salvaje americano:

> La naturaleza está a cargo de sus propias clasificaciones, es más grande que las categorías humanas: el gran arte consiste en la devoción a la naturaleza. Ningún marco puede ser lo suficientemente grande para la naturaleza americana[615].

614 AUDUBON, J. (1827-1838). *The birds of America: from drawings made in the United States and their territories*. Nueva York: J.J. Adubon.

615 RIDLEY, H., op. cit., p. 127. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



150. John James Audubon, *Horned Grebed*, 1835, 64, 4 x 96,8 cm.

Por otra parte, estas figuras influyeron y dieron paso a otros ilustradores y a otras técnicas como la cromolitografía, un costoso procedimiento que, si bien en sus comienzos no podía competir en calidad y vistosidad con el color de la acuarela aplicada a mano, sí mecanizaba el proceso. A veces, había que pasar el papel por hasta 20 piedras diferentes —una por color— en un lento y delicado procedimiento, económicamente costoso que, al finalizar el siglo, antes de la llegada de los procesos fotomecánicos, se estableció como la forma de impresión generalista.

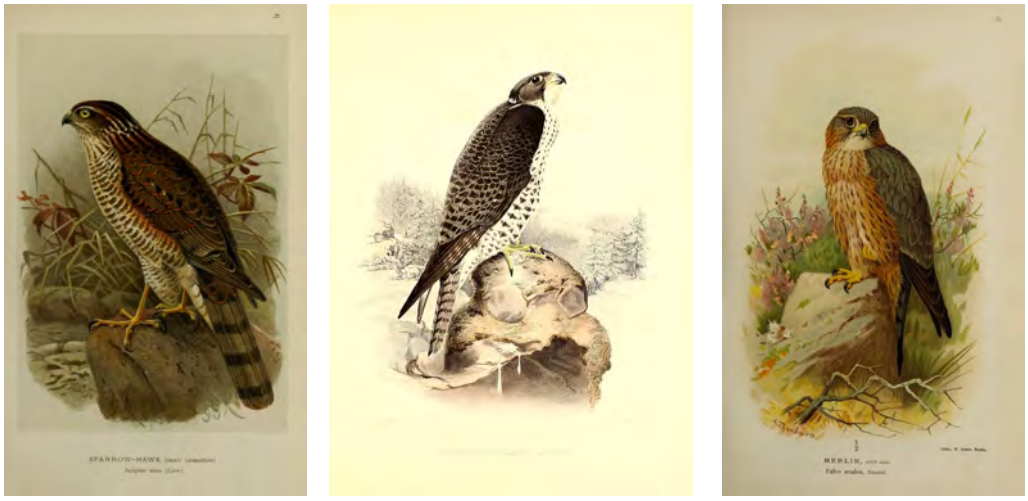
A este tercer grupo de ilustradores, pertenece John Gerrard Keulemans (1842-1912), pintor holandés que emigró a Londres para trabajar en el *British Museum* en 1869. Keulemans fue probablemente el pintor e ilustrador de aves más solicitado de finales del XIX y principios del XX[616] y fue uno de los encargados de ilustrar el *Coloured Figures of the Birds of the British Islands*[617] de Thomas L. Liford [fig. 151], así como muchos de los números de la revista *The Ibis*[618].

616 WHITE, J. A. *Beautiful Birds. Masterpieces from the Hill Ornithology Collection* [en línea], Cornell University Library, [consulta: 06/03/2021], disponible en https://rmc.library.cornell.edu/ornithology/default.htm. [La traducción es nuestra].

617 LIFORD, T. L. (1885-1897). *Coloured Figures of the Birds of the British Islands*. Londres: R. H. Porter. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/107386#page/11/mode/1up.

618 ANKER, J. (1979)., op. cit., p. 55. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



151, 152y 153. ilustraciones de John Gerrard Keulemans (izq.) y de Archibald Thorburn (der.) extraidas del *Coloured Figures of the Birds of the British Islands* de Thomas L. Liford, 1885; centro: ilustración de Joseph Wolf para el *Traité de fauconnerie*[619] de Hermann Schlegel, 1844.

De igual importancia y éxito en la segunda mitad del siglo XIX, hemos de reseñar a Joseph Wolf (1820-1899) [fig. 152], un alemán también *emigrado* al *British Museum* de Londres, el cual se especializó en todo tipo de ilustraciones de historia natural, desde aves a mamíferos. Wolf era un reputado litografista antes de partir al Reino Unido y, desde niño, mostró un gran interés por la observación de los animales en el campo, hábito que mantuvo de por vida y que le valió para dotar de un estilo único a sus ilustraciones[620]. Jean Anker comenta de su capacidad de observación:

> Wolf estudió sus modelos en su estado natural, y el conocimiento que adquirió de los animales y sus hábitos contribuyó a la naturalidad con que se distinguen sus cuadros. Tenía unos poderes tan notables para observar la naturaleza que el pintor de animales inglés Archibald Thorburn dijo de él que era "el observador más original de la vida animal salvaje que he conocido"[621].

El mismo Archibald Thorburn (1860-1935) [fig. 153] citado por Anker, junto a Keulemans y Wolf, pueden ser considerados como los máximos exponentes de la época dorada

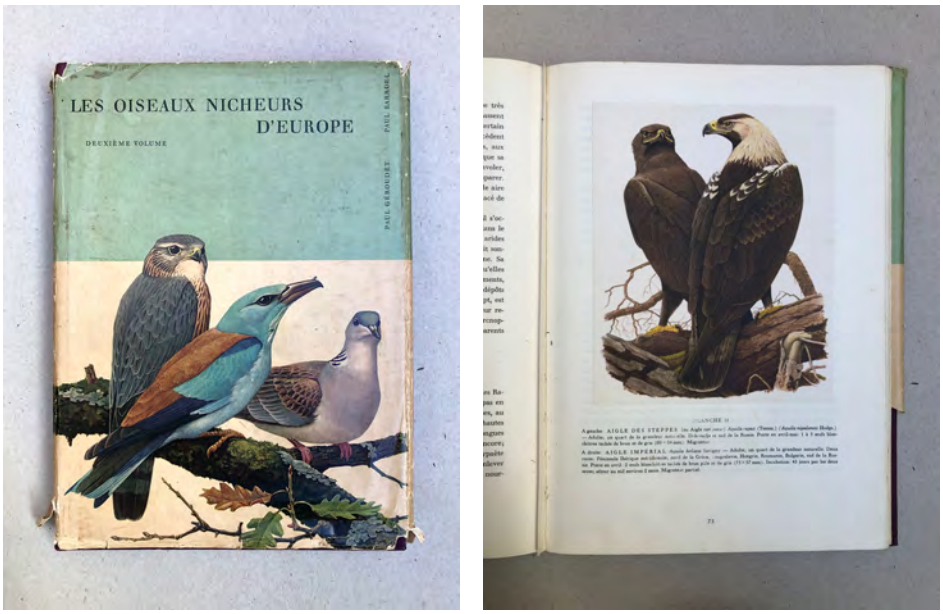
619 SCHLEGEL, H. (1844). *Traité de fauconnerie*. Leiden y Düsserdolf: Chez Arnz & Comp. Disponible en https://archive.org/details/traitedefauconneschl/page/n18/mode/1up?view=theater.

620 PALMER, A. H. (1895). *The Life of Joseph Wolf. Animal Painter*. Londres y Nueva York: Longmans, Green & Co., pp. 3-17. Disponible en https://archive.org/details/cu31924002096166/page/n67/mode/2up?view=theater&q=museum. [La traducción es nuestra].

621 ANKER, J., op. cit., p. 50. [La traducción es nuestra]La cita que utiliza Anker proviene de THORBURN, A. (1919). *A naturalist's sketch book*. Londres: Longmans, Green & Co.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la ilustración ornitológica. La influencia de este linaje de ilustradores de aves se constituyó, sin duda alguna, como la referencia para todas las generaciones posteriores de artistas ornitólogos. Como, por ejemplo, el estadounidense de ascendencia española Louis Agassiz Fuertes (1874-1927), el cual, según Anker era "uno de los mejores y más populares pintores de aves estadounidenses de nuestro tiempo, cuyas hermosas imágenes de aves realistas adornan gran parte de la literatura ornitológica publicada en América"[622]. Fuertes, además compaginó la rama de la ilustración artística con la investigación científica, ya que fue profesor de ornitología en la Universidad de Cornell, en Ithaca, EE.UU., donde se encuentra uno de los laboratorios de investigación ornitológica más importante del planeta.



154 y 155. Paul Barruel, portada y una de las láminas del segundo volumen de *Les Oiseaux Nicheurs d'Europe*[623].

Hemos citado a Fuertes, entre otras cosas, porque junto a el francés Paul Barruel (1901-1982) [figs. 154 y 155] y el argentino Axel Amuchástegui (1921-2002), produjeron una

622 Ibídem., p. 81.

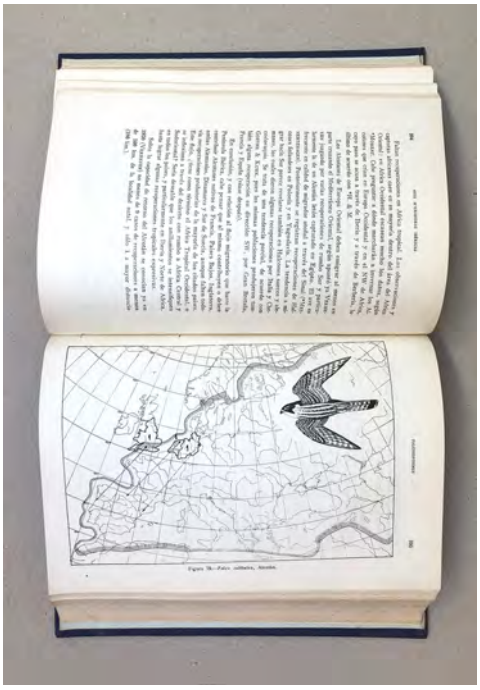
623 GÉROUDET. P. (1960). *Les oiseaux nicheurs d'europe, 2ème volume: Pics, coraciiformes, martinets, engoulevents, coucous, rapaces nocturnes, rapaces diurnes, piegeon et gangas*. Zurich: Silva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enorme influencia en las ilustraciones que realiza Olegario del Junco cuando emprende su andadura en la Sociedad Española de Ornitología.

Como ya hemos comentado, Olegario del Junco [véase la introducción de esta tesis], al acercarse a la SEO, se convirtió en uno de los discípulos allegados de Francisco Bernis en los trabajos de campo referentes a su investigación ornitológica; y como éste, al conocer las dotes artísticas del joven ornitólogo y estudiante de Arquitectura, le encomendó las ilustraciones de las publicaciones de la SEO. Esta ocupación le llevó a dibujar tomando como referentes las pieles de aves del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, sede de la Sociedad en aquellos años, donde Bernis ocupaba un despacho. Es en la biblioteca del propio museo donde accede a ver las ilustraciones de muchos de los artistas citados anteriormente[624].





156 y 157. *Aves migradoras ibéricas*, de Francisco Bernis. Con "viñetas" de Olegario del Junco, 1966.

Así, además de su propia producción, Bernis le encargará en 1963 las ilustraciones para una publicación sobre aves acuáticas, y un poco más adelante los dibujos a plumilla del *Aves*

624 En un comentario personal, Olegario del Junco cita a Fuertes, Barruel y Amuschategui como los autores que más influyeron en su modo de ilustrar aves.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

migradoras Ibéricas[625], un estudio del catedrático a partir de las recuperaciones de aves anilladas en Europa [figs. 156 y 157].

También son reseñables las ilustraciones que derivan del encargo para *El libro de las aves de España*[626], una publicación de Selecciones del Reader's Digest ya realizada en otros países europeos con otros ilustradores, para la cual, al contextualizarse en la península ibérica, debieron ampliar las láminas para añadir las especies que habitan en ella. Baste ver el frontispicio de la edición para adivinar la cercanía a la Sociedad Española de Ornitología: en él aparece como codirector Manuel Fernández Cruz —ya como profesor adjunto en la Cátedra de Cordados de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Madrid— y como colaborador, José Antonio Valverde, el cual aparece como Presidente de la SEO y Director del Parque Nacional y de la Estación Biológica de Doñana[627]; tanto Fernández-Cruz como Valverde eran colegas estrechos de Olegario del Junco. La afiliación es manifiesta: como no podía ser de otra manera, el capítulo del libro que hace de introducción a la publicación, "La avifauna ibérica", es de Francisco Bernis. Debemos resaltar aquí esta asociación Bernis, Valverde, del Junco —este último como discípulo— a modo de momento fecundo en la ornitología en España. Momento que, además, se puede entender como el puente o transición hacia una nueva ornitología moderna española, aquella que se originó en las primeras promociones de la carrera de Ciencias Biológicas. Como dato, baste esta reveladora respuesta de Bernis al ser preguntado por la posibilidad de una *Suma Ornitológica Hispánica*:

> — creo que la *obra suma* o definitiva no existe en ornitología ni en ninguna actividad humana. Siempre vendrán otras mejores o más completas. Puedo, eso sí, adelantar que existe un proyecto relativamente ambicioso de tratado general de ornitología ibérica, sobre el cual hemos cambiado ya varias impresiones Valverde, Olegario del Junco y yo, y hasta se han iniciado los trabajos preparatorios[628].

En cuanto a la ilustración ornitológica, es en este trabajo de Olegario del Junco donde podemos apreciar la influencia de Paul Barruel y donde ya encontramos afianzadas las características de su trabajo como dibujante: el estatismo y el control de las formas volumétricas

---

625 BERNIS, F. (1966-1967). *Aves migradoras Ibéricas. Según anillamientos en Europa*. Madrid: Sociedad Española de Ornitología.

626 FITTER, R y FERNÁNDEZ-CRUZ, M (dirs.) (1972). *El libro de las aves de España*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest (Iberia).

627 Ibídem., p. 3

628 LEÓN, F., op. cit., p.51

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de los individuos —creemos que debido a su formación como arquitecto—, el gusto por las formas delimitadas y los detalles —los dibujos están realizados pluma a pluma— y una extrema habilidad para la aplicación de la técnica del *gouache* y la plumilla [figs. 158 y 159].





158 y 159. Olegario del Junco, dos de las ilustraciones para *El libro de las aves de España*, 1972.

Sin embargo, la cúspide de su trabajo artístico la alcanza con las ilustraciones de la *Guía de las rapaces ibéricas*[629] [fig. 160 y 161], una de las primeras guías de aves de este país, editada por el antiguo Instituto para la Conservación de la Naturaleza, ICONA. Además de las ilustraciones de cada especie —según género, edad o fase de plumaje—, conlleva la novedad de que es una de las primeras publicaciones que muestra unas descriptivas láminas a todo color —realizadas con gouache— de las rapaces en vuelo. De este modo comentan tales ilustraciones en la revista Quercus:

> Las exquisitas láminas que Olegario del Junco diseñó para ilustrarla son una pequeña joya pictórica. Y eso que no terminan de coincidir con el estilo que, con cierta lógica, ha predominado en la moderna ilustración animalista. No buscan esa ligereza o espontaneidad dinámica con que suele representarse a las aves, retratadas con trazo suelto en movimientos fluidos y gráciles. Las rapaces de del Junco posan de otro modo, con una solemne tridimensionalidad en las que la

629 MORILLO, C. y DEL JUNCO, O. (1976). *Guía de las rapaces ibéricas*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> acuarela, habitualmente leve y transparente, consigue figuras sólidas, densas, casi escultóricas. Sus halcones se dirían estatuas, como las que labradas en duro pórfido se hallan en algunos templos egipcios. Sus grandes buitres y águilas aparecen revestidos de un gran empaque, que hace su porte aún más impresionante. Pero sin caer nunca en esa rigidez acartonada que es una seña segura de mediocridad en la pintura animalista[630].

Efectivamente, tal y como señala Casado de Otaola, las ilustraciones de Olegario del Junco no se pueden inscribir en la línea actual de ilustración ornitológica, marcada por un trazo más suelto y una fluidez de los detalles en pos de una representación dinámica del ave[631]. Las del arquitecto se realizan desde el estudio riguroso del plumaje de los ejemplares, normalmente consultando las pieles de las colecciones científicas a las que tenía acceso —hemos de recordar que en la década de los sesenta y setenta no existía aún el enorme y detallado archivo fotográfico ornitológico con el que contamos actualmente. Por otro lado, su labor investigadora como ornitólogo de campo, así como su ingente cantidad de aves anilladas le permitió obtener un gran conocimiento sobre las aves en su entorno natural. Esta fuente de referencia visual es fundamental para aprehender y aplicar lo que los británicos denominan *jizz* —la esencia: una característica única de cada especie de ave según la cual adoptan ciertas posiciones y comportamientos, o se posan y vuelan de una manera determinada. El *jizz* es clave para representar con exactitud cada especie, especialmente en aquellas ilustraciones que, como en las guías y manuales, están destinadas a ayudar en la identificación de las mismas. Olegario del Junco siguió dibujando aves a modo personal, pero, creemos que este altísimo rigor y autoexigencia fueron los causantes de que abandonara esta actividad a mediados de la década de los ochenta.

Sea como fuere, la propia investigación ornitológica y su actividad artística hizo que adquiriese una gran cantidad de publicaciones en torno a la ornitología, conformando una biblioteca especializada a la cual tuvimos acceso desde una edad muy temprana. Como ya hemos comentado en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis, este material ha conformado gran parte del imaginario representacional que manejamos y es, junto a la transferencia de los

630 CASADO DE OTAOLA, S. (2020) "Guías de campo" en *Quercus*, 408., pp,10-11., p. 10.

631 Como ejemplos de esta corriente de ilustración ornitológica citamos la obra de los suecos Lars Jonsson (1952) y Dan Zetterström (1954), la del Irlandés Killian Mullarney (1958) y la del español Juan Varela (1950).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

métodos de campo, el causante de nuestro deseo de hibridar la disciplina ornitología con nuestra disciplina *residente*: el arte contemporáneo.

En este penúltimo punto de esta investigación hemos intentado demostrar cómo una tradición espistemológica —la ornitología— apoyada en una forma artística viajó en el tiempo hasta llegar a nuestro mundo circundante. De cómo se ha hibridado en nuestra línea de investigación este modelo representacional tratará el siguiente punto de esta tesis.





160 y 161. Olegario del Junco, ilustraciones para la *Guía de las rapaces ibéricas*, editada por el ICONA en 1974.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.5.3. EL ARCHIVO DE LA *ORNITOLOGÍA EMOCIONAL* III. LA LÁMINA DE AVES: USOS Y RE-ENMARCADO.

En el punto anterior hemos trazado una línea de conexión entre algunos paradigmas de la ilustración ornitológica para llegar a la conclusión de que sus modelos representacionales específicos viajaron hasta nuestro mundo circundante conformando en nuestra experiencia y en nuestra memoria todo un imaginario de base. Este inventario visual adquirido desde edades muy tempranas —la lámina de ave y su publicación en los libros de ornitología—, al igual que la figura del nido, se ha conformado como parte fundamental de un *archivo de la memoria,* en el cual excavamos sistemáticamente en pos de aportar fuentes de referencias para nuestra línea de investigación artística.

La atención sobre los nidos, como hemos visto, nos da pie a volver la vista atrás hacia algunas experiencias y actividades propias de la investigación de campo vividas en nuestro pasado, así como a una tipología específica de imágenes procedentes de un archivo fotográfico científico al cual teníamos acceso. En el caso que nos ocupa, el producto editorial ornitológico, la mirada atrás nos permite aplicar ciertas fórmulas conceptuales y representacionales cercanas a sus parámetros para, en consecuencia, hibridarlo con nuestra práctica artística contemporánea.

Este proceso de hibridación, el cual, *a priori*, podría parecer un acople complejo entre dos modelos exógenos alejados —ciencia y arte—, en realidad se estipula desde una posición de concordancia y proximidad, pues como apunta Hugh Ridley a colación de la ilustración ornitológica: "[…] hay pocos campos en los que la cercanía entre lo científico y lo artístico sea más evidente y se manifieste en obras de arte más deslumbrantes"[632]. Nos interesa la postura de Ridley, el cual, citando y emulando a Norman Bryson —que denomina al bodegón floral holandés del siglo XVII como "retratos botánicos"[633]—, sitúa estas ilustraciones de aves en el ámbito de la representación identitaria: en el *género* del retrato. Ridley nos invita a comprender las láminas de aves desde esta singular perspectiva, definiendo así esta práctica:

> […] Al denominarlos retratos de aves, deseo enfatizar su calidad artística y dejar claro que el enfoque de las obras está en un tema individual: el ave en particular es pintada como si se tratase de un miembro de una familia humana aristocrática, y su selección para el retrato representa, como lo

[632] RIDLEY, H., op. cit., p. 121. [La traducción es nuestra]

[633] Ibídem. Véase BRYSON, N. (1990). *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting.* Londres: Reacktion., p. 106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> hizo el retrato para el ser humano, una distinción. En términos del pedigrí y representabilidad de los sujetos, la comparación es más que adecuada, ya que el linaje de las aves es mucho más largo que el de los sujetos humanos de los retratos[634].

Obviamente, este modelo de *retratar* aves, debido al momento en el que explotó —en un primer período inicial de la fotografía—, es realizado con técnicas de dibujo y pintura, pero, de igual manera, podríamos entender que, años después, algunas formas posteriores de fotografiar aves tratan al sujeto desde el mismo régimen de la mirada; ya que, en cierta medida, su función es análoga: mostrar en una imagen las características de la especie, resaltando sus formas a través del deseo de dignificar al sujeto representado.

Ridley, además, nos proporciona la clave oportuna que nos interesa en este punto, pues según él, muchos de estos pintores e ilustradores fueron instruidos para realizar un "inventario pintado" de todo aquel elemento proveniente de la historia natural[635]. Esta afirmación asocia y aproxima la temática en cuestión a aquella zona específica de las prácticas artísticas contemporáneas en la que posicionamos la lámina de aves en relación con nuestra praxis: nos acerca a los principios archivísticos. Efectivamente, la propia palabra "inventario" nos remite al hecho de archivar: en este caso, de probar la existencia de un ave, describirla, representarla en un documento y difundirla para comunicar los resultados de la investigación al público en general[636].

Ya hemos visto en el epígrafe anterior cómo el propio Charles Darwin entregaba sus especímenes a John Gould, el cual no sólo describe algunos de ellos, sino que, además, realiza posteriormente una publicación con sus ilustraciones en pos de mostrar las nuevas especies. De igual manera procede con la avifauna del Himalaya —proveniente de una colección privada de pieles de aves— y con las aves de Australia, ambas bajo el protectorado del Reino Unido. Por lo tanto, como podemos comprobar, se trata de un modelo colonial, una manera de inventariar, archivar y mostrar las "posesiones" del imperio.

---

634 Ibídem. [La traducción es nuestra].

635 Ibídem., p. 122. [La traducción es nuestra].

636 A colación de la importancia de los procesos de descripción científica de las diferentes especies y su divulgación en el siglo XIX, recomendamos el exhaustivo estudio de Elena Canadelli sobre la representación del Kiwi (*Apteryx sp)*. En el artículo, Canadelli realiza un análisis de la representación de la especie —dibujada inicialmente de un ejemplar sin vida llevado a Londres—, la cual, durante dos décadas, propició una discusión científica en torno a su apariencia; concretamente hasta que, en 1851, pudieron llevar un ejemplar con vida a un zoo londinense. Véase CANADELLI, E. (2015). "Authoritative Images. The Kiwi and the Transactions of the Zoological Society of London" en *Nuncius*, 30, pp. 637-674.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A colación de este proceso colonial en torno a las investigaciones de la historia natural, nos interesa la relación que apunta Ernst Van Alphen sobre lo que, a su juicio, originó la aparición del impulso archivístico en el arte moderno: por un lado, la aparición de la fotografía, y por el otro, el deseo colonial por describir el mundo en cuanto que posesión. El profesor holandés explica:

> El impulso archivístico en el arte moderno y contemporáneo se entiende mejor sobre el telón de fondo del auge del archivo moderno en el siglo XIX. El archivo del siglo XIX debe llamarse moderno por la mayor racionalización de sus categorizaciones y su instrumentalización con fines científicos o cuasicientíficos, fenómenos ambos que tienen lugar en ese siglo. El lugar central del archivo en la cultura del siglo XIX se manifiesta en dos ámbitos diferentes: uno mediático y el otro cultural-político. El primero tiene que ver con la invención de la fotografía y su expansión en la cultura científica y popular del siglo XIX; el segundo con la expansión del colonialismo europeo en imperios coloniales en el siglo XIX. […]. Es en el archivo donde la fotografía y el imperialismo se encuentran y colaboran[637].

La asociación entre ciencia, conocimiento y fotografía realizada por Van Alphen nos parece de lo más pertinente y necesaria para aparejarla a nuestros modelos de producción: en nuestra práctica recurrimos a fotografiar los elementos de un archivo científico ya realizado —el cual, como veremos, trastocamos—, cuyo fundamento original está marcado por la descripción sistemática de todo aquel elemento aviar hallado en un mundo por descubrir.

Visto esto, podríamos incluso articular una serie de relaciones y asociaciones entre el conocimiento ornitológico dispuesto en sus formas comunicacionales —los libros, revistas y cuadernos de campo— y nuestras propias vivencias epistemológicas desde niño —en sí mismas un acto de descubrimiento—, ya que la biblioteca familiar es el lugar físico de nuestro archivo, allí accedemos al "inventario pintado" —e incluso fotografiado— que nutre de información a nuestro deseo de conocimiento. De hecho, la citada función comunicacional de este vasto archivo de datos, láminas, fotografías, croquis y demás modos de ilustrar los resultados de la investigación aviar es de lo más efectiva: a tal efecto, siempre hemos puesto el ejemplo de la posibilidad de avistar por primera vez una especie de ave de un país centroeuropeo e identificarla de inmediato, pues desde niño la hemos visto en infinidad de imágenes halladas en dichos libros.

637 VAN ALPHEN, E., op. cit., p. 23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por lo tanto, este afán por conocer las aves que aparecen en los libros manejados, lo podemos entender como un *micromundo* —doméstico en este caso— o una reducción de escala de lo que la ciencia realizó con el mundo en el siglo XIX y principios del XX: el deseo utópico por conocer todo lo que la naturaleza podía ofrecer para su posterior catalogación y archivo. Prosigue Van Alphen:

> Por utópico o mítico que pueda haber sido este afán de conocimiento exhaustivo o el archivo como sistema unificado de conocimiento, la fiebre archivística que fomentó dio lugar a la creación de un gran número de museos, bibliotecas de otras instituciones archivísticas[638].

Así, en nuestro *micromundo* —un archivo impreso del mundo real—, en nuestra escala doméstica de generación de deseo epistemológico, la "institución" de conocimiento —el museo, la biblioteca, la sociedad científica— radicaba en aquel núcleo de investigación familiar desplegado ante nuestros ojos. Los elementos que lo conformaban, como hemos comentado, se han estratificado a modo de archivo inmaterial, de *archivo de la memoria*, o como lo hemos denominamos: el archivo de la *ornitología emocional*.

En nuestra práctica artística, un caso de estudio que ejemplifica la aplicación de esta cadena de asociaciones y del viaje inter-temporal de la tradición epistemológica es el conjunto de trabajos que conforman *El sueño del ornitólogo* —del que ya hemos explicado su metodología de producción [véase pp. 367-368]—, ya que su conceptualización, producción y realización están altamente influenciadas y contaminadas por el despliegue visual de la ilustración ornitológica y su función epistemológica [figs. 162 y 163].

Para realizar el viaje de los conceptos y cómo estos han *hecho*[639] las obras en cuestión podemos partir de un recuerdo claro: tras una venta de una casa y su posterior mudanza, aparece en el domicilio familiar una piel de un ratonero común (Buteo buteo)[640]. El ejemplar disecado estaba en el antiguo estudio de Olegario del Junco situado en la casa de sus padres, y

---

638 Ibídem., p. 44.

639 Continuamos con la idea de que los conceptos *hacen* en vez de *significar*.

640 Aunque el nombre oficial en castellano de la especie es busardo ratonero, nosotros, en nuestro archivo de la *ornitología emocional,* lo citamos con el nombre que tenía cuando lo conocimos: "ratonero común", en un ejemplo más de nuestras clasificaciones de índoles subjetivas. El nombre de la especie cambió en 1994, tal y como aclara la revista *Ardeola*: "En Buteo y géneros afines se propone el generoide «busardo», de añejo uso en castellano, en lugar de «ratonero», obviamente poco apropiado para muchas especies (e.g. Ratonero Común pasa a Busardo Ratonero)". Véase BERNIS *et al.* (1994). "Nombres en castellano de las aves del mundo recomendados por la Sociedad Española de Órnitología (Segunda parte: falconiformes y galliformes)" en Ardeola 41 (2), pp. 183-191., p. 191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muy probablemente perteneció a la colección de pieles de aves de la Estación Biológica de Doñana, donde seguramente lo habría pedido en préstamo para la realización de alguna de sus ilustraciones. A ojos del niño, tras haber visto el ratonero común cientos de veces *in situ* —el busardo ratonero es una especie común en la península ibérica— la posibilidad de tener en sus manos un ejemplar, aunque muerto y disecado, producía una gran fascinación. Esta impresión fue de tal intensidad que en nuestro recuerdo aún se halla la grata sensación de haber obtenido un "regalo", un acceso privilegiado a un objeto preciado. La piel del ratonero estuvo en el domicilio familiar durante años, y si bien ésta es de las pocas aves disecadas que recordamos en la casa, a menudo vimos algunas de estas pieles a nuestro alrededor, sobre todo en el estudio de Olegario del Junco.

Por otro lado, el ratonero común lo habíamos observado en infinidad de imágenes reproducidas en los libros de ornitología a los que teníamos acceso, con lo que el traspaso conceptual producido desde la representación visual de la especie hasta una realidad manipulable y analizable afecta al propio concepto de lo que es descubrir y conocer. Esta transferencia desde lo visual a lo real, de la imagen a la certificación de lo que es veraz, es lo que originó posteriormente el conjunto de *El sueño del ornitólogo*.



162. Juan del Junco, *El sueño del onitólogo* en su disposición inicial en la Sala *Siglo XXI* del Museo de Huelva en junio de 2008.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así, el verdadero motor del proyecto inicial[641] era la posibilidad de observar, manipular y representar mediante nuestra disciplina —el arte contemporáneo— todo el deseo de conocimiento de las aves que habíamos desarrollado y adquirido a lo largo de muchos años. A través de la realización de este trabajo transdisciplinario perseguíamos desplazar todo el inventario visual depositado en el archivo inmaterial de nuestra memoria hacia la constatación de lo que la ciencia nos da por fehaciente. Si bien de niño habíamos certificado que, en efecto, la piel del ratonero pertenecía a aquella especie que habíamos observado en las ilustraciones de los libros —debidamente identificada con su nombre—, en este caso, las posibilidades se multiplicaban exponencialmente, pues trabajando en la Estación Biológica de Doñana teníamos a nuestra disposición una de las mejores colecciones de ejemplares de aves del país, la cual está en posesión de todas las especies que hemos conocido. En cierta medida, al desarrollar el trabajo alcanzamos una sensación muy cercana a aquella fascinación que tuvimos cuando, de niño, manipulábamos la piel del ratonero. Esta disposición generativa es una de las primeras manifestaciones de lo que años más tarde denominaríamos trabajar "sobre asuntos que nos fascinan o nos atañen".

A partir de esta base inicial —el deseo por conocer de facto los asuntos de la ornitología que nos fascinan— añadimos el relato externo que acompaña a la obra para, así, trascender la mera transcripción visual de las especies. Es en este punto donde el proyecto se desplaza al ámbito transdisciplinario, ya que, mediante la adecuación a los parámetros de la fotografía contemporánea ya comentados en esta tesis, conseguimos dotarle de una significancia y alegorización propias. El proceso de trascendencia se negocia con el *re-enmarcado* sistemático del material que manejamos.

Como primer paso dado en esta estrategia de *re-enmarcado*, destacamos el medio escogido para la realización del proyecto. Y es que, al elegir la fotografía como procedimiento, no estamos sino articulando un modelo de representación trastocado de aquello que nos hace de principal referente. El eco de las ilustraciones ornitológicas se hace presente de manera insoslayable, no sólo en la forma con que encajamos cada sujeto fotografiado en relación al formato del cuadro —por otra parte, blanco, neutro, sin contexto natural—, sino que también acentuamos lo explícito de la referencia en su presentación grupal y colectiva, en la disposición

[641] El primer proyecto de *El sueño del ornitólogo* se presentó en mayo de 2006 a la convocatoria de las Becas de Artes Plásticas Daniel Vázquez Díaz bajo el título de *El sueño del ornitólogo (el cuarto de los bichos)*, en referencia a la manera con la que llamábamos en casa al despacho de trabajo de Olegario del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en retícula. El modo de colocación en sala elegido nos puede remitir a la idea de láminas presentadas unas tras otras en el formato libro. No debemos olvidar que los libros que utilizamos como referentes presentan como función principal la organización y la clasificación de las aves; un patrón que, en oposición al relato literario, lo consideramos un archivo.

En esta fórmula mitad libro mitad instalación, a menudo repetida en nuestras obras —y que, como vimos, es un modelo de cita y apropiacionismo—, es donde conectamos nuestra línea de trabajo con los modelos de escenificación del archivo en el arte contemporáneo. Tal y como explica Van Alphen:

> Las prácticas artísticas contemporáneas basadas en el archivo tienden a elegir entre dos medios, formas o géneros artísticos distintos para investigar los principios y efectos del archivo. El primero de ellos es la instalación, el segundo es el libro de artista. Aunque el archivo como institución no suele asociarse con el medio del libro, muy a menudo los libros contienen formas de organización archivística. Los registros administrativos, por ejemplo, pueden encontrarse no solo en los archivadores sino también en forma de libro. Los libros y las libretas son tal vez los medios más antiguos de organización del recuerdo. En ese sentido, ciertas prácticas artísticas que hacen uso del libro pueden considerar también como archivísticas[642].

Esta elección del medio y la disposición afectan también a una problemática personal de fondo: la imposibilidad de realizar las propias ilustraciones tal y cómo se han producido tradicionalmente. Si bien solemos dibujar aves habitualmente, alcanzar los patrones de exactitud y calidad exigibles para la representación científica es harto complicado; a falta de la debida destreza debemos conformarnos con el uso de la cámara fotográfica para su representación. Aún así, en muchas ocasiones hemos especulado —permítasenos utilizar el término "fantaseado"— con la posibilidad de realizar nuestro particular "inventario pintado" ornitológico. De hecho, el origen de otro de nuestros proyectos, *Never-ending handbook. Guía de las aves de mi mundo*, se halla en un deseo utópico por dibujar todas las especies de aves que hemos visto, para acompañarlas de una fotografía del lugar donde la observamos; de ahí la concreción geográfica de "mi mundo". Dada las citadas limitaciones técnicas para abordar dicha empresa nos decantamos, al igual que en *El sueño del ornitólogo*, por el medio fotográfico.

642 VAN ALPHEN, E., op. cit., p. 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



163. *El sueño del ornitólogo II: del Phylloscopus sibilatrix a la Oxyura jamaicensis*. Vista de la instalación en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2008.

Tras este primer *re-enmarcado* —el trasvase de medios— aparece otro segundo afectado por el espacio físico y conceptual donde se presenta la obra: el mero hecho de colocar en museos y galerías[643] las más de 350 fotografías que forman la pieza evidencia nuestro proceso de resignificación. Y es que, tal y como explica Mieke Bal, "[…] en el entorno del museo el objeto está siempre bajo presión; su significado se multiplica, su existencia material se plantea como problemática"[644].

Efectivamente, nuestra condición de artista contemporáneo nos permite separar y trastocar los tres conceptos que entran en juego en este tipo de representación: el objeto que se fotografía —los especímenes procedentes de una colección científica—, su forma visual —en este caso reformulada—, y lo que se quiere decir con ello —en oposición a su uso canónico en el ámbito de las ciencias. Al resituar un material *a priori* científico en un espacio destinado a la creación

643 *El sueño del ornitólogo* se presentó inicialmente en junio de 2008 en la *Sala siglo XXI* del Museo de Huelva tras resultar ganadora de la Beca Vázquez Díaz. Posteriormente, en septiembre del mismo año, el proyecto se reestructuró en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo bajo el título de *El sueño del ornitólogo II: del Phylloscopus sibilatrix a la Osyura jamaicensis*. El tercer capítulo del bloque *El sueño del ornitólogo III. Cuaderno de campo* fue expuesto en la galería Magda Bellotti en Madrid en el año 2009.

644 BAL, M., op. cit., p. 186.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contemporánea el peso del marco señala definitivamente el uso de las imágenes, reafirmando la posición en la que nos encontramos. Cualquier espectador que se acerque a estas imágenes en el contexto del arte contemporáneo sabrá que no se trata de un inventario —un archivo— fotografiado por un científico[645], sino que, en sucesivas capas no visibles superpuestas a la forma de la obra, el autor ha incluido toda una batería de relatos y narrativas. Ya comentamos en su momento cómo, según Lucy Soutter, muchas de las obras actuales del arte contemporáneo no son entendidas hasta el momento en que se accede a la explicación de sus narrativas externas. En este caso en concreto, el propio museo —el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo— realizó la cartela explicativa, la cual, permitiéndonos la cita extensa, reza de la siguiente forma:

> En el proyecto *El sueño del Ornitólogo*, Juan del Junco (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1972) recrea mediante los recursos que le proporciona la cámara fotográfica, la mímesis de un "estilo científico" hipotético. Durante meses de paciente registro y siguiendo un estricto programa metodológico, del Junco ha elaborado un inventario fotográfico personal —al tiempo que técnicamente impecable— de la colección de pieles de aves custodiadas en la sala especializada de la Estación Biológica de Doñana.
>
> Las pieles de aves son aves disecadas, pero sin naturalizar, esto es, sin adoptar poses que simulen la vida animada. Para constituir su propio archivo, el fotógrafo ha escogido trescientas de las cerca de mil especies que con fines científicos se han ido coleccionando en aquel centro de investigación, tanto de fauna ibérica como sudamericana, representadas por varios ejemplares que ilustran las distintas fases de desarrollo, así como las diferencias sexuales o estacionales entre los distintos animales.
>
> La selección de fotografías que ha empleado para el proyecto específico en la capilla de San Bruno muestra cada ejemplar a su tamaño real, rigurosamente encuadrado en el centro de la imagen, sobre un fondo claro, sin manipulaciones ni alteraciones. Prendida de la pata de cada ave se puede ver, y en ocasiones leer, la correspondiente etiqueta identificativa. La ambientación recuerda la asepsia fría del laboratorio.
>
> Vinculado al campo de la ornitología por razones familiares, este interés personal de Juan del Junco ha pasado de ser una mera anécdota a convertirse en la clave biográfica que sustenta un interés artístico creciente por explorar la relación entre arte y ciencia y sus métodos y sistemas de representación. Si bien el carácter científico del trabajo de Juan del Junco estaba matizado por una actitud a un tiempo lúdica y poética, en este proyecto subraya la importancia del rigor del método,

[645] Un caso contrario sería encontrar estas imágenes en cualquier museo de ciencias naturales u otro centro de divulgación científica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> no para la obtención de certezas, sino para apuntar a una narración abierta, teatral que busca trastocar las leyes del documentalismo fotográfico porque no quiere renunciar a dar constancia de la experiencia íntima.

En el último párrafo de este texto explicativo es donde se detalla la tercera estrategia de *re-enmarcado*: en oposición al uso original del material que manejamos, nuestro archivo es clasificado de manera subjetiva. Es decir, frente al positivismo y a las certezas taxativas presupuestas en los procesos clasificatorios científicos, nuestro modelo de archivo se encuentra bajo la premisa de la resignificación y de las múltiples lecturas de los enunciados. Así, seguimos la teoría de Ernst Van Alphen sobre la dialéctica entre el archivo moderno y su escenificación en el arte contemporáneo, según la cual los archivos han pasado de ser "guardianes pasivos de la memoria frente a agentes activos que configuran la memoria"[646].

Nuestra particular configuración de la memoria —la ajena o colectiva resultante de los referentes que tomamos y la propia en cuanto a la aplicación de nuestras subjetividades— desbarata el sentido del archivo en su ámbito de origen. En la ornitología ortodoxa, el orden clasificatorio del enorme inventario que forman todas las especies de aves del mundo es regulado por criterios filogenéticos bajo la tutela de varias autoridades taxonómicas[647]. En nuestro caso, en la *ornitología emocional*, a través de nuestra práctica transdisciplinaria, el orden seguido se estipula bajo criterios subjetivos. Siguiendo esta máxima, en el primer capítulo de *El sueño del ornitólogo*, cada especie está colocada según un sistema de catalogación de recuerdos, filias, e incluso animadversiones, aspectos carentes de valor para la sistemática biológica. Es por ello que muchas de las especies que están situadas en el centro de la instalación son aquellas que *ascendimos* a nuestra singular categorización emocional. Estas especies pertenecen a nuestros recuerdos —como, por ejemplo, los casos comentados anteriormente de la cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*) o del águila perdicera (Aquila fasciata). Para la segunda de las propuestas, *El sueño del ornitólogo II: del Phylloscopus sibilatrix a la Osyura jamaicensis*, el orden a seguir conlleva varios comentarios adheridos. Veamos en qué consisten.

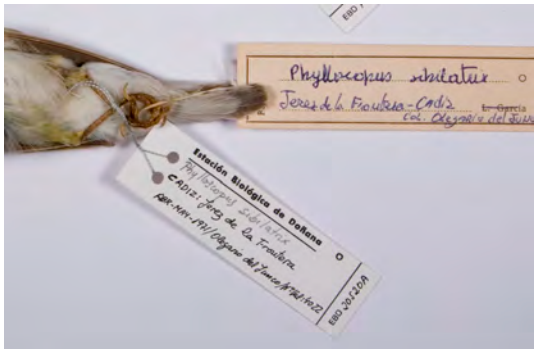
---

646 VAN ALPHEN, E., op. cit., p. 14.

647 Una de las autoridades taxonómicas más importantes a nivel mundial es española y está relacionada con la exhaustiva serie literaria *Handbook of the Birds of the World*, una ambiciosa publicación en 16 volúmenes cuyo fin fue incluir todas las especies conocidas de aves. Véase DEL HOYO, J. *et al.* (1992-2013). *Handbook of the Birds of the World.* Barcelona: Lynx.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





164 y 165. Juan del Junco, mosquitero silbador (*Phylloscopus sibilatrix*) perteneciente a *El Sueño del ornitólogo*. A su derecha, detalle de la etiqueta con los datos del ejemplar.

El primer comentario trata sobre la propia naturaleza de la línea de trabajo que desarrollamos. Tal y como reza el título del proyecto, el archivo comienza con la fotografía de dos ejemplares de mosquitero silbador (*Phylloscopus sibilatrix)*, especie nada habitual en nuestras observaciones de campo, pero cuyo ejemplar fotografiado tiene una relación directa sobre nuestra memoria: fue capturado por Olegario del Junco en Jerez de la Frontera, Cádiz, en 1971 —un año antes y en el lugar donde nació el que esto escribe— [figs. 164 y 165]. El ejemplar en cuestión cayó en una de las redes japonesas colocadas por el ornitólogo en sus campañas de anillamiento, y, tratándose de una rareza en su momento, se decidió su pase a las colecciones de la E.B.D. El encuentro sorpresivo con el ejemplar, tras varios meses de trabajo en las colecciones, se constituyó en el detonante inicial para una narrativa propia, aquella que estamos desarrollando en esta tesis, y que explica cómo en torno a nuestro mundo circundante se desplegaron los métodos y formas propias de la ornitología, conformando un *archivo de la memoria*.

Tras este inicio, se dispusieron las aves según la clasificación antes comentada, dejando para el último lugar la fotografía de la malvasía canela (*Oxyura jamaicensis)* [fig. 166]. Esta especie perteneciente a la familia de las anátidas es originaria de Norteamérica y no se encontraba en la península ibérica cuando comenzó nuestro interés por las aves. Lamentablemente, la malvasía canela ha protagonizado una problemática científica en los últimos años. En 1948 se introdujeron tres parejas en un parque del Reino Unido, las cuales lograron reproducirse con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

éxito. Muchas de estas aves huyeron de la cautividad estableciendo colonias reproductoras en las islas británicas, algunas de las cuales emigraron a la Europa continental. En nuestro país, la especie comenzó a ser vista en 1983, y es a mediados de la década de los noventa cuando comenzó a reproducirse. La alerta científica saltó cuando se confirmó que la nueva especie se hibrida con la malvasía cabeciblanca (*Oxyura leucocephala*) [fig. 167], una especie globalmente amenazada que, a finales de los años setenta estuvo al borde de la extinción, siendo el sur de la península ibérica el último reducto de su población salvaje con apenas una veintena de individuos en unas lagunas de la provincia de Córdoba. El dato preocupante era que la hibridación entre ambas especies da como resultado individuos fértiles, con lo que se temió que la malvasía cabeciblanca pudiese desaparecer como especie pura. A raíz de la certificación de la problemática, se adoptó como medida la eliminación de la especie foránea, y para ello, desde entonces, se recurre al disparo con rifle de todo aquel ejemplar avistado de *O. jamaincensis* o de sus híbridos, medidas que fueron y son efectivas, pero que obligan a un control permanente de los hábitats donde se encuentran[648].





166 y 167. Juan del Junco, fotografías de la malvasía canela (*Oxyura jamaicensis)* y la malvasía cabeciblanca (*Oxyura leucocephala*) pertenecientes a *El Sueño del ornitólogo*, 2008.

[648] VV. AA. (1994). "Conclusiones y recomendaciones de la reunión técnica internacional sobre *Oxyura leucocephala* y *Oxyura jamaicensis* en la región paleártica" en *Oxyura*, pp. 1-11.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

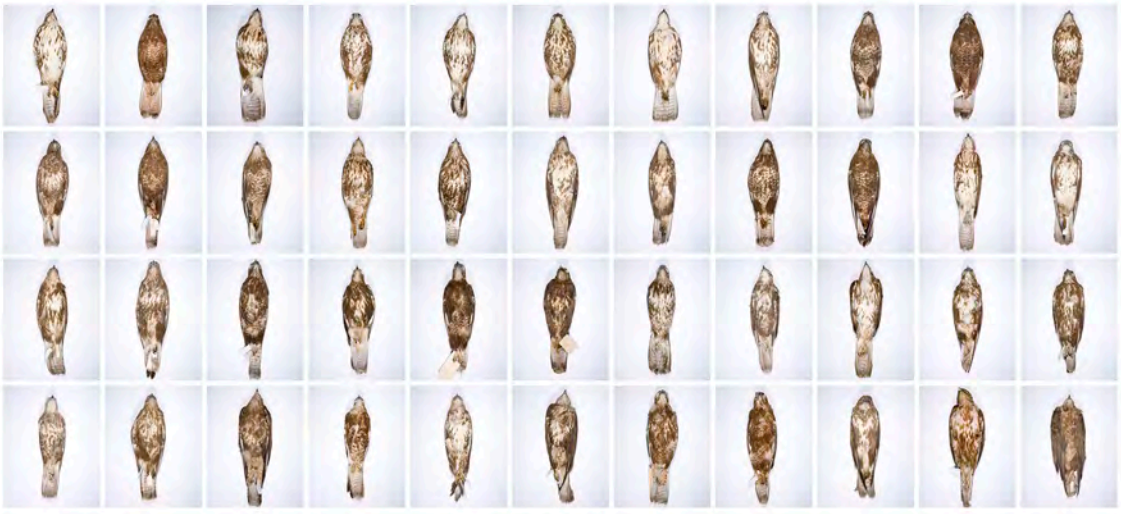
A tenor de este relato científico, a modo de cruce construimos nuestra alegorización con el segundo de los comentarios, esta vez de índole social y geopolítica. Una de las máximas del proyecto de *El sueño del ornitólogo* era limitar la selección de especies a aquellas que eran reproductoras en el Paleártico en el momento en que accedimos al mundo de la ornitología, especies que vimos una y otra vez en las guías de campo circunscritas a dicha zona geográfica. Si bien el número de especies se ha multiplicado debido a los movimientos de expansión o de la introducción de aves foráneas, nuestro "listado" oficial sigue anclado en el que manejamos en los años setenta y comienzo de los ochenta, e incluso, como hemos comentado, conservando los nombres oficiales del momento. Este hecho particular —de nuevo una vista atrás— nos remite a la idea transdisciplinaria de *ornitología emocional*. Aunque la malvasía canela no pertenecía a nuestro *micromundo*, la inclusión de la especie en nuestro archivo respondía al deseo de apuntar el comentario. En un mundo globalizado, de transacciones y fronteras comerciales abiertas, el flujo migratorio entre personas y países está vetado, creando una enorme desigualdad entre dos mundos bien diferenciados. En la literatura científica sobre la problemática en cuestión podemos leer: "El Gobierno Balear, ha prohibido a través del decreto 62/1993, de 1 de julio, la entrada y tenencia en las Islas Baleares, con cualquier finalidad, de aves vivas o huevos de las especies no europeas del Género Oxyura"[649]. Por lo tanto, conociendo la narrativa externa que acompaña al proyecto abrimos las posibilidades de construir una metáfora de carácter político-social; aquella que crítica las políticas migratorias del llamado "primer mundo" frente a los movimentos globales de una gran parte de la población mundial que, bien debido a la falta de recursos o bien debido a la huida de conflictos bélicos, necesitan emigrar para salvar sus vidas o simplemente tener una vida digna. Sin ir más lejos, mientras se escriben estas páginas, nuestro país ha entrado en un enfrentamiento diplomático con Marruecos cuyo efecto colateral ha sido el traspaso de las fronteras de Ceuta y posterior "devolución en caliente" de aproximadamente 8.000 inmigrantes .

Las ordenaciones de carácter subjetivo de nuestros archivos fotográficos provenientes de las colecciones científicas tienen su punto álgido en dos obras del mismo bloque: *44 Butteo butteo ordenados según su belleza* [fig. 168] y *44 Falco peregrinus ordenados según su belleza*, ambas de 2008. En estos casos la paradoja entre lo que es científico y lo que es artístico se acentúa. Por un lado, podemos apreciar un marcado carácter de ciencia ornitológica en cuanto al *display* de cada

649 Ibidem., p. 6

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obra: dos cuadrículas compuestas de 44 fotografías de sendos 44 ejemplares de cada especie. El grado de similitud entre ejemplar y ejemplar remite a los estudios taxonómicos comparativos. Sin embargo, el propio título destaca la revisión subjetiva que articulamos en torno a su representación: la ordenación de los especímenes según su belleza, es decir, según criterios estéticos; un enfoque impensable en las clasificaciones positivistas. Esta obra, además, declara nuestra afiliación a los paradigmas del arte conceptual: ambos títulos —que comienzan con numeraciones— aluden a muchas de las obras del arte conceptual, sin ir más lejos a la célebre *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha.



168. Juan del Junco, *44 Butteo butteo ordenados según su belleza*, 2008, 44 unidades de 60 x 40 cm.

Recurrir a las investigaciones, materiales y producciones de la historia natural y de las instituciones científicas no es nada novedoso. Dejando de lado ciertas obras circunstanciales —no pertenecientes a líneas de investigación permanentes en torno a la temática— y abriendo el foco a una escena internacional, creemos que debemos citar a dos artistas cuyo *corpus* de trabajo se negocia en la revisión de los modelos representacionales de la biología. Uno de ellos es el estadounidense Mark Dion (1961), y el otro el fotógrafo alemán Jochen Lempert (1958).

Dion ha producido en los últimos treinta años un interesante y prolífico trabajo en torno a las temáticas de la representación de la naturaleza y la historia de las ideas que el ser humano ha desarrollado para poder alcanzar la noción de aquello que denominamos mundo natural. Según el artista, sus reflexiones parten de analizar las diferentes instituciones que han producido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nuestro pensamiento en torno a esta temática para llegar a la conclusión de que "la ciencia no tiene el monopolio de lo que llamamos naturaleza: existen otras personas y otros factores, desde los surrealistas hasta los cazadores"[650].

En una conferencia impartida en el Festival de Humanidades de Chicago, Dion enumera varios tipos de artistas cuyas líneas de investigación tratan sobre las problemáticas que afectan a la naturaleza, el ecologismo o a los temas medioambientales. En esta "familia relacionada, pero con diferentes aproximaciones" se encuentran aquellos que "desarrollan nuevas tecnologías y nuevas formas de pensamiento"; otros que se implican con la temática a través del activismo, los cuales "realmente tienen algo que decir y algo sobre lo que convencer a los espectadores"; y, por último, aquellos que "representan a los animales de una manera altamente estetificada". El estadounidense dice alejarse de estos tres modelos para reflexionar sobre cómo el ser humano ha llegado a una relación con la naturaleza "radicamente irracional y, de hecho, suicida". Para ello realiza una vista al pasado —a la historia de las ideas en torno a la naturaleza— con la cual descifrar los pasos dados hasta el presente. En esta vista atrás recurre a la historia de la ciencia utilizando los materiales de los museos de historia natural a modo de herramientas[651].

Como podemos apreciar, nuestra línea de investigación y la de Dion comparten la mirada atrás, focalizando nuestro interés en modelos ya caducos: en nuestro caso centrándonos en un periodo muy específico —los años sesenta y setenta del siglo XX—, y en el caso del estadounidense en aquellos del siglo XIX, a partir de los cuales ha realizado distintas intervenciones. Hemos de aclarar que, si bien es cierto que compartimos esta fórmula de acople de códigos del pasado, creemos que en ambas aproximaciones se percibe un elemento de diferenciación: Dion parece hablar de una memoria colectiva, la de la historia del pensamiento; mientras que nuestra práctica se negocia en los márgenes de la memoria individual, aquella que nos atañe como individuo particular.

Por otro lado, hemos de resaltar otra aproximación en nuestros enfoques: ambas líneas están afiliadas a la figura del diletante. Efectivamente, Dion, tras su graduación en Arte, comenzó a estudiar ciencias, estudios que abandonó y tras los cuales adquirió una visión muy específica sobre la figura del diletante, con la cual dice estar comprometido, pero, "no en el

650 *Mark Dion: Theatre of the Natural World* [en línea]. Whitechapel Gallery, [consulta: 21/03/2021]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ae0A4cnHfb0. [La traducción es nuestra].

651 *Mark Dion: Krypto-Zoologist* [en línea]. Chicago Humanities Festival, [consulta: 23/03/2021]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ezzYYo9T5-c. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sentido de mantener una relación superficial con el tema". La postura del artista se inclina hacia ese tipo de diletante original —como Schiller y Goethe— "interesados en todo". Este acercamiento a un conocimiento natural holístico está basado en considerarse "crítico con el mundo de la excesiva especialización, donde es muy difícil mantener conversaciones a través de la cultura". Para el americano, es necesario traer a este campo otras disciplinas: "[…] no simplemente la zoología, sino también la mitología, la ética, la filosofía, la biología o la química; todas estas materias interconectadas son las que conforman un tema particularmente rico" [652].

Vistos los intereses del artista americano, se hace patente que su línea de investigación —al igual que la nuestra— se establece en un cruce de disciplinas, y como tal, creemos que es un referente para esta tesis.

Otra zona compartida con la obra de Dion es la presencia del afán clasificatorio. Un interés derivado del carácter (cuasi)científico de sendas propuestas, así como de la cooptación de métodos y del agenciamiento de códigos; en su caso cercanos al concepto de *Wunderkammer*, al gabinete de maravillas, y en el nuestro a las publicaciones científicas de mediados del siglo XX. Ahora bien, debemos apuntar una diferencia a nuestro juicio decisiva: la presencia de la parodia en la obra del americano. Tal y como explica Norman Bryson:

> En el trabajo de Dion, la naturaleza siempre aparece en formas altamente mediadas, emergiendo desde dentro de sistemas organizados de poder/conocimiento que intentan clasificar, taxonomizar, tabular y controlar el mundo natural. […] La preocupación de Dion radica en el papel del sistema y la representación en el pensamiento científico, con la historicidad del conocimiento y la obsesiva voluntad de orden (maravillosamente parodiada a lo largo de su obra) que tipifica las formas institucionalizadas de conocimiento[653].

La presencia de la ironía y de la parodia hace que en sus obras —principalmente instalaciones— encontremos una superposición de códigos y elementos del todo heterodoxos. Dion acopla objetos y motivos procedentes de las representaciones de la historia natural con otros ajenos del momento presente, en una suerte de *assemblages* en los que podemos encontrar desde ilustraciones científicas del siglo XVII hasta radiocassettes o elementos de plástico

652 Ibídem. [La traducción es nuestra].

653 BRYSON, N. (1997). "Mark Dion and the Birds of Antwerp" en Corrin, L., Kwon, M. y Brison, N. *Mark Dion*. Londres: Phaidon Press, pp. 89-97., p. 96.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encontrados en una playa, los cuales podrían parecer *postizos*. Es a través de estos dispositivos instalativos yuxtapuestos —desconcertantes en su procedencia diversa— donde Dion introduce los comentarios. Si bien el trabajo del americano nos parece del máximo interés, es en esta actitud con cierta vis cómica, donde hallamos la gran diferencia entre su obra y la nuestra.

Por citar un ejemplo de estos *assemblages* instalativos con múltiples codificaciones —de máxima pertinencia ya que está focalizado en la ornitología— destacamos la obra *The Library for the Birds of Antwerp*, 1993 [fig. 169]. En dicha obra, realizada para la inauguración de una sala circular en el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes, el artista realizó una instalación cuyo elemento fundamental era, *a priori*, el tronco de un viejo roble seco. Decimos *a priori* pues los verdaderos protagonistas de la pieza eran dieciocho parejas de diamantes mandarín (*Taeniopygia guttata*), los cuales, durante el tiempo que duró la exposición, vivieron en la sala. En torno al tronco y a las ramas del árbol, el americano dispuso una gran variedad de elementos de distinta naturaleza: libros de ornitología, herramientas, jaulas, pinturas, pesticidas, trampas para pájaros, escopetas, especies invasoras[654], etcétera. La obra, en cierta medida, estaba destinada a ser una biblioteca para las aves, un lugar donde se pudiesen instruir para conocer todo el mal que hemos realizado a la naturaleza —y en particular a la avifauna— a lo largo de los últimos siglos.

Como base de la instalación, Dion colocó un pedestal decorado con unos azulejos realizados a la manera de los grabados flamencos del siglo XVII, donde se representan varias especies de aquellos territorios lejanos que pertenecieron a Bélgica en su época de esplendor colonial. Por lo tanto, esta amalgama de objetos diversos, plantas y animales vivos, en realidad, focaliza la mirada en una crítica sobre el papel de los procesos coloniales en la devastación de la naturaleza. Tal y como apunta Norman Bryson, la propia ciudad de Amberes fue un centro neurálgico del comercio de aves exóticas; un negocio que comenzó en el siglo XVI y que dura hasta nuestros días, y que derivó en la extinción de varias especies. No en vano, los diamantes mandarines se compraron en el *Vogelmarkt* de la ciudad[655].

654 Es conocido el papel de los animales domésticos que viajaron con el hombre — perros, gatos, hasta cerdos— en la extinción de muchas especise de aves: también aquellas que viajaron en los barcos, como es el caso de las ratas.

655 BRYSON, N., op. cit. p. 91.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



169. Mark Dion, *The Library for the Birds of Antwerp*, 1993, vista de la instalación en el Museum van Hedendaagse Kunst, Amberes.

Según Bryson, el árbol que hace de soporte a la instalación nos retrotrae automáticamente a la imagen del árbol filogenético paradigma de las teorías evolutivas. Este árbol de Dion, no es otra cosa sino el trastocamiento de una imagen arquetípica de la cultura visual de la ciencia; un modelo interdisciplinario de cooptación de códigos y fórmulas visuales paradigmáticas; sólo que en este caso, el artista le añade su característico punto de ironía. Prosigue Bryson:

> Lo que es significativo, sin embargo, no es solo el tono de la ironía, sino su modo, su referencia a las disciplinas de la historia natural, a la teoría de la evolución y su diseminación a través de representaciones e instituciones de conocimiento convencionalizadas[656].

Frente a esta grandiosidad y complejidad en el aparataje de las propuestas de Dion, pero igualmente interesado en los paradigmas de la representación científica, encontramos el trabajo frágil y poético del fotógrafo alemán Jochen Lempert, biólogo de formación. El cual, antes de comenzar su carrera como fotógrafo a mediados de los años noventa, ejerció como científico.

En la obra de Lempert, en su modo de mirar la naturaleza, todo el bagaje de su investigación en biología se hibrida con la proposición poética, produciendo series de

656 Ibídem., p. 93.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fotografías de pequeño y mediano tamaño, las cuales, según Brian Sholis, "[…] nos vemos tentados a encajar entre el naturalismo documental y el conceptualismo lírico"[657]. Y es que su hibridación transdisciplinaria está siempre en el intersticio entre la ciencia y los márgenes poéticos de la estética, ya que en las obras del fotógrafo "[…] una veta de romanticismo contrarresta estas investigaciones cuasicientíficas"[658].

Lempert utiliza únicamente el proceso fotográfico analógico en blanco y negro, positivando las copias en papel de fibra, las cuales coloca en la pared sin la mediación de marco ni soporte. Las fotografías van adheridas a la pared con un pequeño punto de adhesivo en sus cuatro esquinas, descartando la idea de copia preciosista, lo que resalta aún más su hipotético papel de documento. Normalmente, en sus disposiciones en sala realiza una línea semántica entre las distintas copias, a través de la colocación estratégica de cada imagen y de sus cambios de escala, con lo que consigue vincular las unas con las otras resignificándolas por medio de un enunciado de clara función poética. Prosigue Sholis:

> […] los vínculos esotéricos entre estas imágenes se unían visualmente, pero la lógica de las yuxtaposiciones seguía siendo esquiva y enfatizaba aún más lo que se había vuelto cada vez más evidente a medida que uno avanzaba por la muestra. Lejos de ser meros "estudios de la naturaleza", las fotografías de Lempert son evidencia de una sensibilidad artística obligada a arrancar el orden de las circunstancias y, mediante el estricto control de la progresión, variación, enfoque, escala y exposición, hacer de este orden algo encantador[659].

Bajo esta apariencia encantadora, el fotógrafo alemán articula todo el conocimiento que posee en torno a los procesos biológicos, a menudo difíciles de apreciar si no se tiene la debida información. Tal es el caso de la obra *Belladonna*, 2013 [fig. 170], donde Lempert combina dos imágenes, una de la baya de la planta *Atropa Belladona* —de ahí el título de la pieza— y otra donde aparece un primer plano de una ardilla roja (*Sciurus vulgaris*). Tal y como nos explica Patrizia Dander, la semejanza entre el fruto de la planta y el ojo de la ardilla nos hace pensar inmediatamente en los aspectos meramente formales; pero más allá, Lempert nos está llamando la atención sobre las "[…] estrategias de adaptación y supervivencia en la naturaleza. Porque

---

657 SHOLIS, B. (2009). "Jochen Lempert: Field Work" en *Aperture*, 197, p. 20-20. [La traducción es nuestra].

658 Ibídem. [La traducción es nuestra].

659 Ibídem. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con su forma y color similar a un ojo, la baya llama la atención sobre sí misma y asegura la propagación de sus semillas"[660].



170. Jochem Lempert, *Belladona*, 2013, 24 x 18 cm y 30 x 24 cm.

Lempert, además, parece interesado en el concepto elástico del tiempo de la naturaleza. Así, puede intentar fotografiar distintos momentos de un mismo encuadre del mar —con sus olas cambiantes—, o hechos naturales fugaces y azarosos: como por ejemplo las figuras geométricas que forman cuatro cisnes en el agua o la marca que deja la luz de una luciérnaga en movimiento sobre un papel fotográfico antes de ser revelado, para conseguir una traza del recorrido temporal y espacial del insecto.

Debido a estas copias sin cámara, Dander nos explica la relación de Lempert con la propia historia del medio fotográfico. En un mundo digital, el alemán sigue aferrado a los procesos fotográficos analógicos, muchos de ellos, como el caso de las huellas de la luciérnaga, cercanos a los primeros intentos de la invención de la propia fotografía. Ahí radica otra de las constantes del fotógrafo, la relación histórica entre la ciencia y la representación fotográfica. Prosigue Dander:

> La intersección de la biología y las bellas artes es la preocupación constante de Lempert. A veces aborda los vínculos entre la ciencia y su visualización fotográfica directamente, subrayando el

[660] DANDER, P. (2016). "Imitation of Life. How biology adapts to art in the photographs of Jochen Lempert" en *Frieze,* nº 23, pp. 74-81., p. 77. [La traducción es nuestra].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hecho de que los conocimientos científicos no pueden entenderse de forma aislada del medio de comunicación. […] Si la fotografía temprana de mediados del siglo XIX se posicionó entre los polos de la práctica científica y la artística, las obras de Lempert también permanecen en esta zona fronteriza: tanto en los reinos estéticos como los lugares para el conocimiento científico[661].



171. Jochen Lempert, *The Skins of Alka impenis*, 1992-2017, dimensiones variables.

Entre estos "lugares para el conocimiento científico" que apunta Sholis se encuentra una de las obras que nos interesa en este punto: *The Skins of Alka impenis*, 1992-2017, [fig. 171]. La obra —que está en construcción desde hace tres décadas— consiste en fotografiar las 78 pieles de la especie extinta Alca gigante (*Pinguinus impennis*) que existen en las distintas colecciones y museos del mundo. El alemán ha ido recorriendo cada museo en un proceso largo y tedioso, con lo que habla también de esos tiempos elásticos de la ciencia que mencionamos anteriormente. Con las fotografías resultantes ha publicado un libro[662] —uno de los medios en los que habitualmente presenta sus fotografías— con las reproducciones de los 52 *retratos* de los ejemplares fotografiados hasta el momento, encuadrados de manera sistemática, y acompañándolas de un pie de foto con el nombre del museo o de la colección donde se encuentra. En el libro, Lempert ha incluido varias páginas sin imagen, donde únicamente aparece el pie de foto con el nombre de la colección que ha de visitar, dejando, así, una

661 Ibídem., p. 81. [La traducción es nuestra].

662 LEMPERT. J (2017). *The Skins of Alka Impenis*. Hannover: Sprengel Museum.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reflexión sobre los procesos burocráticos necesarios para poder acceder a estas instituciones, las cuales tienen en su haber la prueba de la existencia pasada de un animal extinto.

Creemos que nuestra línea de investigación está cercana a los parámetros de producción de Lempert, el cual, según Isabel Tejeda, está "desplazándose continuamente entre la estrategia de documentación y archivo y una captura más poética y experimental de imágenes"[663]. Entre otros motivos, por compartir régimen escópico, un modelo de observación del mundo natural fundamentado en la focalización de aquello que sólo es una pequeña fracción del mundo natural, y que nos es de vital importancia para permitir encajar —de un modo sutil— aspectos propios de la subjetividad. También por aplicar la atención a los posibles archivos que se pueden generar en torno al mundo de la ornitología, *re-enmarcandolos* para aportar nuevas significancias a los enunciados. Así mismo, vemos un paralelismo en la acción de interponer pantallas o filtros entre los objetos observados y sus representaciones: su uso del blanco y negro no es otra cosa sino "un filtro entre el objeto y su representación fotográfica, lo cual permite ver lo cotidiano bajo una nueva luz"[664]: en nuestra práctica la utilización de dicho proceso fotográfico se articula como una forma de mirar con la mirada del *otro* —el fotógrafo de aves de finales de los sesenta, el naturalista, etcétera. Y, más allá, por el cruce transdisciplinario entre ciencia y arte, materias que expandimos rompiendo las contenciones disciplinares, con la consiguiente contaminación en los resultados. Tal y como explica Dander sobre Lempert:

> Sus fotos nos permiten experimentar nuestro entorno vital directo como un espacio estético y, a la vez, como un lugar de conocimiento científico. Al mismo tiempo, reivindican la libertad de abandonar los estrechos senderos de la ciencia. Creo que en esta libertad también se reflejan dudas sobre la hipótesis fundamental en que se basa un determinado método de conocimiento, precisamente el que ha conformado nuestro orden científico y sus disciplinas: la creencia de que el ser humano es excepcional. Sus fotografías nos muestran que el mundo que nos rodea —en el que influimos y que nos influye— está marcado por relaciones mutuas que siempre nos sitúan como parte del todo. Su obra es, pues, biología en el mejor sentido: una ciencia de la vida[665].

Este interés por participar de una posible "ciencia de la vida", una ciencia de "relaciones mutuas", influida por todo aquello que nos rodea y nos rodeó, es lo que nos llevó a producir la

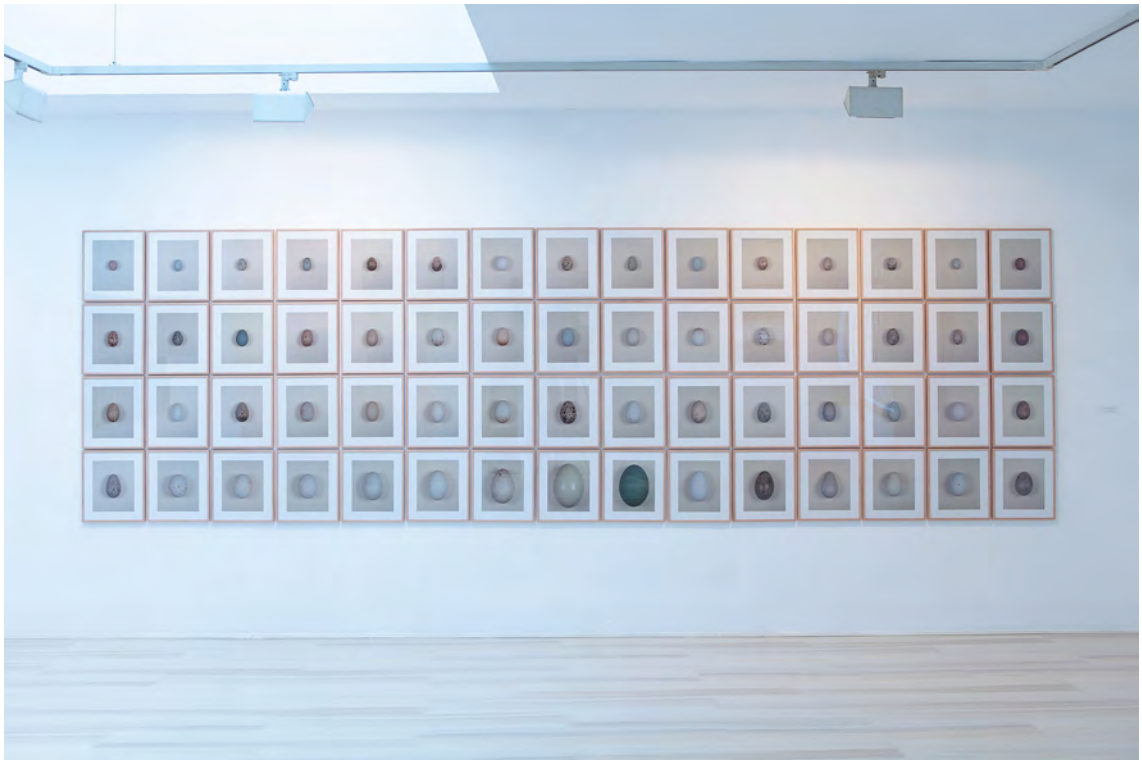
663 ROMERO, Y. (2019) (dir.). *Colección Banco de España. Catálogo razonado Volumen 3. Pintura, fotografía, dibujo, escultura, 1950-2018. L/Z*. Madrid: Banco de España., p.32.

664 DANDER, P. (2018). "De la vida" en Wandschneider, M. (ed.). *Relación. Jochen Lempert*. Colonia: Walther König y Móstoles: Centro de Arte Dos de Mayo. pp. 29-47., p. 35.

665 Ibídem., p. 44.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obra *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo* [fig. 172], la última obra que realizamos en las colecciones de la Estación Biológica de Doñana. En este caso, centramos nuestra atención en la colección de huevos de la institución, rememorando por enésima vez aquellos libros que forman parte de nuestro archivo de la memoria [fig. 173].



172. Juan del Junco, *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, 60 unidades de 35 x 30 cm., vista de la instalación en la galería Alfredo Viñas, Málaga.

Para nosotros, al igual que en el caso de las pieles, suponía, de nuevo, sentir el placer de poder manipular los huevos de la colección. A través del proyecto podíamos, al fin, dar fe de la existencia de los diferentes huevos de cada especie, de sus colores, tamaños y formas. Tal y como los habíamos visto en cientos de ilustraciones. Y lo hacíamos a través del deseo por ver, conocer y descubrir para, al final, representar aquello que nos fascina, y que también nos atañe. Tras esta energía motriz se ha movido toda una línea de investigación artística que esta investigación académica trata de resolver, afianzar, analizar, descubrir y comunicar.

Hemos dejado esta obra como último caso de estudio de nuestra tesis. El archivo fotográfico de huevos que compusimos desde la fascinación y el placer de la observación se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trastoca con el título elegido, el cual, jugando con la célebre cuestión sobre qué era antes, el huevo o la gallina —o qué es en realidad el origen de todas las cosas del universo— nos interpela a responder a una pregunta retórica: ¿quién de nosotros fue antes, el artista o el ornitólogo? En esta tesis hemos intentado demostrar que el ornitólogo estaba mucho antes, pero que no desapareció en el momento que llegó el artista. Ambos se fusionaron produciendo unos enunciados altamente enriquecidos en su mutua contaminación. El origen —el huevo— está bien claro. No es casual que la última referencia bibliográfica de esta tesis sea *The Popular Handbook of British Birds*, la versión compacta del "Whitherby", aquel libro que, según comentamos en el inicio de esta tesis, nos mostró Olegario del Junco aquella noche de 2019.



173. Página doble del libro *The Popular Handbook of British Birds*[666] mostrando las fotografías de varios huevos.

***

Con este punto dedicado al régimen escópico transferido desde la ornitología a nuestra línea de investigación, por medio de nuestras metodologías inter y transdisciplinarias, damos por concluida la discusión de los resultados obtenidos en esta investigación. Con lo que

[666] HOLLOM, P. A. D. (1968). *The Popular Handbook of British Birds*. Londres: H. F. & G. Witherby.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

únicamente nos queda aportar una tercera y última parte dedicada a la descripción de cada proyecto y cada obra de nuestra investigación artística aparecida en esta tesis, y exponer las conclusiones finales que avalen nuesta hipótesis. Pero antes, al igual que hemos procedido con los tres bloques temáticos anteriores, aportaremos unas conclusiones paraciales de este punto donde nos encontramos.

2.2.6. CONCLUSIONES ACERCA DE LA OBSERVACIÓN FRENTE A LA MIRADA.

En este punto extenso donde hemos analizado la aplicación de la observación a modo de *concepto procedimental* en nuestra metodología de producción, comenzamos dedicando un epígrafe a encajar nuestra práctica científica en el modelo del ornitólogo *amateur*, a fin de entender el régimen escópico que rige nuestra forma de observar el entono natural. También hemos apuntado que esta condición de *amateur* refleja una de las máximas de nuestra hipótesis: aquella por la cual militamos en una posición anti-productivismo y anti-híper-especialización. Así, pues, hemos aclarado que nuestra apertura y flexibilidad tienen su reflejo en la figura del diletante, entendida ésta en su acepción laudatoria: la de aquel que "se deleita". De este modo, hemos puesto de manifiesto que, según el profesor Luciano Espinosa, el diletante es una figura que no impone voluntad, aporta eclecticismo y tolerancia, relativiza el rigor, incluye lazos autobiográficos y afectivos, rechaza lo dogmático o instala la imaginación en los procesos. Creemos que estas máximas están en el ADN de nuestra línea de investigación: no debemos de olvidar que nuestra práctica inter y transdisciplinaria procede de la aplicación de un cruce flexible, en pos de desbordar los límites de las disciplinas rígidas, compartimentadas y estancas.

A partir de este punto hemos entrado a dilucidar otro de los *conceptos procedimentales* que entran en juego en nuestra praxis junto a la acción de caminar en el entorno natural: el régimen de la mirada que aplicamos en nuestra aproximación al paisaje o territorio. De esta manera, hemos comenzado por describir el modo de observación empleado en la ornitología de campo, pues pensamos que dicho modelo se ha transferido a nuestro cruce de disciplinas. Así, hemos considerado que los métodos de observación que emplean los ornitólogos vienen determinados por la mediación de instrumentos ópticos cuya función principal es el acercamiento de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

motivos deseados, los cuales conllevan una reducción significativa del campo visual que nos ofrece el paisaje, es decir, focalizan nuestra mirada en un único punto. A raíz de este análisis, hemos intentado hacer ver cómo este régimen de la visión se transfiere a nuestra práctica fotográfica, realizando un paralelismo entre la observación mediada por los prismáticos y la captura fotográfica de las aves mediante el uso de teleobjetivos. Bajo este paralelismo aparecen ciertas secuencias de fotografías con mínimas variaciones, las cuales hemos calificado como *la secuencia de la observación sostenida*; llegando a la conclusión de que se trata del mismo proceso de observación y examen ornitológico. De igual modo, hemos analizado otra de las consecuencias de la transferencia y fusión del régimen escópico que nos ocupa: la aparición de obstáculos visuales en nuestras fotografías; concluyendo que la presencia de filtros y pantallas en nuestras imágenes pueden ser consideradas como una *tematización de la observación.* En todo caso, hemos estipulado que la presencia de la secuencia y la obstaculización no es otra cosa sino la posibilidad de representar el propio proceso de la observación: un *estoy ahí* como parte no objetual de la obra.

Posteriormente, hemos creído necesario establecer un marco teórico perteneciente al ámbito de la fotografía —flexible debido a nuestra condición de cruzamiento— para esclarecer la presencia de referentes, temáticas, y posibles funciones de nuestras imágenes, para, así, poder albergar nuestra praxis bajo una potencial clasificación genérica. Así, hemos puesto de manifiesto cómo algunos autores sostienen que en nuestra línea de investigación se halla un posible cruce entre los regímenes de visibilidad de la fotografía de animales —en nuestro caso, aves—, la fotografía científica, y la fotografía de paisajes —bajo nuestra óptica, de "territorio". Esta confluencia nos ha parecido pertinente, pues, como hemos declarado, estamos de acuerdo con las teorías que desdibujan los géneros, entendiendo las clasificaciones temáticas como posibles fórmulas híbridas. Nuestra práctica se posiciona en una zona de fricción genérica bajo el auspicio del hecho inter y transdisciplinario, por lo que podríamos clasificarla en una categoría *promiscua* que podríamos calificar como *transgenérica*.

También hemos realizado un análisis basado en las diferencias metodológicas y procedimentales que se hallan en la historia de la fotografía de aves hasta la década de 1970, pues resultan de extrema importancia para entender la influencia de ciertas referencias en los procesos y formas de nuestra práctica artística. Para ello, hemos definido el desplazamiento habido entre dos modelos de fotografía de aves: desde una primera fotografía limitada por lo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estático —mediante cámaras pesadas— hacia un segundo modo de carácter dinámico —realizado con cámaras que permiten la movilidad. Transfiriendo estos modelos a nuestra línea de investigación, hemos llegado a la conclusión de que ambas modalidades nos exigen: a) dos maneras opuestas de entender la presencia del autor: constructor y neutral en el primero de los casos, observador y buscador en el segundo; b) dos modos distintos de comprender la concepción del espacio: fijo y estrecho en el primero, móvil y expandido en el segundo; c) dos modos opuestos de concebir el tiempo: lento y pausado para el primero, fugaz e imprevisto en el segundo; y, d) dos modos diferentes de percibir y registrar lo que nos acontece y nos rodea: un modo de ver conceptual en el primero, una observación focalizada en el segundo. El punto de inflexión entre ambos periodos —no a modo de falla o quiebra, sino de esperada evolución— habita en la emergencia del bloque *Conceptual Andalusia*, el cual hasta el momento en que escribimos estas líneas se ha convertido en el ejemplo paradigmático de las metodologías aplicadas en el segundo periodo de nuestra producción.

Posteriormente hemos dejado constancia de que, en el ámbito científico, desde una etapa inicial, el carácter instrumental del medio fotográfico como procedimiento para observar el mundo va aparejado a los postulados del positivismo. Gracias a ello, el hombre pudo al fin ver los objetos más allá de lo que su capacidad visual le permite, lo que le llevó a aplicar el nuevo medio a todo tipo de disciplinas científicas, algunas incluso fuera de los márgenes de lo ético. Aún así, hemos dejado constancia de que, en un primer estadio, aún existía una relación entre la conjunción fotografía-ciencia y los márgenes representacionales artísticos. En lo que concierne a nuestra práctica, a fin de encontrar la referencia de dicho ámbito para nuestro estudio, decidimos centrar nuestro interés en este momento inicial donde, además de la función epistemológica, aún mediaban grandes dosis de estética artística y capacidad de sorpresa. Es decir, se adivina un cierto diletantismo frente al productivismo de nuestros tiempos. A raíz de este paradigma, efectuamos —bajo cierto relativismo que nos aleja del rigor presupuesto a lo científico— el cruce de dos modelos de observación procedentes de sendos ámbitos epistemológicos opuestos: el científico y el artístico.

Como hemos dejado de manifiesto, en nuestra práctica artística trastocamos ambos modelos opuestos, *re-enmarcando* los documentos fotográficos ornitológicos en el ámbito de lo estrictamente subjetivo. Este proceso tiene su base en la excavación perenne en un archivo inmaterial que se ha ido estratificando en nuestro propio inconsciente. Este *archivo de la*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

memoria al cual recurrimos, se ha conformado a base de datos, vivencias e imágenes referentes a la ornitología. Es por ello que algunas especies de aves las hemos acogido en categorías subjetivas de lo que hemos venido en denominar *ornitología emocional*. Así, incluimos en su momento a la cigüeña blanca y a sus nidos como un material susceptible de entrar en dicho archivo. Al focalizar nuestro trabajo en ellos, y siguiendo ciertos modelos del arte conceptual, participamos de dos funciones dispares del medio fotográfico: la de registro y, a su vez, la creativa o artística. Las estructuras más pertinentes para desplegar este enorme archivo mitad objetivo y mitad subjetivo son las cuadrículas —en sí mismas una forma de archivar— con las cuales afianzamos la categorización de los elementos presentes. El giro en significancia dado recae en la operatividad de las narrativas externas aplicadas a estos objetos y especies de aves, como por ejemplo el concepto de filopatría, una característica etológica de las aves que alegorizamos subjetivamente como un modo de retorno a nuestras propias fuentes.

Otra de las fuentes de referencia que hemos estudiado es la lámina de aves, modelo de representación de los resultados de la investigación científica que prácticamente se ha mantenido en los mismos márgenes formales hasta nuestros días, en un viaje inter-temporal e inter-espacial que se basa en los trasvases de conocimiento, de observación, de deseo por el descubrimiento y en el afán de su representación. De tal modo, hemos trazado una línea de transferencia en este ámbito que, en nuestro caso, llegó a Olegario del Junco, y que al desplegarse en nuestro mundo circundante —en un movimiento intergeneracional—, nos aportó ciertos patrones de referencia con los cuales hemos hibridado nuestra práctica artística contemporánea.

Este modelo específico, el cual como dice Hugh Ridley es un "inventario pintado" —es decir, un archivo—, lo hemos adoptado en los proyectos que produjimos con las pieles de aves de las colecciones científicas, a través de los cuales saciamos nuestro deseo epistemológico por corroborar todo el conocimiento adquirido en torno a la ornitología en las láminas de los libros vistos desde niño. Los enunciados se muestran en *displays* que remiten a archivos taxonómicos e incluso a la secuencia de las ilustraciones de los libros, sólo que en última instancia cambiamos la dirección de su función mediante varios *re-enmarcados* sucesivos: el trasvase de medios, el cambio de contexto, y, fundamentalmente, los procesos clasificatorios personales; la suma de estos mecanismos afecta directamente al cambio en significancia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta cuarta y última recapitulación del bloque temático *La observación frente a la mirada*, unida a las conclusiones parciales de los tres bloques restantes, podrían considerarse como una antesala a las conclusiones finales de esta investigación. De hecho, creemos que pueden ser de gran utilidad para desarrollar una serie de síntesis parciales de cada temática acogida en esta tesis, y, de este modo, facilitar un acceso rápido a las discusiones vertidas a lo largo de estas páginas. Ahora llegamos al momento de ampliar la información de los proyectos y obras de nuestra línea de investigación artística sacados a colación en este estudio, en una tercera parte de esta tesis denominada Descripción de obras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE TERCERA

DESCRIPCIÓN DE OBRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



3. DESCRIPCIÓN DE OBRAS.

A continuación, realizaremos una descripción de las obras y proyectos de nuestra línea de investigación realizados entre el año 2008 y 2021 y analizados en esta tesis. Con ello, establecemos de nuevo una recapitulación en torno a los modos de hacer que se han desplegado en los *Trabajos ornitológicos*. Sirvan además como conclusión práctica de las teoría y datos vertidos en esta investigación, así como para regular un inicio de lo que en un futuro podría llegar a ser un catálogo razonado. El orden de aparición de los proyectos y obras se establece en dos bloques: el primero de ellos está dedicado a los *Trabajos ornitológicos*; y en el segundo describiremos los proyectos que hemos denominado *indiciales*. El listado final resulta de la siguiente forma:

a) Los Trabajos ornitológicos:

— *El sueño del ornitólogo I,* 2007.

— *El sueño del ornitólogo II: del* Phillocospus sibilatrix *a la* Oxyura jamaicensis*,* 2008.

— *El sueño del ornitólogo III: Cuaderno de campo,* 2009.

— *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza,* 2009. *44* Buteo buteo *ordenados según su belleza,* 2009.

— *Las Herrerías,* 2009.

— *Los sí-Lugares,* 2010.

— *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo,* 2010.

— *Hombre rico-hombre pobre,* 2010.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— *Conceptual Andalusia: Européens en Vol,* 2016.

— *Conceptual Andalusia: Européen en Vol: Les archives,* 2016.

— *Conceptual Andalusia: Buscando oropéndolas obsesivamente,* 2016.

— *Conceptual Andalusia: Tríptico para una arqueología propia,* 2016.

— *How to mix an emotional ornithology with visual art*, 2017.

— *15* Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda*, 2017.

— *Expolio*, 2017.

— *23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia*, 2017.

— *Conceptual Andalusia: Invierno, mar y fango,* 2017.

— *Conceptual Andalusia: Never-Ending Handbook, guía de las aves de mi mundo,* 2018.

— *A veces quiero ir a un lugar,* 2018

— *Conceptual Andalusia: Dier Vögel der Meere,* 2019.

— *Conceptual Andalusia: Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví,* 2020.

— *Conceptual Andalusia: Liturgia del río y del pájaro,* 2020.

— *Conceptual Andalusia: Triángulo tesis* [en preparación], 2021.

b) Proyectos *indiciale*s:

— *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista,* 2008.

— *Alcaparaín,* 2012.

— *El lenguaje,* 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1. EL SUEÑO DEL ORNITÓLOGO I

El sueño del ornitólogo I es la primera entrega de un bloque homónimo que consta de tres capítulos y dos obras anexas. Como hemos comentado anteriormente, la propuesta se generó para aplicar a las Becas de Artes Plásticas Daniel Vázquez Díaz en mayo de 2006. Así, se redactó un anteproyecto titulado *El sueño del ornitólogo* (*El cuarto de los bichos*) que resultó ganador en la concurrencia competitiva. Para la realización del proyecto se necesitó de la colaboración de la Estación Biológica de Doñana-CSIC, en cuyas colecciones científicas se realizaron las fotografías durante los años de 2006 y 2007.

El proceso de producción consistió en fotografiar cada espécimen elegido —las aves de la colección— con una cámara digital Canon EOS-5D acoplada a un trípode horizontal. Los ejemplares se colocaron sobre un soporte de color blanco en posición horizontal iluminados con dos focos de luz continua en 45^0 de angulación. Las tomas se dispararon en formato RAW y la edición de las fotografías pasó por una ligera edición de tonos de color, la limpieza de puntos del sensor y, sobre todo, escalar cada especie a tamaño real, lo que derivó en la creación de varias clasificaciones de las copias según tamaños: 15 x 20 [1 ud.]; 20 x 25 [14 uds.]; 20 x 30 [50 uds.]; 24 x 30 [55 uds.]; 30 x 40 [68 uds.]; 30 x 45 [23 uds.]; 40 x 50 [26 uds.]; 50 x 60 [14 uds.]; 50 x 70 [15 uds.]; 60 x 80 [14 uds.]; y 60 x > 80 cm [8 uds.].

La forma final de la obra es una instalación de medidas variables formada por 277 fotografías de diferentes tamaños donde aparecen las pieles de las especies de aves de la avifauna española. Las fotografías están positivadas en modo automático con una procesadora *Theta* en papel Fuji RC, las cuales se colocan en la pared mediante cuatro alfileres en cada esquina de la copia [para las fotografías de mayor tamaño se necesitaron 2 alfileres más en el centro de cada lado largo]. La pieza se instaló en la *Sala Siglo XXI* del Museo de Huelva en la exposición de los resultados de la Beca del 4 al 22 de junio de 2008.

Este es el primer proyecto focalizado enteramente en el ámbito de la ornitología, por lo que creemos que es aquí cuando aparece específicamente la transdisciplinariedad en nuestra línea de investigación. La obra se ordena mediante un complejo sistema de relaciones que desecha cualquier taxonomía científica positivista en pos de afrontar la posibilidad de una ordenación subjetiva derivada de la simbología personal de cada ave. Así, se instaura un montaje en la pared en el que las aves que se sitúan en el centro de la instalación conllevan mayor valor simbólico

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personal: una clasificación basada en recuerdos o en aspectos afectivos que únicamente es factible en una práctica transdisciplinaria.

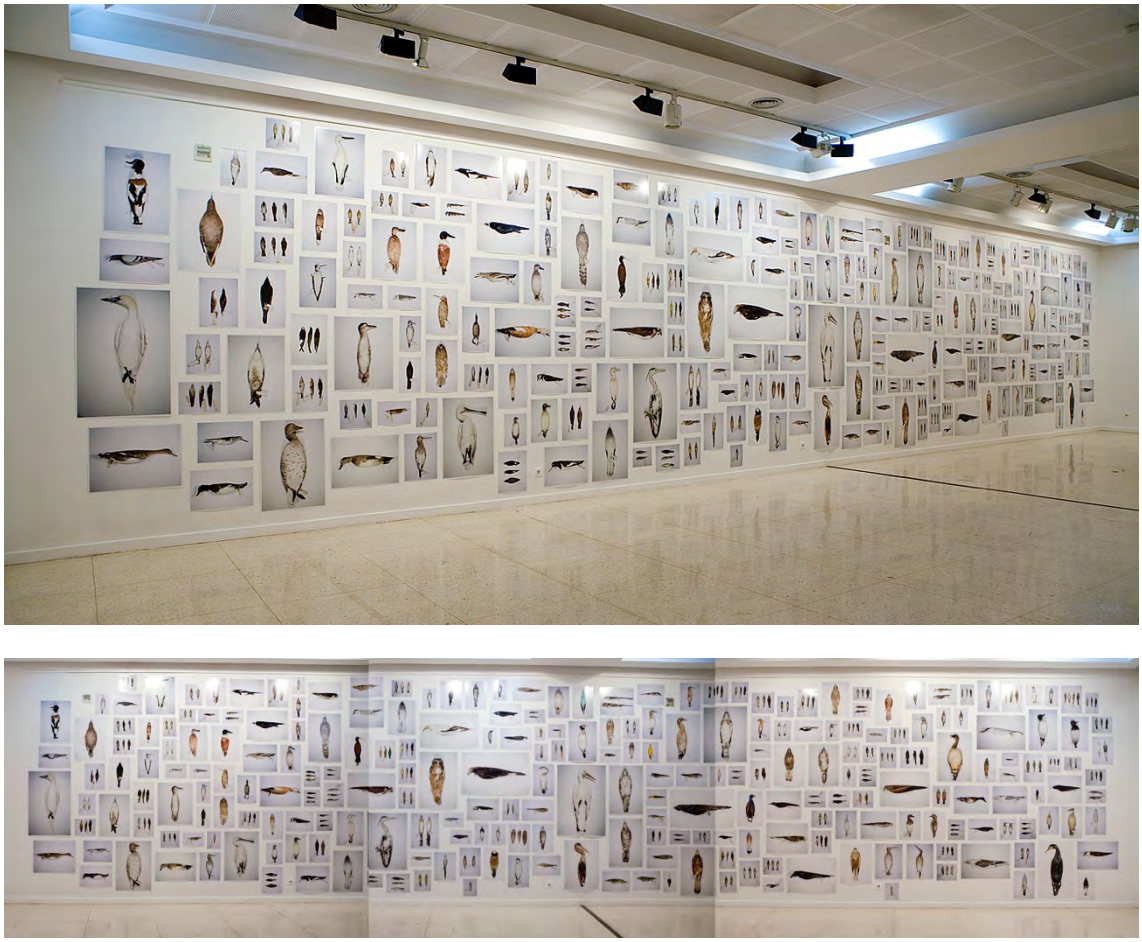


174, 175 y 176. Juan del Junco, algunas de las piezas de *El sueño del ornitólogo I*. Arriba: *Oriolus oriolus*, 2008, 24 x 30 cm.; abajo izquierda: *Aquila fasciata*, 2008, 70 x 50 cm.; abajo derecha: *Calidris alpina*, 2008, 30 x 20 cm.





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



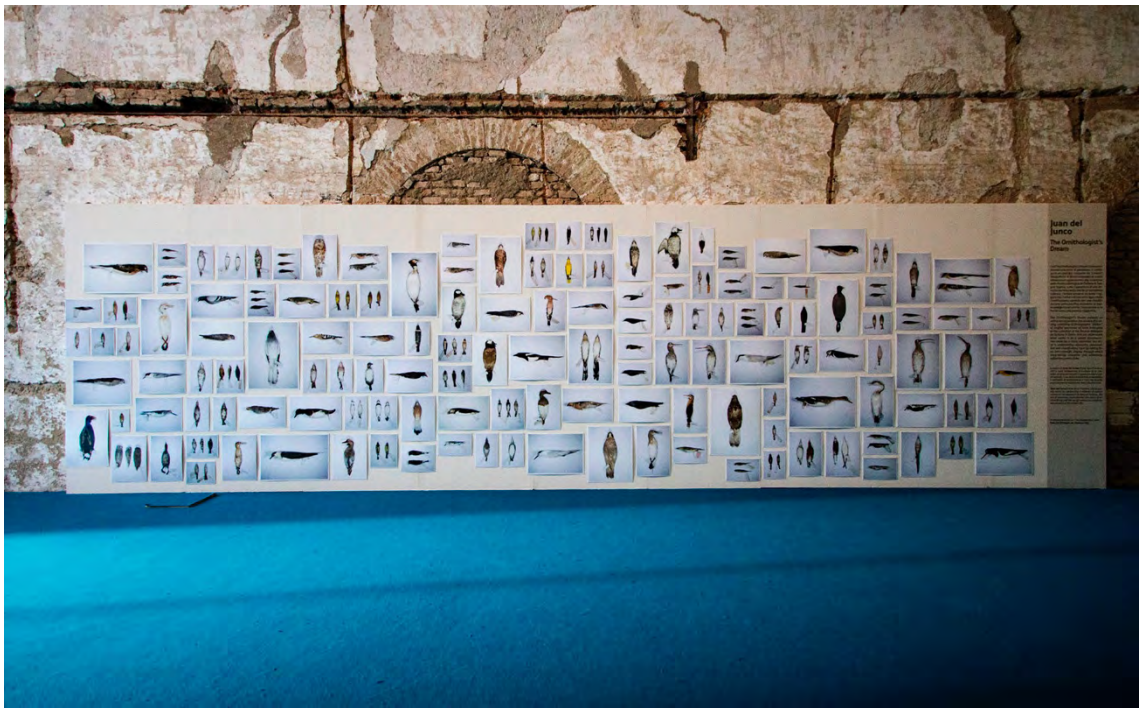
177 y 178. Juan del Junco, *El sueño del ornitólogo I*, 2008, Dimensiones variables. Vistas de la instalación en la *sala Siglo XXI* del Museo de Huelva. Abajo: vista panorámica de la pieza.

Estas piezas de la instalación de Huelva se conservan en carpetas y serán las que se presten a diferentes nuevos montajes según invitaciones de tres comisarios: en primer lugar, en octubre de 2014 en la exposición *La Vietnamita*, comisariada por Marlon de Azambuja para el espacio OTR, en Madrid; más adelante se volvió a reconfigurar para la exposición *Nectar. War upon bees,* realizada en la Pratt Manhattan Gallery, en Nueva York, EE. UU, entre el 9 de diciembre de 2016 y el 11 de febrero de 2017, con el comisariado de Berta Sichel; y, por último, se diseñó una última versión en la exposición *Les noveaux encyclopédistes*, comisariada por Joan Foncuberta para el *Festival di Fotografia Europera di Reggio Emilia*, Italia, entre el 12 de mayo al 9 de julio de 2017.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



179. Juan del Junco, una reconfiguración de *El sueño del ornitólogo*, esta vez en la exposición *Nectar. War upon bees,* en la Pratt Manhattan Gallery, Nuea York, en 2016.



180. Juan del Junco, parte de *El sueño del ornitólogo* en la exposición *Les noveaux encyclopédistes,* en el Festival Fotografía Ruropea de Reggio Emilia, Italia, 2017.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. *El sueño del ornitólogo II: del* Phillocospus sibilatrix *a la* Oxyura jamaicensis

El sueño del ornitólogo II: del Philloscopus sibilatrix *a la* Oxyura jamaicensis es la segunda de las entregas del bloque. Su realización parte de un encargo de José Lebrero Stäls para exponer *El sueño del Ornitólogo I* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, en el año 2008. Para ello, se panela la antigua capilla de San Bruno, sita en el recinto del museo. Para esta nueva instalación, se realiza una nueva producción a partir de las mismas tomas fotográficas, cambiando sustancialmente la clasificación y colocación en sala. En este sentido, en cuanto a la producción, las imágenes se positivan en una procesadora laser Lightjet, se adhesivan en Forex de 5 mm de grosor y se les aplica un laminado mate.

Para la colocación de las piezas en la sala, como podemos apreciar en el título, se realiza una nueva disposición y clasificación. Como comentamos anteriormente, a raíz del hallazgo de un ejemplar de la colección capturado por Olegario del Junco —un mosquitero silbador *(Philloscopus sivilatrix)*— se realiza de nuevo una categorización de las aves por motivos subjetivos, llegando a colocar como último espécimen la malvasía canela (*Oxyura jamaicensis*), una especie invasora la cual ha protagonizado una crisis de índole natural y la que nos da pie a realizar un comentario sociopolítico sobre la idea de migración en un mundo global.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



181, 182, 183 y 184. Juan del Junco, *El sueño del ornitólogo II: del* Philloscopus sibilatrix *a la* Oxyura jamaicensis, 2008, dimensiones variables. Vista de la instalación en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.



185. Juan del Junco, águila real (*Aquila Chrysaetos*) perteneciente *El sueño del ornitólogo,* 2008, 60 x 95,7 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



186. Juan del Junco, garza imperial (*Ardea purpurea*) perteneciente a *El sueño del ornitólogo,* 2008, 50 x 70 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3. El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo

El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo es la tercera entrega del bloque. El origen del proyecto se establece por un encargo de la galería Magda Belloti para una exposición individual que tuvo lugar en Madrid entre el 12 de junio y el 25 de julio de 2009 dentro del marco del Festival OFF de PHotoESPAÑA 2009.

La serie consta de varias fotografías de diferentes formatos donde aparecen de nuevo las pieles de las colecciones científicas de la Estación Biológica de Doñana. Los parámetros de toma y edición resultan los mismos que en los dos proyectos anteriores sólo que en este caso decidimos ocultar las etiquetas identificativas que poseen cada espécimen fotografiado. A la hora de la composición y el positivado sí apreciamos un cambio radical: en vez de positivar cada especie en un papel independiente, producimos grandes formatos que contienen varias especies a la vez; utilizando, de nuevo, una procesadora laser lightjet.



187. Juan del Junco, *Desembocadura del Guadalhorce*, 2009, 90 x 223 cm.

Como hemos comentado en la discusión de esta tesis, uno de los puntos importantes de este proyecto es la aparición por primera vez de la experiencia en la naturaleza. El proyecto se titula *Cuaderno de campo* debido a que mientras realizábamos varias caminatas por diferentes espacios naturales íbamos anotando en una libreta los distintos avistamientos de aves, para, posteriormente en la EBD, realizar las fotografías de las especies listadas. Es por ello que los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

títulos de las obras remiten a los lugares donde se realizaron los trayectos: *Embalse del Celemín–Casas viejas* [véase fig. 76], *Desembocadura del Guadalhorce*, *Isla Mayor*, *Camino de Zaharilla* y *Cuatro mojones*.



188 y 189. Arriba: Juan del Junco, *Camino de Zaharilla,* 2009, 146 x 125 cm.; Abajo: Juan del Junco, *Cuatro mojones*, 2009, 144 x 125 cm.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



190. Juan del Junco, *Isla Mayor*, 2009, 185 x 120 cm

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4. 44 FALCO PEREGRINUS ORDENADOS SEGÚN SU BELLEZA Y 44 BUTEO BUTEO ORDENADOS SEGÚN SU BELLEZA

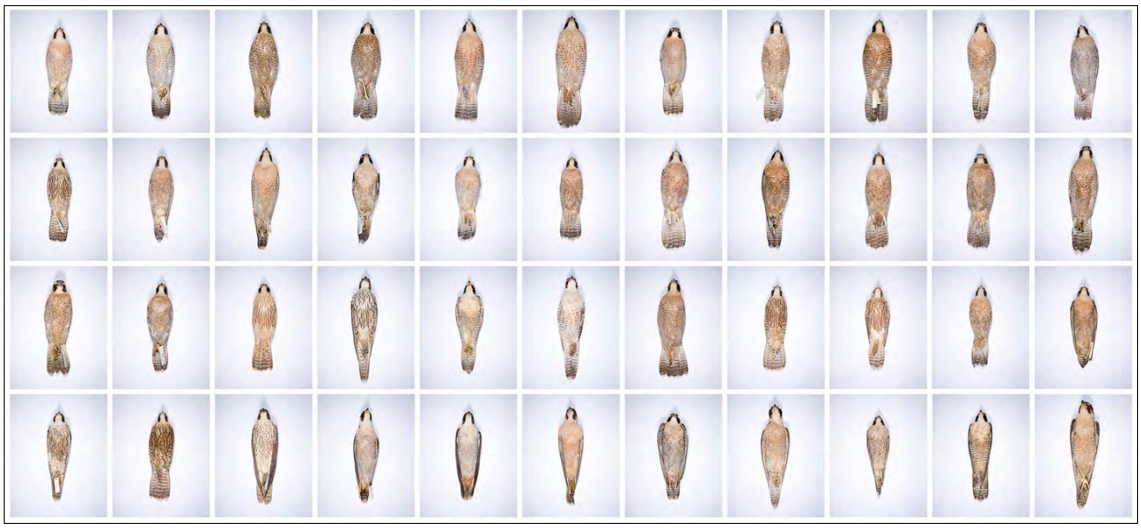
44 Falco peregrinus *ordenados según su belleza* y *44* Buteo buteo *ordenados según su belleza* son dos obras anexas a los proyectos del bloque *El sueño del ornitólogo*. Es más, su realización se efectuó al mismo tiempo que producíamos el *cuaderno de campo,* e igualmente necesitaron de la colaboración de la Estación Biológica de Doñana-CSIC.

Ambas obras consisten en sendas retículas formadas por 44 fotografías de 60 x 44 cm.; en una de ellas aparecen 44 pieles de halcones peregrinos (*Falco peregrinus*), y en la otra, 44 pieles de ratoneros comunes (*Buteo buteo*). Las fotografías fueron realizadas y editadas con los mismos parámetros de toma, iluminación y edición que las anteriormente descritas del resto del bloque; sólo que, en este caso, se enmarcó cada pieza individual con una moldura de aluminio. La gran diferencia con el resto de obras de *El sueño del ornitólogo* radica en que no se trata de un conjunto de fotografías de diferentes especies, sino que centramos nuestra atención únicamente en dos, fotografiando los diferentes ejemplares encontrados en las colecciones.

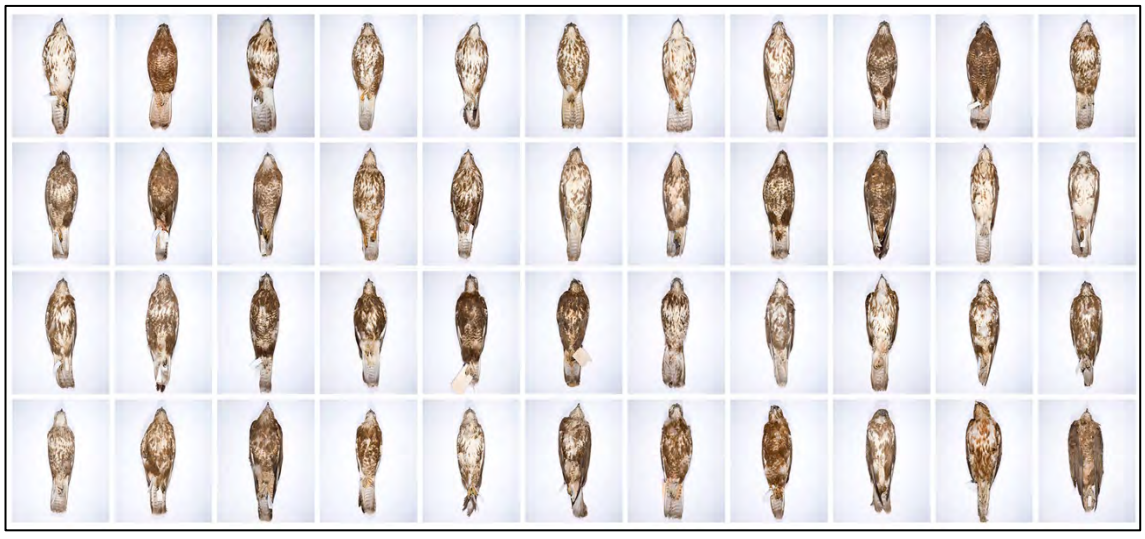
Creemos que estas obras son una demostración de nuestro débito a los parámetros del arte conceptual, entre otros asuntos debido a sus títulos: referidos a una numeración y por lo tanto en los márgenes del lenguaje técnico. Por otro lado, el empleo de la retícula ordenada, la presencia de la repetición rozando casi lo tautológico, y la frialdad y neutralidad de las imágenes, nos acercan a los principios que rigen las prácticas archivísticas.

La obra en sí misma podría ser un buen ejemplo de nuestras clasificaciones de índole subjetivas frente al positivismo y la objetividad presupuesta en los enunciados científicos; nuestra clasificación de ejemplares se regula mediante un aspecto subjetivo y personal: la belleza de los mismos. Así, partiendo de un material que, *a priori* podría parecer científico, con el concurso de nuestra práctica artística realizamos el giro en significancia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



191. Juan del Junco, *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza*, 2008, 44 unidades de 60 x 40 cm.



192. Juan del Junco, *44* Buteo buteo *ordenados según su belleza*, 2008, 44 unidades de 60 x 40 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





193 y 194. Juan del Junco, primera y última fotografías de *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza*, 2008, 60 x 40 cm.





195 y 196. Juan del Junco, primera y última fotografías de *44* Buteo buteo *ordenados según su belleza*, 2008, 60 x 40 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



197. *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza*, 2008, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.5. LAS HERRERÍAS

El conjunto de obras titulado *Las Herrerías* consta de cuatro fotografías de gran formato donde aparecen una serie de nidos de cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*) de una colonia sita en la localidad gaditana de Facinas. La serie está realizada en el año 2009 a la par de *El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo*, y es por ello que se presentaron en la misma exposición que dicho proyecto.

Técnicamente se trata de una producción realizada con carretes de diapositiva de formato 120 utilizando una cámara Mamiya RB67 proSD. Posteriormente se digitalizaron los clichés para ser positivados en una procesadora Lightjet print. Su proceso conllevó un error técnico en origen, ya que se utilizó una película no habitual en nuestras producciones la cual estaba en mal estado de conservación; por lo que en el posterior revelado nos percatamos tanto de un granulado excesivo como de una potente dominante de color rosáceo, hecho que lejos de hacernos desechar las imágenes nos dio una primera oportunidad de aceptar las imperfecciones técnicas en nuestra línea de trabajo.

Como hemos comentado anteriormente, la elección del lugar en cuestión responde a una aproximación a los lugares de nuestra memoria en los que se desarrolló desde la infancia nuestro bagaje ornitológico. Las Herrerías es una finca gaditana donde existe[667] una singular colonia de cigüeñas, ya que sus nidos están construidos sobre grandes chumberas (*Opuntia ficus-indica*). Durante nuestra infancia recordamos haber asistido al anillamiento científico de los pollos nacidos en la colonia, con lo que el lugar pasa, de algún modo, a convertirse en territorio de la memoria.

A su vez, esta primera pieza dedicada a los nidos tiene como base otro elemento constructor de nuestro imaginario científico: el archivo fotográfico de Olegario del Junco; un archivo que creemos ha configurado nuestros modelos representacionales, por lo que deviene *archivo de la memoria* y en el que podemos encontrar multitud de imágenes de nidos.

[667] Hemos de comentar que desconocemos el estado actual de la colonia tras la crisis mediambiental debida a la cochinilla, parásito que ha diezmado la población de chumberas en nuestro país.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



198. Juan del Junco, *Las Herrerías #I*, 2009, 125 x 150 cm.



199. Juan del Junco, *Las Herrerías #II*, 2009, 125 x 150 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



200. Juan del Junco, *Las Herrerías #III*, 2009, 150 x 125 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



201. Juan del Junco, *Las Herrerías #IV*, 2009, 150 x 125 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6. EPÍLOGO ORNITOLÓGICO SOBRE QUÉ ERA ANTES, EL ARTISTA O EL ORNITÓLOGO

La obra *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo* es la última de las piezas que se realizan en colaboración con la Estación Biológica de Doñana y sus colecciones científicas, aunque siempre se ha considerado ajena al conjunto de obras de *El sueño del ornitólogo*. En este caso se recurrió a la colección de huevos, la cual fotografiamos con el máximo cuidado debido a la fragilidad de los mismos. Está fechada en 2010 y se expuso por primera vez en la exposición *Pinturas y otras obsesiones*, realizada en la galería malagueña Alfredo Viñas del 29 de mayo al 29 de junio del mismo año. También se produjo una versión reducida de 35 piezas para la exposición *Afterpost (más allá de la fotografía)* del 26 de mayo al 27 de julio en el *Espacio Iniciarte*, en Sevilla.

Técnicamente se realizó mediante fotografía digital con una cámara Canon EOS-5D, disparando en modo manual y en formato RAW, iluminando cada huevo con dos focos de luz continua simétricos apuntando al centro de la escena en una angulación de 45°. El cambio sustancial con respecto a las tomas de las pieles de aves radica en la elección de un fondo de color crema —un eco de los libros de ornitología donde aparecen huevos de aves (véase fig. 173)— así como el añadido de un margen blanco perimetral de 4,5 cm. en cada una de las fotografías.

Formalmente, *Epílogo* se despliega en una gran retícula formada por 60 unidades de 35 x 30 cm. donde cada una de las fotografías se presenta enmarcada con una moldura de madera de haya, lo que le da cierta sensación de una posible colección en cajas; otorgándole una aproximación a los principios archivísticos.

Si bien el origen de la obra se articula en torno a la idea de la colección científica oológica del siglo XIX y su eco visual en los libros de aves del siglo XX, la narrativa externa que le acompaña y que produce el cambio en significancia viene determinada por el propio título de la misma: una pregunta retórica que nos remite a la famosa cuestión sobre qué era antes ¿el huevo o la gallina? Este giro en la formulación de la pregunta hacia el espacio de lo autobiográfico no es otra cosa sino una declaración de intenciones en cuanto al origen de nuestro cruce transdisciplinario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

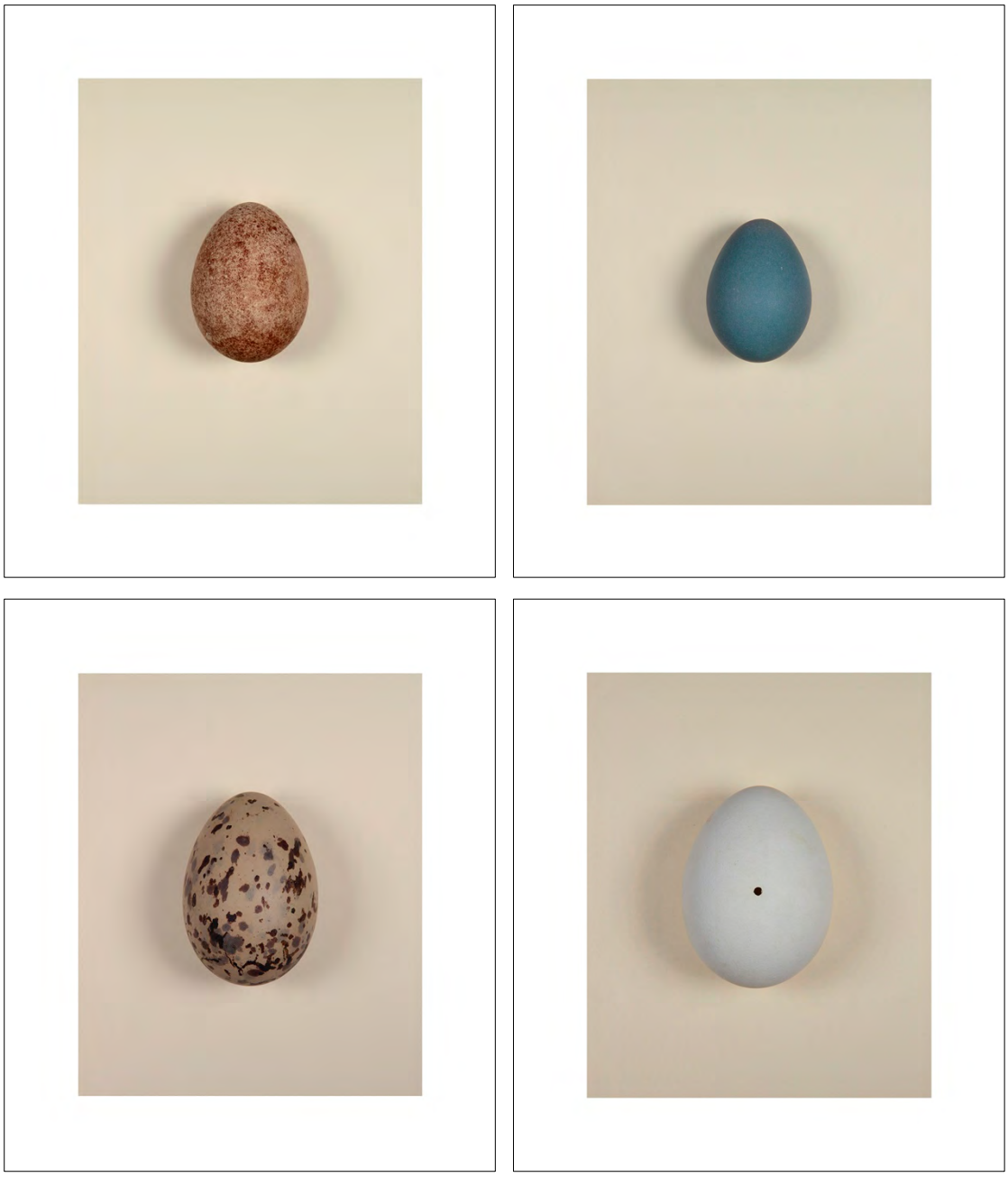


202. Juan del Junco, *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, 60 unidades de 35 x 30 cm., vista de la instalación en la galería Alfredo Viñas, Málaga (véase fig. 172).



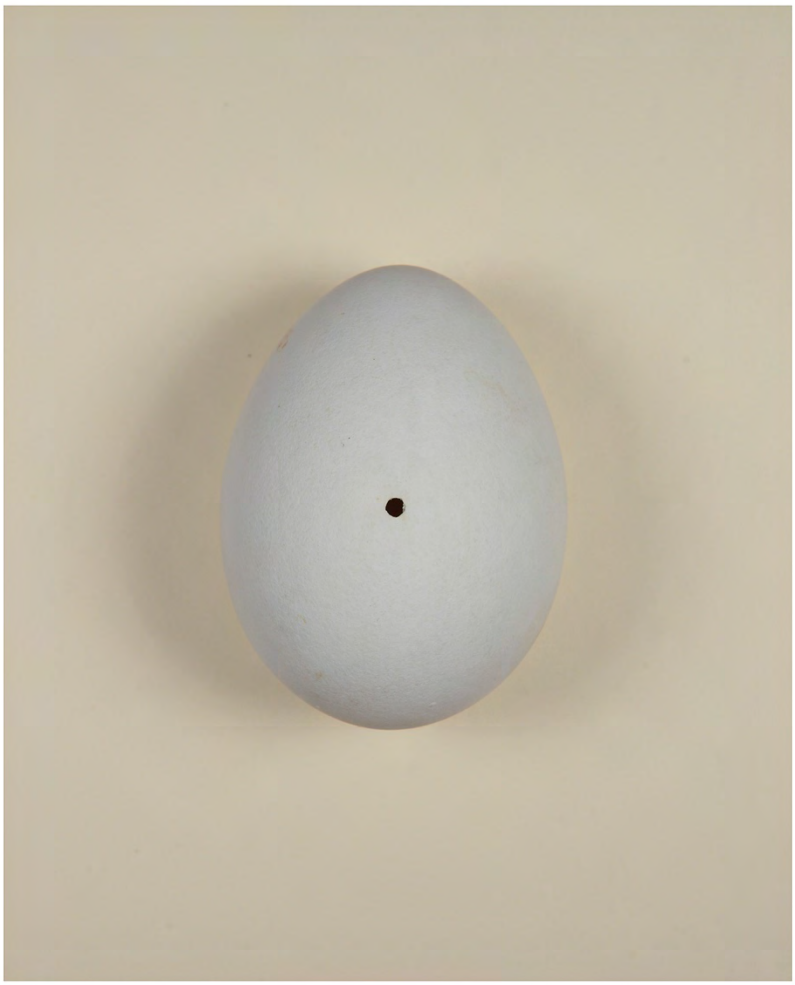
203. Juan del Junco, *Breve epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, 35 unidades de 35 x 30 cm., vista de la instalación en el Espacio Iniciarte, Sevilla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



204. Juan del Junco, *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, detalle

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



205. Juan del Junco, *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.7. HOMBRE RICO-HOMBRE POBRE

Hombre rico-hombre pobre es una obra inédita y desaparecida que se realizó en 2010 sin llegar a producirse. Se trata del inicio de un archivo de fotografías digitales de los nidos de cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*) situados sobre postes eléctricos en la provincia de Cádiz. Decimos desaparecida pues el archivo de imágenes se perdió por un fallo informático, sin ser posible su rescate. De ella únicamente quedan las imágenes reproducidas en el libro *Juan del Junco* editado por la universidad de Córdoba y en la página web del autor (véase fig. 131).

El trabajo se realizó con una cámara digital Canon EOS-5D en formato RAW, el cual posteriormente se ajustó en niveles de luminosidad y color. A las imágenes editadas se le añadió un margen blanco perimetral de 4 cm. Originalmente estas imágenes debían ser producidas en tamaño de 30 x 20 cm. Si bien contábamos con una gran cantidad de imágenes, el boceto que se reprodujo en el libro contaba con 40 unidades.

Este trabajo es uno de los primeros en que se realiza una documentación *a priori* enteramente ornitológica *in situ*. La génesis de la obra se articula en la conjunción entre el archivo fotográfico de Olegario del Junco —al cual tuvimos acceso desde la infancia— y un comentario personal de índole científico: a mediados de los años ochenta, el equipo encargado del anillamiento de cigüeñas blancas en la provincia de Cádiz temió por la posibilidad de una fortísima disminución de la población de la especie. En aquellos años la cigüeña apenas construía nidos en postes eléctricos; sin embargo, a finales de la década de los noventa, la especie acogió dichos soportes como base para sus nidos.

Al igual que en *Epílogo*, el título de la obra entraña un giro en el significado de las imágenes: en muchas de ellas se pueden apreciar elementos de origen antrópico —los propios postes, edificios o infraestructuras varias— con lo que la metáfora se abre hacia la propia relación del hombre con la naturaleza, la modificación de los hábitats naturales y nuestra capacidad de habitar un mundo compartido con el resto de especies animales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.8. LOS SÍ-LUGARES

Probablemente, *Los sí-Lugares* sea la obra con mayor focalización en la temática del nido de todos los *Trabajos ornitológicos*. Consta de 8 fotografías de 66 x 100 cm. dispuestas en dos líneas paralelas donde aparecen 8 nidos de cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*). Los nidos en cuestión son parte de una colonia de esta especie sita en las ruinas de la fábrica de la antigua *Azucarera Jerezana* de El Portal, una pedanía de Jerez de la Frontera, Cádiz.

Para apreciar el grado de focalización en el tema baste saber que para la realización de las tomas fotográficas se hizo necesario pedir un permiso específico al Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, así como la contratación de una plataforma elevadora que nos situara a la misma altura de los nidos; a unos 12 o 15 metros del suelo aproximadamente. La obra, fechada en 2010, se presentó por primera vez junto a *Epílogo…* en la exposición *Pinturas y otras obsesiones* citada anteriormente.

Para su realización se utilizó una cámara Canon EOS-5D montada con un objetivo Canon EF 24-70 mm. Serie L. Se disparó en formato RAW, editándose posteriormente tanto los niveles de luces, sombras y tonos medios, así como su optimización para adecuarse al tamaño de las copias. Para su positivado se eligió una procesadora laser Lightjet en papel RC. Las obras están enmarcadas a sangre —sin la incorporación del margen blanco perimetral en la copia— con moldura de madera de haya teñida de negro y encerada.

Como hemos comentado anteriormente, esta obra está sensiblemente influenciada por la obra de Bernd y Hilla Becher, de ahí su carácter reticular y su frontalidad en las tomas. Es por ello que desde su concepción se estipuló su disposición unitaria a modo de políptico. *Los sí-lugares* tienen su origen en la incorporación de la cigüeña blanca a la categoría personal de *especie de proximidad* debido a la actividad científica de su anillamiento, al cual asistimos varias veces en nuestra infancia y adolescencia. Por otro lado, como hemos comentado, otra de las referencias para su génesis es el archivo de fotografías científicas de Olegario del Junco, donde aparecen gran cantidad de nidos de la especie.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



206. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle.



207. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



208. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle.



209. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



210. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle.



211. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, 8 unidades de 66 x 100 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.9. CONCEPTUAL ANDALUSIA: EUROPÉENS EN VOL

En 2016, con la realización de *Européens en vol* comienza el bloque *Conceptual Andalusia* y, por lo tanto, se inicia también el periodo que hemos denominado *territorial*. Si bien anteriormente al proyecto realizamos varias pruebas con los mismos parámetros de producción, decidimos desecharlas, ya que, en cierto sentido, esos *protoproyectos* de *Conceptual Andalusia* pueden ser entendidos como un adiestramiento y perfeccionamiento de una técnica desconocida en nuestras producciones anteriores.

El principal cambio que conlleva el proyecto, y por ende todo el bloque, es la utilización de película fotográfica en blanco y negro en formato de 35 mm. Para ello se adquirieron sucesivamente varias cámaras analógicas Canon EOS 1-N. La elección de este tipo de cámara está supeditada a la posibilidad de realizar tomas fotográficas sin trípode y con cierta rapidez, dado que, en este nuevo periodo *territorial*, las fotografías son realizadas según los encuentros con las aves —y demás elementos del paisaje— en nuestras derivas y trayectos por el entorno natural. Además de dichas cámaras se utilizó un teleobjetivo zoom Canon 70-300 mm. DO con óptica de difracción.

La película elegida —que será la misma en todo el bloque— es la Ilford HP5+ 400 ISO en carretes de 36 exposiciones, y los productos químicos utilizados para su revelado son: revelador Kodak D-76, baño de paro Tetenal Indicet y fijador Kodak T-Max. Al igual que en todo el bloque *Conceptual Andalusia*, estos negativos son digitalizados para su visualización con un escáner Epson Perfection V850 Pro.

Para la realización del proyecto se utilizaron un total de 53 carretes durante los meses de enero a abril de 2016, con lo que se acumuló una cantidad de 1.908 tomas fotográficas. Las localizaciones de las tomas se efectuaron en las provincias de Cádiz y Sevilla principalmente, aunque también se tiraron varios carretes en la provincia de Málaga. Una de las zonas donde más se trabajó fueron las marismas del Guadalquivir y sus aledaños, sobre todo en el Paraje Natural del Brazo del Este.

Européens en vol se produjo mediante impresión de tintas pigmentadas sobre papel de algodón. Posteriormente, a cada copia se le practicó un hendido al centro para dar la sensación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de estar ante una doble página de un hipotético libro. Cada una de las 63 partes del políptico —con medidas de 27,5 x 41,5 cm.— se enmarcó con una moldura Nielsen de aluminio mate.

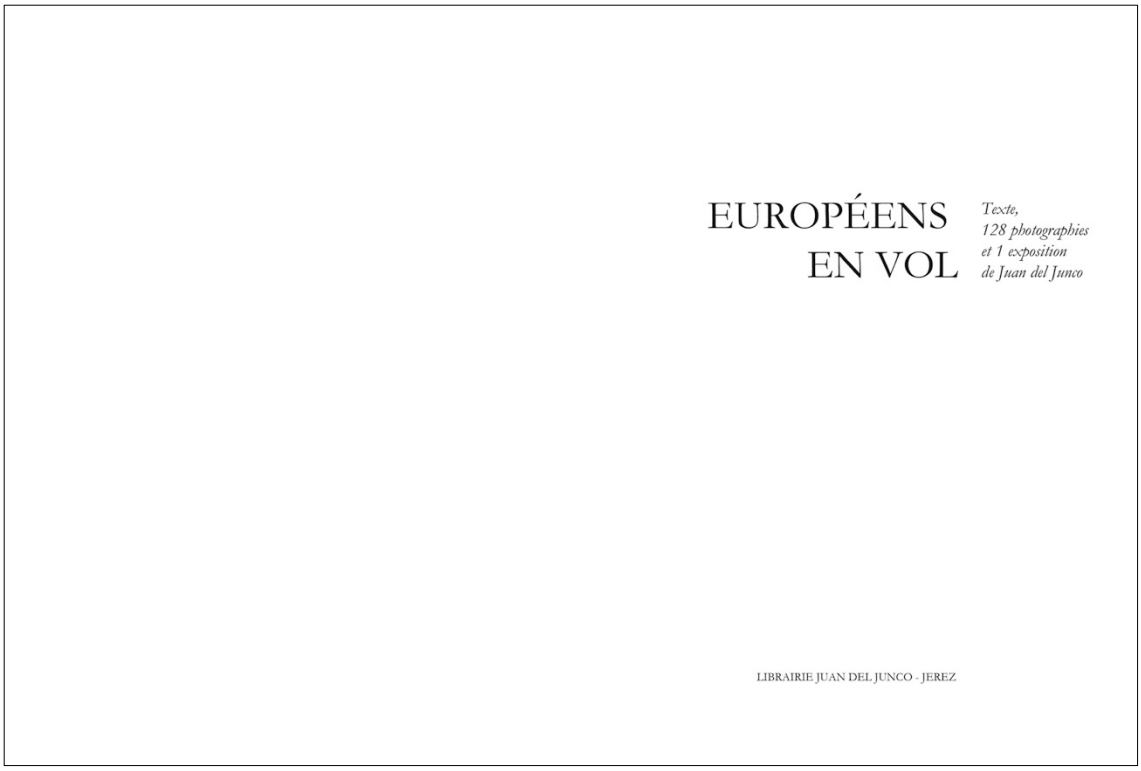
Européens en Vol se presentó por primera vez en una exposición homónima en Madrid en el Museo Nacional de Ciencias Naturales en el marco del festival PHotoESPAÑA 2016 con comisariado de Sema D'Acosta; exposición que duró del 3 de junio al 4 de septiembre. Posteriormente la obra se expuso en la galería Isabel Hurley de Málaga. En el MNCN se dispuso en una larga línea que se desplegaba en un pasillo junto a los ejemplares disecados del museo; mientras que en la galería se colocó a modo de gran políptico en forma de retícula.

Como hemos comentado anteriormente, el título del proyecto es una transformación del título del libro *Oiseaux en Vol* de Charles-A Vaucher, volumen del que también se copia literalmente la maqueta y su diseño. Es por ello que los textos que aparecen en la obra están traducidos al francés, idioma original del libro del fotógrafo suizo.

Podemos resaltar dos elementos claves en el "diseño" de este *falso-libro*: por un lado, la inclusión de una pequeña numeración impresa junto a cada uno de los ejemplares de aves en vuelo que aparecen en las imágenes, fruto sin duda de la influencia del arte conceptual y la cooptación del lenguaje científico y técnico-administrativo; y por el otro, una ordenación interior basada en el tamaño de las aves, un modelo taxonómico personal que deriva de nuestro afán clasificatorio.

Européens en vol, *a priori*, podría parecer un libro de fotografías de naturaleza focalizado en imágenes de aves en vuelo, pero en su interior esconde un comentario de índole socio-política. A mitad del *falso-libro* aparece una imagen de una pareja anónima. Junto a la misma podemos leer la cifra 2.305.030, el número de españoles que, según el Instituto Nacional de Estadística, tuvo que emigrar del país en el periodo de la gran recesión económica de 2008.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



212. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle [imagen del frontispicio del *falso-libro*].



213. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



214. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle.



215. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



216. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle.



217. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, vista del montaje en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





218 y 219. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, vistas del montaje en la galería Isabel Hurley, Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.10. Conceptual Andalusia: Européen en Vol. Les archives

Podríamos considerar este segundo capítulo de *Conceptual Andalusia* como una adecuación del anterior proyecto motivada por un encargo. Y efectivamente, lo es, ya que se trata de las mismas 124 imágenes fotográficas utilizadas en *Européens en vol*; pero con un cambio significativo tanto en el formato de la copia como en su disposición en sala. Es por ello que la pieza está fechada en el mismo año: en 2016.

El origen de esta nueva propuesta reacae en el encargo por parte de la galería Isabel Hurley de una exposición individual aprovechando la exposición del Museo de Ciencias Naturales en PHotoESPAÑA 2016. Dado que se pretendía hacer coincidir en tiempo ambas exposiciones se optó por realizar un hipotético "archivo" de las imágenes que aparecen en el *falso-libro* de *Européens en vol*, de ahí su título: *Les archives*.

Européens en vol: les archives consta de 124 piezas de 28 x 20 cm. impresas mediante tintas pigmentadas en papel Canson Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2. La novedad formal recae en la disposición de la mancha de la imagen en relación con el formato: dejando un doble margen en la parte inferior de la copia, lo que sumado a la numeración impresa le da cierto aire técnico y cercano a los principios archivísticos. Únicamente dos fotografías se imprimieron en doble formato, las dos centrales: en una aparece un nido de garcilla bueyera (*Bubulcus ibis*) y en la otra podemos apreciar la pareja anónima con el número de emigrantes españoles durante la "crisis del ladrillo" impreso en la imagen.

Para su disposición en sala se recurrió a una sola línea rodeando todo el perímetro de la galería. Las copias, en este caso, van desnudas sobre la pared colocadas con un alfiler en cada esquina. La elección del tipo de alfiler es de suma importancia, ya que nos inclinamos por alfileres con cabezas redondas de colores, aquellos que se utilizan para señalar puntos en los mapas. Dado que en el *falso-libro* habíamos establecido varias categorías —según el tamaño del ave representada en la imagen— hicimos una distinción de las mismas según el color de la cabeza del alfiler, con lo que, en cierta manera, planteábamos una llamada a los procesos técnicos de mapeado y seguimiento de las poblaciones en las ciencias naturales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



220, 221, 222 y 223. Juan del Junco, ejemplos de *Européens en vol: les archives*, 2016, 28 x 20 cm. cada unidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



224. Juan del Junco, *Européens en vol: les archives*, 2016, 28 x 20 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





225 y 226. Juan del Junco, *Européens en vol: les archives*, 2016, vista de la instalación en la galería Isabel Hurley, Málaga. (Véase fig. 16).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.11. CONCEPTUAL ANDALUSIA: BUSCANDO OROPÉNDOLAS OBSESIVAMENTE

Este capítulo de *Conceptual Andalusia* es un pequeño proyecto realizado ex profeso entre el 1 y el 15 de agosto de 2016 para los XIII Encuentros de Arte de Genalguacil; una convocatoria competitiva donde se seleccionan diez propuestas de diferentes artistas. Los Encuentros consisten en permanecer 15 días en el valle del Genal, en la provincia de Málaga, y realizar una intervención artística circunscrita a su entorno. Es por ello que, originalmente, el proyecto tenía por título *El valle*.

Técnicamente, *Buscando oropéndolas obsesivamente* se produce con los mismos parámetros de *Européens en vol*, es decir: misma película y procesado químico y misma digitalización. En este caso en concreto, el número de carretes utilizados son 18, generando un archivo de 648 imágenes de las cuales se utilizan un total de 83 de ellas. Las obras resultantes consisten en 9 papeles con distintos hendidos que se pliegan sobre sí mismos en formato fuelle. Las medidas son variables, encontrándose cuatro unidades de 18 x 144 cm., tres de 18 x 132 cm., una unidad de 18 x 72 cm. y una de 18 x 60 cm. Al igual que el resto del bloque *Conceptual Andalusia* se imprimieron mediante tintas pigmentadas sobre papel Cason Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2.

La obra se presentó al finalizar los Encuentros en el museo de Genalguacil —el Museo de Arte Contemporáneo Antonio Centeno— y, apenas un mes después, en la galería Isabel Hurley junto a la pieza de *Européens en vol* procedente del Museo de Ciencias Naturales de Madrid.

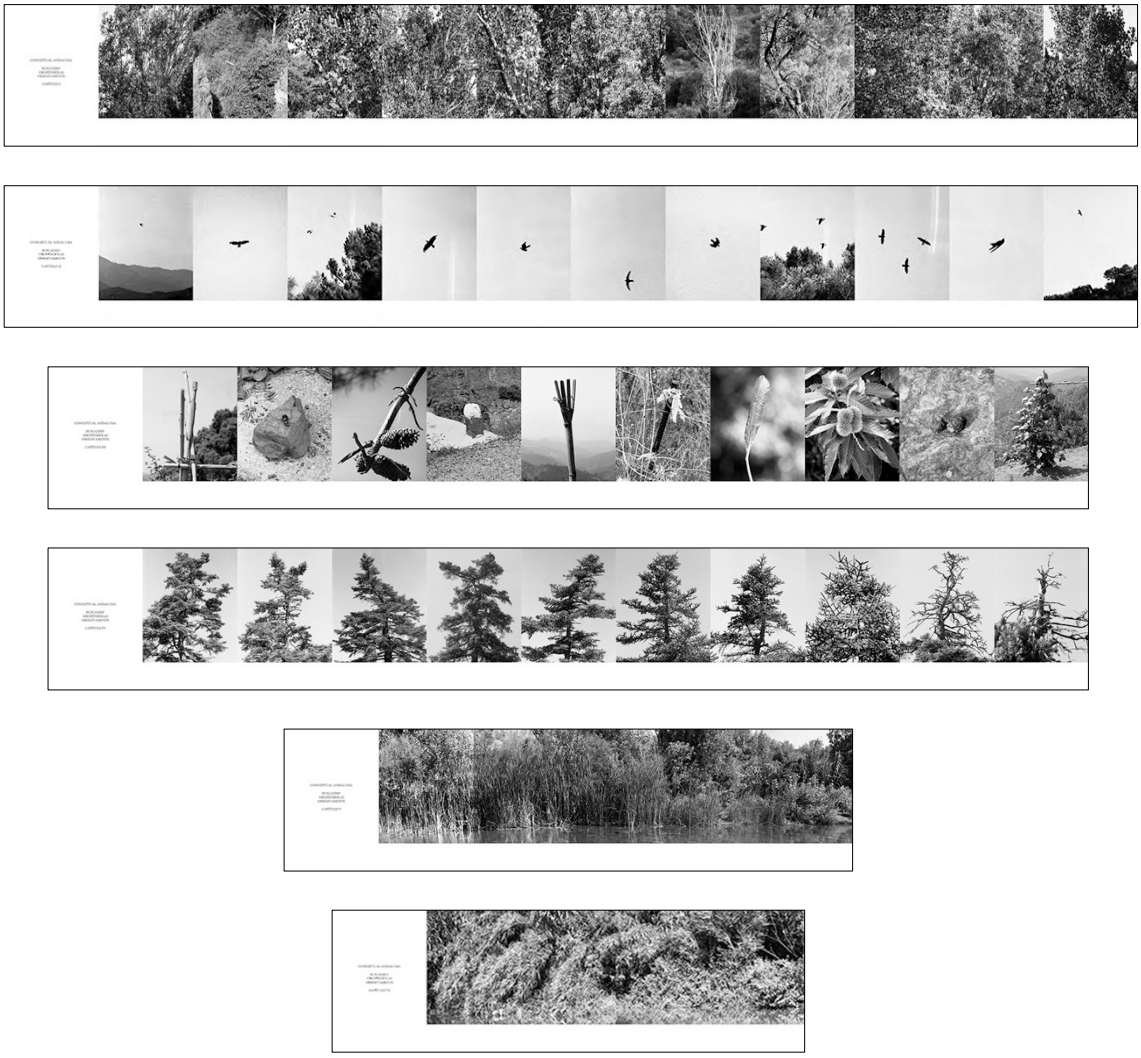
El origen de la temática del proyecto recae en una circunstancia en cierta medida azarosa: de camino al pueblo, uno de los artistas seleccionados nos envía una imagen mediante *WhatsApp* realizada en el bar del pueblo donde aparece un calendario de pared ilustrado con la fotografía de una oropéndola (*Oriolus oriolus*). A raíz del conocimiento de esta imagen y sabedores de la presencia de la especie en la zona en el periodo del año en que realizamos el proyecto, deslizamos el trabajo hacia su parte no objetual: hacia el propio método de búsqueda. Con ello, desmaterializamos la obra dandóle preponderancia a su forma procesual.

La obra, pues, se articula a modo de alegoría sobre los procesos de búsqueda en varios ámbitos: no sólo en el meramente científico, sino, además, en los terrenos de lo personal y de lo creativo. A medida que íbamos buscando las oropéndolas —un ave amarilla del tamaño de un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mirlo que, si bien se escucha asiduamente, no se deja ver con facilidad— nos fuimos encontrando con distintos elementos que reclamaban nuestra atención. De esta manera, se establece otra de las narrativas externas que acompañan a la obra: la capacidad de descubrimiento hallada en los sistemas procesuales y, por ende, en la propia labor de los artistas. Los encuentros con los distintos elementos y su registro mediante la toma de fotografías generan una serie de categorías, las cuales son agrupadas en cada una de las obras: álamos, aves volando, objetos, pinsapos, ribera, cañaverales, insectos, y, finalmente, las oropéndolas.

El aspecto formal de la obra —a modo de fuelle o acordeón— está altamente influenciado por la obra *Every Building on The Sunset Street*, 1966, de Edward Ruscha; recurriendo, de nuevo a la presencia de lo textual en combinación con la imagen fotográfica.

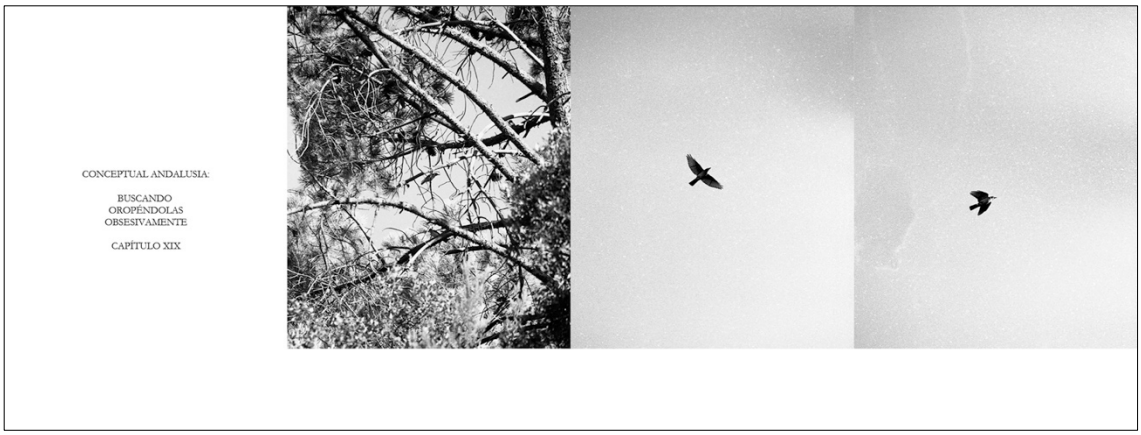


UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



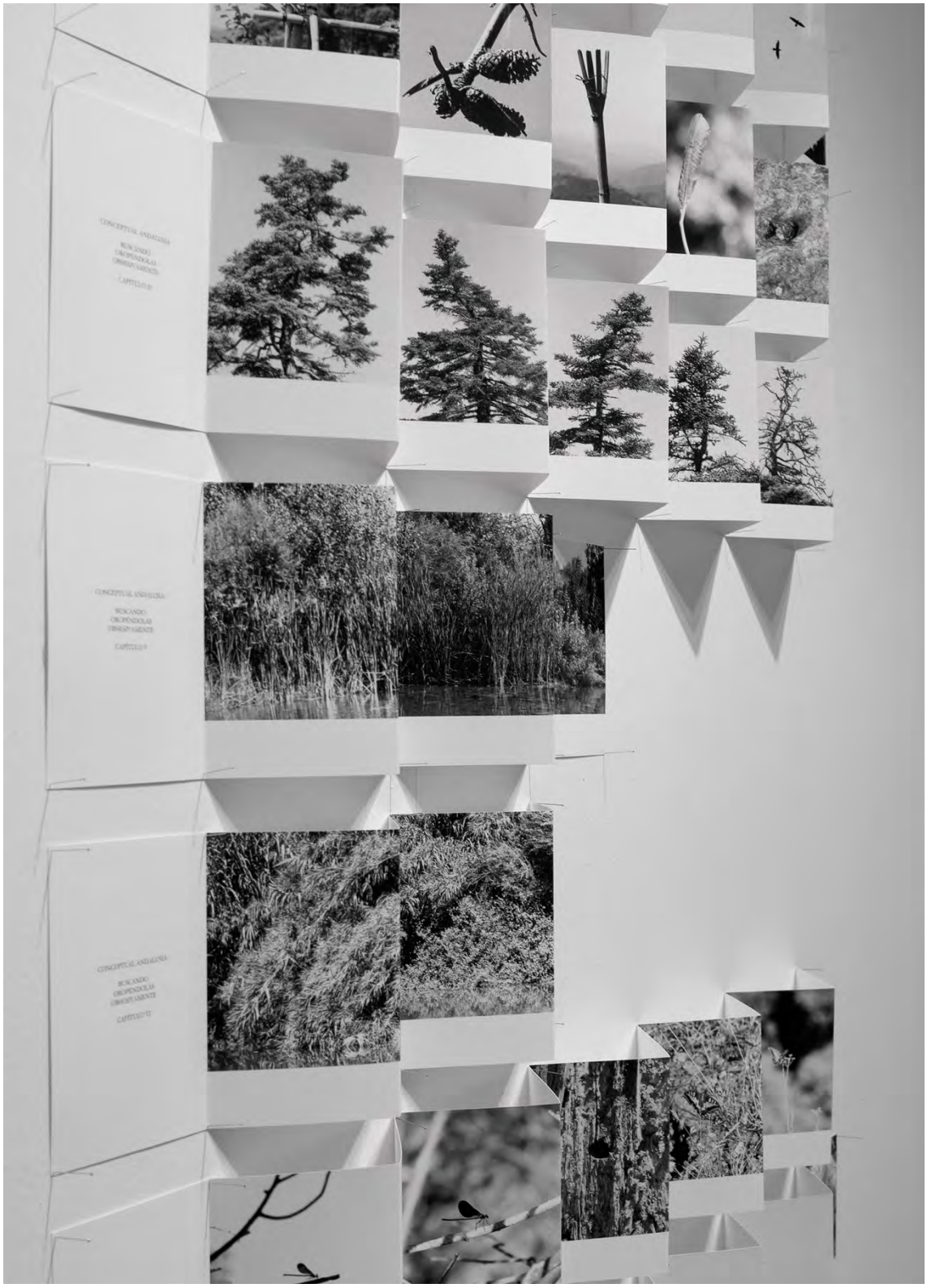
227-235. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, medidas variables.





236-237. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



238. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, detalle. [Véase fig, 39].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.12. CONCEPTUAL ANDALUSIA: TRÍPTICO PARA UNA ARQUEOLOGÍA PROPIA

Tríptico para una arqueología propia, 2016, es probablemente una obra menor del bloque *Conceptual Andalusia*, la cual, de nuevo, se origina por la mediación de un encargo. Periódicamente, el Museo Arqueológico de Jerez de la Frontera, Cádiz, invita a un artista a realizar una obra específica sobre una pieza determinada de sus fondos, la cual se presenta junto a una conferencia impartida por un especialista en la materia. En nuestro caso, nos proponen hacer una única obra sobre una empuñadura y arranque de una espada celta del siglo IV-III a. C. procedente de la necrópolis de Mesas de Asta, un importante yacimiento arqueológico próximo a la ciudad. La pieza se presenta en dicho museo el 22 de octubre de 2016 junto a otra obra del artista Juan Ángel González de la Calle (1956).

Dado nuestro interés en las metodologías inter y transdisciplinarias —principalmente en el ámbito de las ciencias naturales— decidimos ampliar el foco para atender al campo de conocimiento específico del museo. Así, optamos por visitar el entorno del yacimiento para efectuar una deriva por el mismo; un paseo de varias horas, cámara en mano, interesándonos por todo aquello que encontramos: desde un ave hasta los distintos elementos humanos depositados en los alrededores del camino. Este hecho nos da pie a pensar que la ampliación del foco crea una propia arqueología: la nuestra personal, de ahí el título de la obra.

De nuevo, el proceso se hace con el protagonismo de la obra, resultando de igual importancia que la solución formal posterior. Es decir, la deriva sin rumbo realizada se conforma como parte no objetual de la obra; la cual, por lo tanto, no es sino una documentación de la acción: un archivo fotográfico a modo de registro.

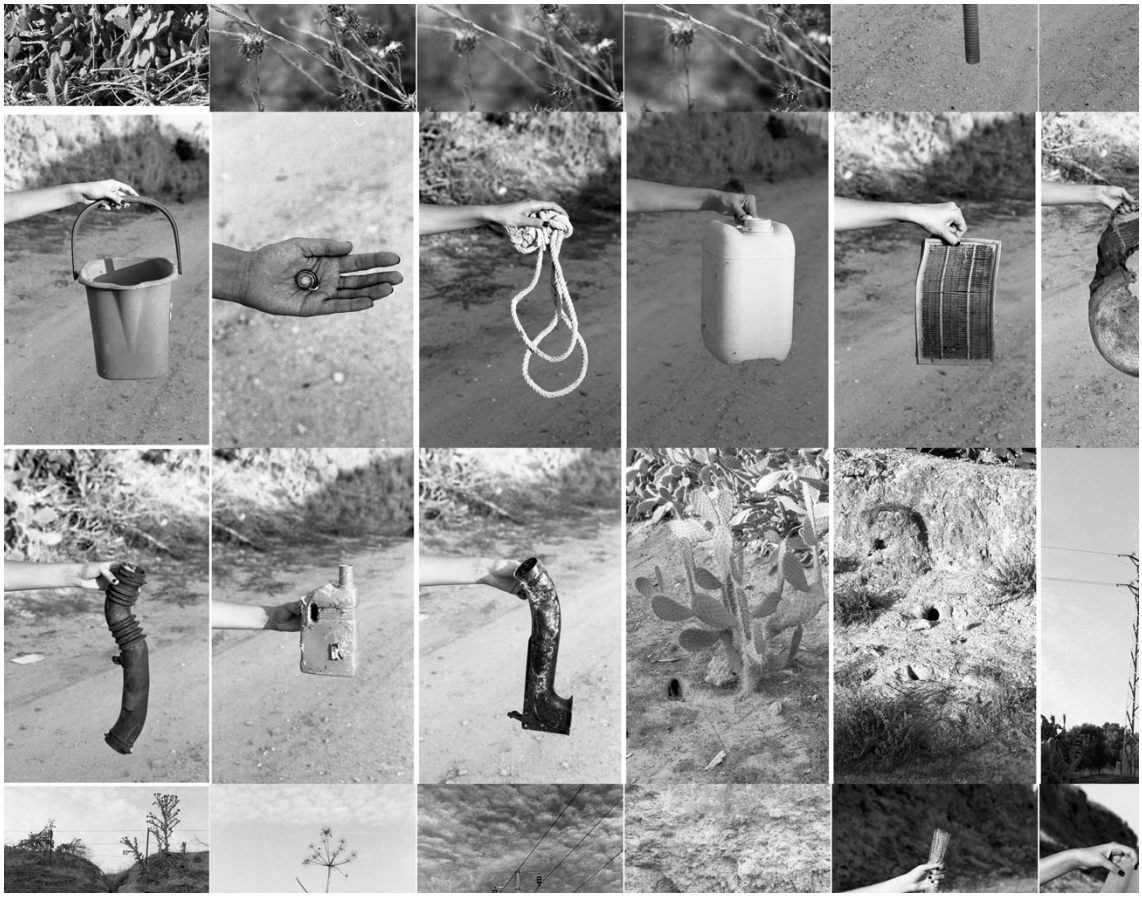
Para afianzar aún más la noción de documento, la obra es un gran papel impreso con las 108 fotografías realizadas en la caminata. De hecho, su composición remite a los "contactos" de los tres rollos de película utilizados tras su digitalización. El contacto fotográfico es un elemento procesual que tiene por función la visualización de las tomas, por lo que, con su instauración como obra estamos abogando por dejar aflorar los propios procesos de creación.

Al igual que el resto de las obras del bloque, *Tríptico para una arqueología propia* está impresa mediante tintas pigmentadas sobre papel Cason Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2. Sus medidas son 60 x 120 cm., dividiéndose en forma de tríptico mediante dos hendidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



239. Juan del Junco, *Tríptico para una arqueología propia*, 2016.



240. Juan del Junco, *Tríptico para una arqueología propia*, 2016, detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.13. EXPOLIO

Expolio es una revisión y reutilización de aquellas pruebas que realizamos antes de comenzar a producir las obras y proyectos del bloque *Conceptual Andalusia*. Es por ello que, si bien está fechada en 2016, su realización se retrotrae a 2015, durante un viaje a Colombia. *Expolio* queda fuera del bloque aunque comparte parámetros de producción con las obras pertenecientes al mismo. Se presentó en la feria internacional de arte contemporáneo ARCO Madrid en febrero de 2017.

La obra se articula a modo de otro *falso-libro* titulado *Expolio. A Brief History of South America* consistente en 18 dobles páginas enmarcadas de tamaño 30 x 41cm. La hipotética maqueta del volumen está diseñada colocando las imágenes en las páginas impares, dejando en blanco las restantes con un pie de foto: "PLATE" seguido del número de imagen. Se reproducen un total de 18 imágenes en blanco y negro y, además, se incluyen el frontispicio y lo que sería la portada, la cual se separa del resto de las páginas para su montaje.

El proceso técnico es el mismo del resto de los trabajos de *Conceptual Andalusia* e igualmente se imprimen mediante tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2.

Tal y como comentamos en su momento, a diferencia del *falso libro* de *Européens en Vol*, en *Expolio* añadimos, por primera vez, los signos de la industria gráfica: las marcas de corte y las de plegado; con lo que damos un salto hacia los modelos de agenciamiento de lo editorial y la consiguiente separación de la obra fotográfica autónoma.

Las fotografías de la obra se realizaron en el Jardín Botánico de Bogotá, Colombia, y en ellas aparecen una serie de hojas de árboles y arbustos que presentan una peculiaridad: en todas las hojas se puede apreciar un orificio de forma circular. *A priori*, dicha marca podría parecer proveniente del ataque de un insecto o un parásito, pero no son sino orificios que realizamos a escondidas mediante una perforadora de papel.

La obra, por lo tanto, lleva aparejada una narrativa externa de crítica colonial: con nuestra acción en el jardín botánico y dada nuestra condición de europeo que visita América del Sur —máxime siendo de nacionalidad española— realizamos una crítica al expolio de recursos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

infringido en el continente durante siglos de ocupación colonial, con lo que, en cierta medida, reflejamos una posibilidad de pedir perdón por el daño causado por nuestra nación y raza.



241-246. Juan del Junco, *Expolio*, 2016, 18 unidades de 30 x 41 cm., detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





247. Juan del Junco, *Expolio*, 2016, 18 unidades de 30 x 41 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.14. CONCEPTUAL ANDALUSIA: INVIERNO, MAR Y FANGO

En 2017 se presenta en la galería F2 de Madrid el proyecto *Invierno, mar y fango*, el trabajo donde podemos aseverar que se alcanza la madurez del bloque *Conceptual Andalusia*. Efectivamente, a finales de 2016, tras sus tres primeras propuestas —las dos tandas de *Européens en vol*, *Buscando oropéndolas obsesivamente* y *Tríptico para una arqueología propia*— la galería madrileña se pone en contacto con nosotros para realizar una exposición individual; con lo que se abre una enorme posibilidad de crecimiento en el panorama nacional de las artes plásticas.

La producción de *Invierno, mar y fango* se desarrolla entre noviembre de 2016 y marzo de 2017, fecha en que es expuesta la obra. Para su realización se utilizaron 52 carretes Ilford HP5 + en formato 35 mm. y una novedad: 4 rollos de formato 120, lo cuales se dispararon con una cámara Mamiya RB 67 ProSD con un objetivo Mamiya Sekor C 90 mm. Entre ambos formatos obtuvimos 1.912 fotografías, de las cuales se utilizaron 172 imágenes de paso universal y una de formato medio. Otra de las novedades técnicas que se incluye en la obra es la adquisición de un objetivo Canon EOS EF 200 mm. L; una lente de focal fija que, a partir de este proyecto, será utilizada en exclusiva en las siguientes propuestas realizadas con cámaras SLR.

Las localizaciones de este proyecto se circunscriben al área de la Bahía de Cádiz, principalmente en los términos municipales de Puerto Real, El Puerto de Santa María y San Fernando, donde realizamos varias derivas por las marismas de influencia mareal.

El proyecto se formaliza con varios tipos de obras. Una primera principal —otra vez a modo de *falso libro*— titulada *Winter, Sea and Mud* donde se copió la maqueta del libro *Wild Andalusia. Coto de Doñana* de Charles Vaucher. En esta obra, a diferencia de *Europeéns en vol* y de *Expolio*, las páginas se agrupan de cuatro en cuatro, formando unos hipotéticos pliegos de imprenta; con lo que se multiplican los signos propios de la industria gráfica. Esta pieza principal consta de 41 unidades de 60 x 43,5 cm. o lo que es lo mismo 164 páginas individuales del posible libro, el cual estaría dividido en doce capítulos según los referentes que aparecen en las imágenes: *Mud*, *Cormorants*, *Starlings*, *Gulls on sticks*, *Traces*, *Waders*, *Objects*, *Little birds*, *Sticks*, *Ducks*, *Sea*, y *Gulls*. De esta manera, de nuevo, incidimos en la inclusión de nuestro afán clasificatorio y en el interés por los principios archivísticos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La segunda de las obras es un tríptico de tres unidades de 70 x 50 cm. donde aparecen una imagen del mar al atradecer, una gaviota en vuelo y el fango que emerge en la bajamar en los caños de las marismas. El fango también es protagonista de la tercera de las propuestas: dos piezas de 54 x 118 cm. con una composición de 8 fotografías maquetadas con un gran faldón blanco.

En *Invierno, mar y fango* se repite el mismo paradigma conceptual que rige todo el bloque *Conceptual Andalusia*: si bien la obra podría parecer un libro de fotografías de naturaleza focalizado en las aves, el trasfondo de la misma se desarrolla en torno a una alegoría de índole subjetiva. En este caso, las imágenes del fango, así como de la fauna invernante en la costa, nos sirven para construir una metáfora sobre un proceso de hundimiento personal debido a una depresión. De hecho, en el punto diez del dodecálogo que se confeccionó como hoja de sala de la exposición se expresa la idea: "En un periodo de hundimiento decidí, por primera vez, incluir mis emociones en mi trabajo como marco de referencia"[668]. Así, en cierto sentido, este proyecto se podría considerar como un proceso para salir de dicho hundimiento, una manera de concebir el trabajo artístico a modo de terapia potencial.



248. Juan del Junco, *Invierno, mar y fango*, 2017, 3 unidades de 70 x 50 cm.

[668] DEL JUNCO, J. *Doce consideraciones…,* op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



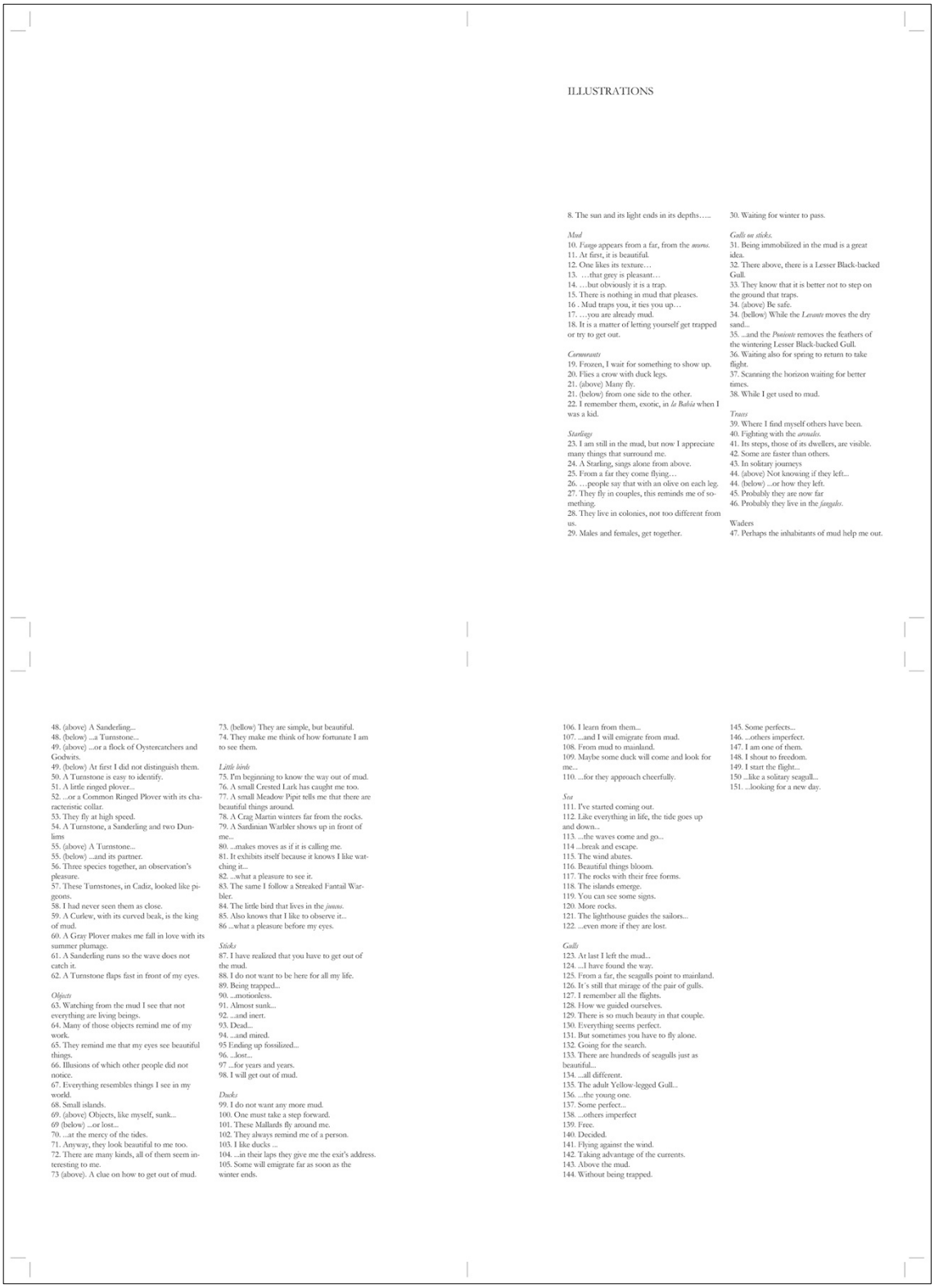
249-252. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



253-256. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



257. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



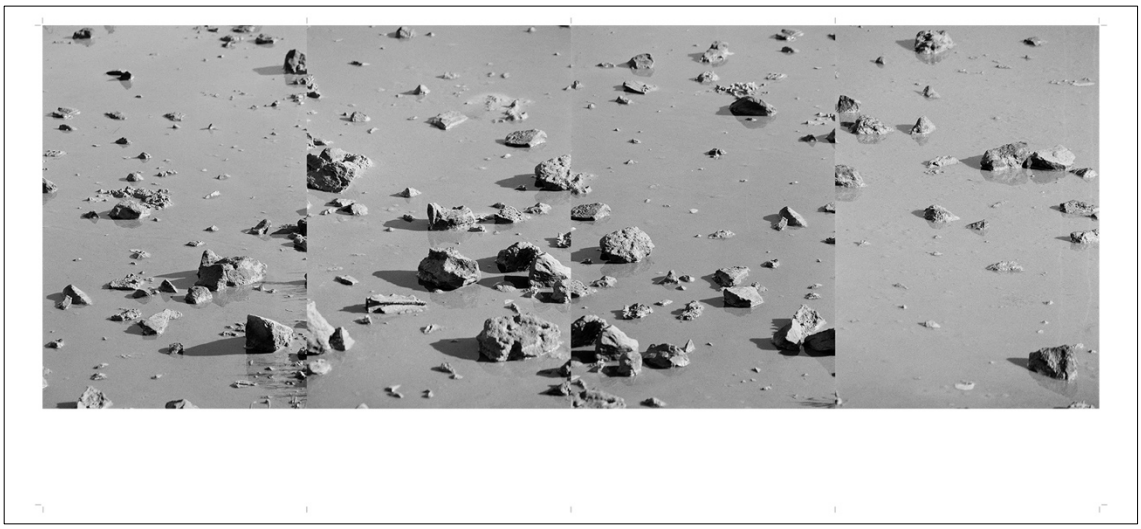


258 y 259. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., vista de la instalación en la galería F2, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



260. Juan del Junco, *Fango I*, 2017, 54 x 118 cm.



261. Juan del Junco, *Fango II*, 2017, 54 x 118 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.15. 15 PLEGADIS FALCINELLUS CRUZANDO DELANTE DE MI CÁMARA DE DERECHA A IZQUIERDA

Esta obra fechada en 2017 aparece tras la revisión y reutilización de algunas fotografías descartadas de otros proyectos; en concreto, estas dos imágenes fotográficas proceden del archivo generado durante *Européens en vol*.

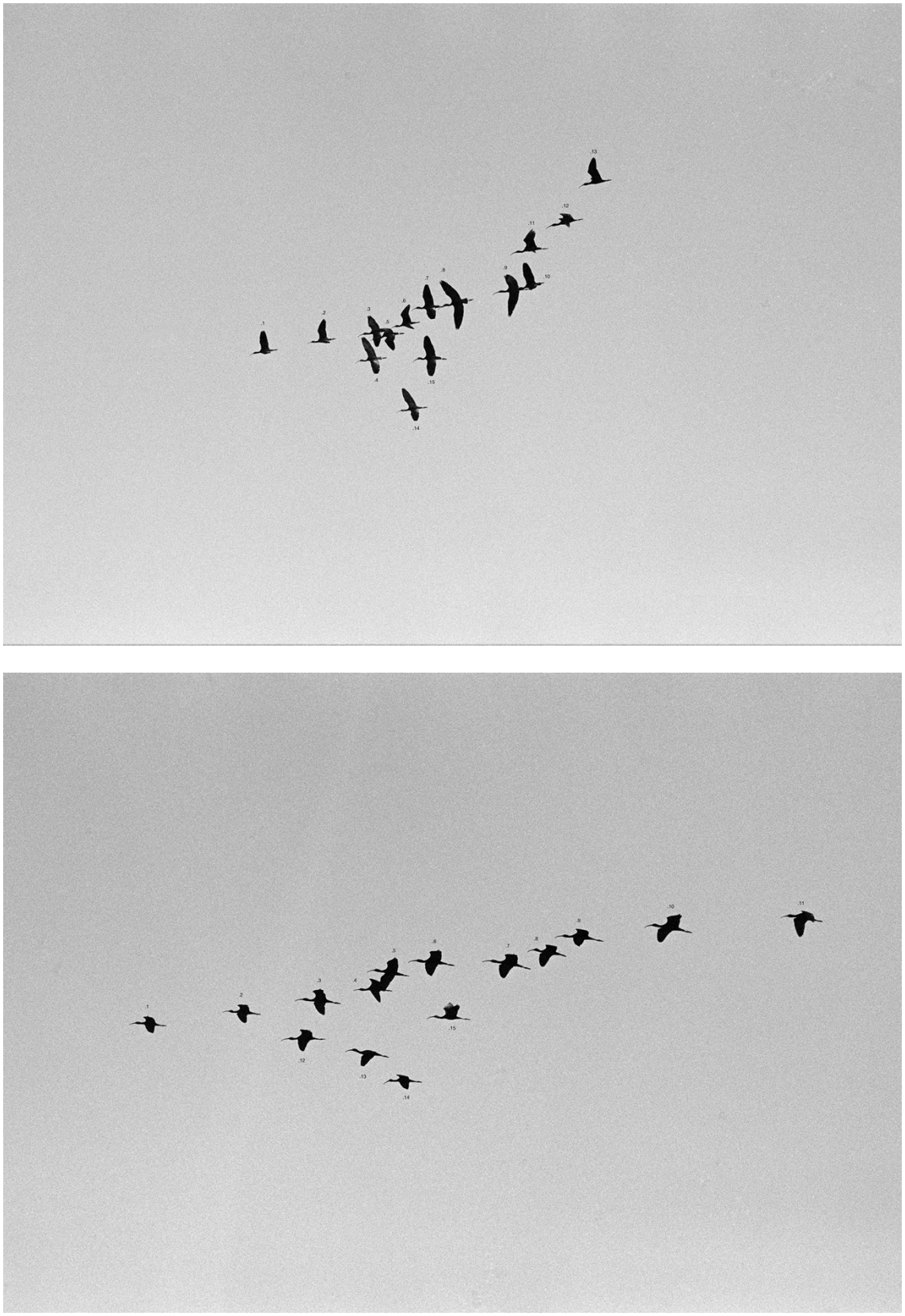
15 Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda* se presentó en la exposición del Premio de Fotografía Banca March —certamen donde fue seleccionada— en la sala de la Calcografía Nacional en junio de 2017. La obra es un díptico de dos unidades de 50 x 70 cm. impreso mediante tintas pigmentadas en papel Canson Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2.

El propio título de la obra remite a un acontecimiento. Es decir, remite a un hecho ocurrido mediante el proceso de un proyecto, ya que describe como una bandada de 15 individuos de morito común (*Plegadis falcinellus*) se cruzan por delante de nosotros en una caminata en el Brazo del Este, en las marismas del Guadalquivir.

Una de las características a resaltar de la obra es su filiación con los trabajos de los artistas conceptuales de finales de la década de los sesenta y principio de los setenta. El propio titulo remite a algunas obras de Edward Ruscha cuyos títulos comienzan con numeraciones —*Twentysix Gasoline Stations*, 1962; *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967; *Nine Swimming Pools,* 1968—, así como aquellas que denotan una cantidad —*Various Small Fires*, 1964; *Some Los Angeles Apartments*, 1965; *Every Building on the Sunset Strip*, 1966 o *A Few Palm Trees*, 1971.

Por otro lado, como hemos comentado en su momento, la inclusión de los números impresos junto a cada individuo hace refererencia a otra de las características del arte conceptual: el uso del binomio texto e imagen, que, en nuestro caso, nos remite directamente a la adopción de modelos representacionales provenientes de las ciencias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



262. Juan del Junco, *15* Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda*, 2017, 2 unidades de 50 x 70 cm. (Véase fig. 24).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.16. 23 NIDOS Y 26 CIGÜEÑAS BLANCAS TRATÁNDOME DE RECORDAR MIS PROBLEMAS CON LA MONOGAMIA

23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia [en adelante: *23 Nidos…*] comparte con *15 Plegadis falcinellus…* la revisión y reutilización de las fotografías descartadas del vasto archivo fotográfico generado en el proyecto *Européens en vol*. Esta composición fue realizada con las fotografías tomadas en una colonia de cigüeñas blancas (*Ciconia ciconia*) localizada en el término municipal de San Roque, Cádiz.

Al igual que el resto de obras del bloque *Conceptual Andalusia*, para su producción, se utilizó la película Ilford Hp5+ 400 ISO, utilizando la misma química en su revelado, y digitalizando posteriormente los fotogramas seleccionados. La obra, que está fechada en 2017, tiene unas medidas de 110 x 80 cm., imprimiéndose mediante tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2.

Al igual que en *Européens en vol* o en *15 Plegadis…*, en esta obra podemos apreciar la fuerte influencia del conceptualismo en nuestros enunciados, ya que de nuevo aparecen las numeraciones yuxtapuestas en las imágenes, así como un título que remite a los listados.

Precisamente, el título actúa en la resignificación de un material que, *a priori*, podría parecer perteneciente a un archivo fotográfico científico. La propia disposición de las imágenes a modo de retícula, y su hipotético valor de conteo —como si de un censo ornitológico se tratase— opera en una posible recepción de la obra desde una óptica objetiva. Sin embargo, baste leer el nombre de la pieza para saber que, en efecto, estamos ante un cambio de significancia. La obra es una reflexión personal que trata sobre la idea normalizada de las relaciones de pareja en el ser humano, máxime cuando las imágenes representan varias parejas de cigüeñas en el periodo de reproducción en sus nidos: un elemento con un alto valor simbólico en torno a la casa y a la procreación.

23 nidos… tiene una obra gemela nunca vista titulada *18 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia* que reproducimos por primera vez en esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



263. Juan del Junco, 23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 80 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



264. Juan del Junco, 23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 80 cm., detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



265. Juan del Junco, 18 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 80 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

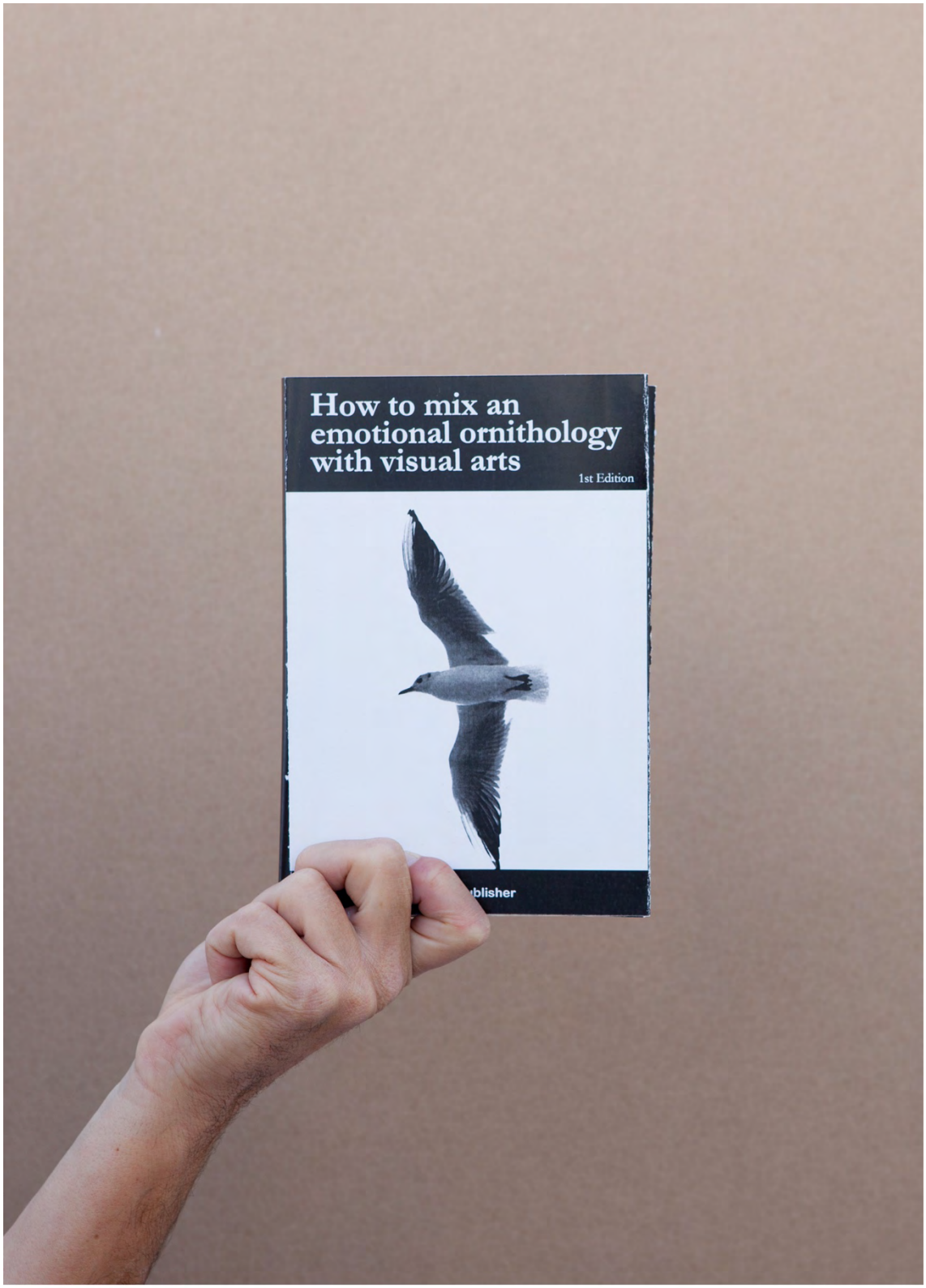
3.17. HOW TO MIX AN EMOTIONAL ORNITHOLOGY WITH VISUAL ART

De nuevo nos encontramos ante una obra individual no adscrita a ningún bloque; especialmente si tenemos en cuenta que, tras varios proyectos trabajando con fotografía analógica en blanco y negro, ésta se realiza en color y con cámara digital. La obra está fechada en el año 2017 y se presentó en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO Madrid 2018 en el stand de la galería F2.

Para su producción se utilizó una cámara Canon EOS 5D-Mk III y un objetivo Canon EF 135 mm. serie L. Las tomas —disparadas en formato RAW— fueron editadas de manera simple: un pequeño ajuste en la tonalidad del color y luminosidad y un reencuadre en cada una de las imágenes. La obra está impresa mediante tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Pearl de 320 g/m^2, y su tamaño es 150 x 110 cm.

Podríamos considerar esta obra como una declaración conceptual de nuestras referencias y, a su vez, como un resumen visual de nuestra práctica artística. Efectivamente, en ella se pueden apreciar nueve libros sostenidos por nuestra mano, ocho de los cuales proceden de la biblioteca de Olegario del Junco —entre ellos aparece la Guía de rapaces ibéricas que él mismo ilustró; biblioteca que, como hemos comentado en varias ocasiones en esta tesis, conformó nuestro conocimiento ornitológico y gran parte de nuestro imaginario referencial. El giro determinante recae en que el segundo de los volúmenes que aparecen en la obra es un libro inexistente creado por nosotros mismos, el cual se titula *How to mix an emotional ornithology with visual art*. Un libro que como su propio título dice trataría sobre lo que nosotros realizamos en nuestra línea de investigación artística: un trenzado entre las artes visuales y una ciencia —la ornitología—, la cual practicamos abogando por la posibilidad de insertar las emociones y otras subjetividades.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



266. Juan del Junco, *How to mix an emotional ornithology with visual art*, 2017, detalle de la obra donde aparece el libro inexistente creado para la obra. [para la obra completa véase fig. 15].

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

3.18. CONCEPTUAL ANDALUSIA: NEVER-ENDING HANDBOOK. GUÍA DE LAS AVES DE MI MUNDO

Si anteriormente comentamos que con la realización de *Invierno, mar y fango* se alcanzó la madurez del bloque *Conceptual Andalusía,* el proyecto *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo* puede ser considerado como el espaldarazo a la progresión dada en la línea de investigación realizada hasta el momento. El proyecto nace de un encargo de Javier Hontoria para realizar bajo su comisariado una exposición individual en el Centro de Arte de Alcobendas en el marco del festival PHotoESPAÑA 2018.

Para la producción de *Never-Ending Handbook* se utilizaron 52 carretes Ilford HP5+ de 36 exposiciones disparados durante el periodo de tiempo que va desde octubre de 2017 a febrero de 2018. Sin embargo, del ingente archivo fotográfico —1.872 tomas fotográficas— se utilizaron finalmente 114 imágenes. Este dato nos da la clave para entender nuestras propuestas desde una posición de acumulación y compulsión a la hora de recabar material para cada proyecto.

Never-Ending Handbook supone un gran cambio en la dirección tomada en nuestra línea de investigación. Si bien hasta el momento habíamos mostrado un interés más que manifiesto por la combinación entre texto e imagen, en la realización de este proyecto llegamos al *sumun* de la asociación: anteriormente habíamos especulado con la realización de *falsos libros*, pero, en esta ocasión, la obra final es un verdadero libro. Para ello se produjo una publicación de 224 páginas impresa mediante Offset a una sola tinta en papel de pasta mecánica. La particularidad de esta edición es que los libros están impresos únicamente en un solo cuadernillo, dejando el resto de las páginas en blanco.

Como hemos comentado anteriormente, el libro está dispuesto alrededor del perímetro de una mesa de 21 x 1,2 metros de longitud. Dicha mesa está realizada con tableros de DM de 20 mm. laminados con melamina satinada de color blanco. Los 114 ejemplares del libro están fijados —abiertos por cada una de las dobles páginas— a la superficie de la mesa con pinzas metálicas de papelería. Mediante esta estrategia de montaje se consigue atender a una de las premisas iniciales del proyecto: el libro sólo puede ser leído en el lugar donde se expone.

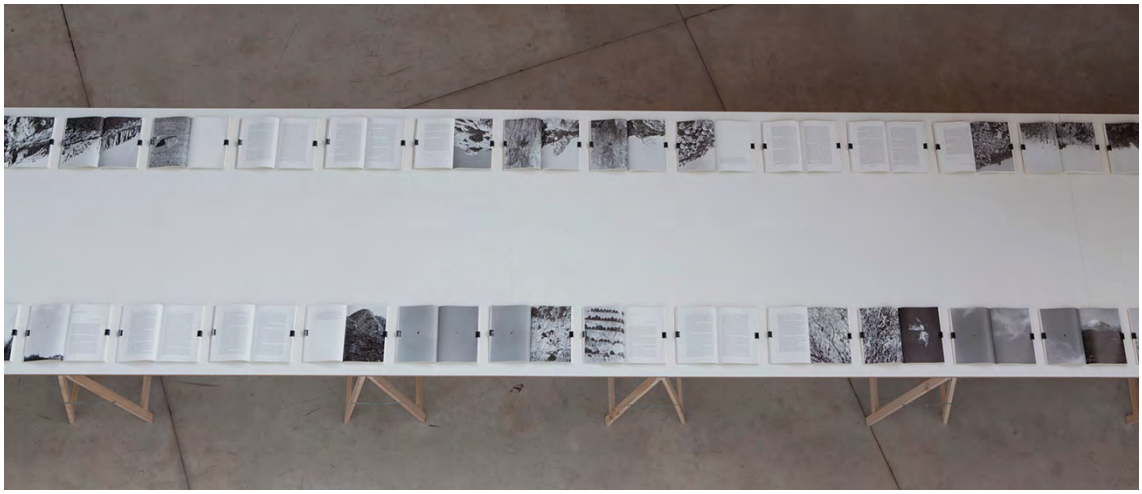
Además de la formalización final del proyecto, existe una parte no objetual de la obra: las diecisiete caminatas que se realizaron en el entorno natural. En un principio se trataban de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

derivas sin rumbo por diferentes hábitats: montañas, ríos, zonas costeras, etcétera; pero, a partir del encuentro con un territorio de águilas perdiceras (*Aquila fasciata*) se decide focalizar las excursiones en pos del encuentro con dicha especie. Así, se potencia de nuevo la alegoría que domina todo el bloque *Conceptual Andalusia*: aquella que mediante una búsqueda *a priori* científica se alegorizan todos aquellos procesos de indagación en torno a lo creativo y lo personal.

El libro relata cada una de las diecisiete caminatas en sendos capítulos, incorporando todo tipo de recuerdos, pensamientos y reflexiones sobre temas y problemáticas que nos afectan o por las cuales nos sentimos atraídos. Tras el relato se incorpora una pequeña selección de las fotografías tomadas en cada jornada —apenas siete u ocho unidades por cada historia contada. Estas fotografías, desprovistas de la estética presupuesta a los enunciados referentes al paisaje, pueden parecer procedentes de un archivo científico. De esta manera, las imágenes —neutrales y objetivas— se enfrentan al elevado grado de subjetividad de los textos vertidos en el libro, dando como resultado una decisiva ambigüedad, asi como la contaminación mutua del hecho transdisciplinario.

Junto a la mesa se añadió una repisa con otros 114 ejemplares colocados al revés, de manera que se puedan apreciar sus cantos, para así constatar su encuadernación parcial con páginas en blanco. Las pequeñas líneas negras que trazan los cuadernillos impresos de esta pieza —la cual funciona a modo de escultura— constituyen por sí mismas un ritmo que recuerda a los pasos dados en los caminos.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



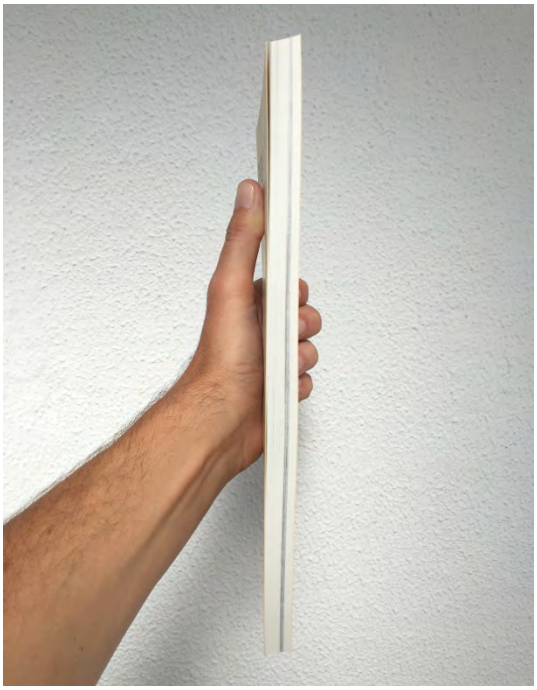
UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



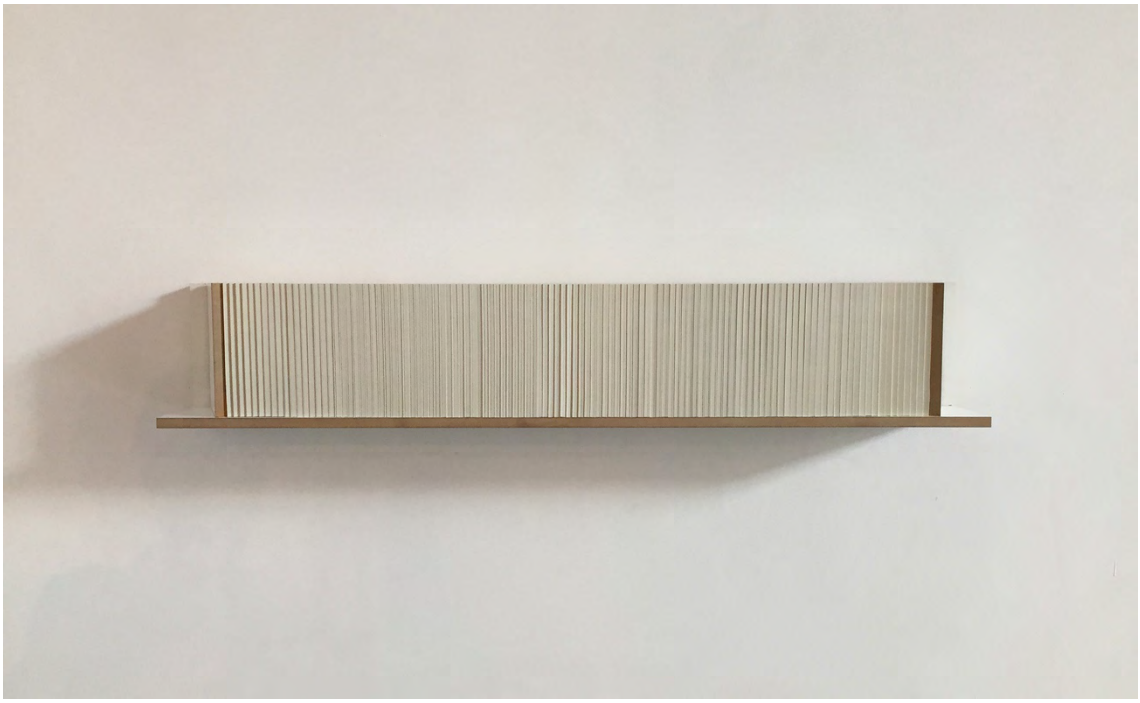


267-269. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, dimensiones variables. Vista de la instalación en el Centro de Arte de Alcobendas. [Véase fig. 85].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

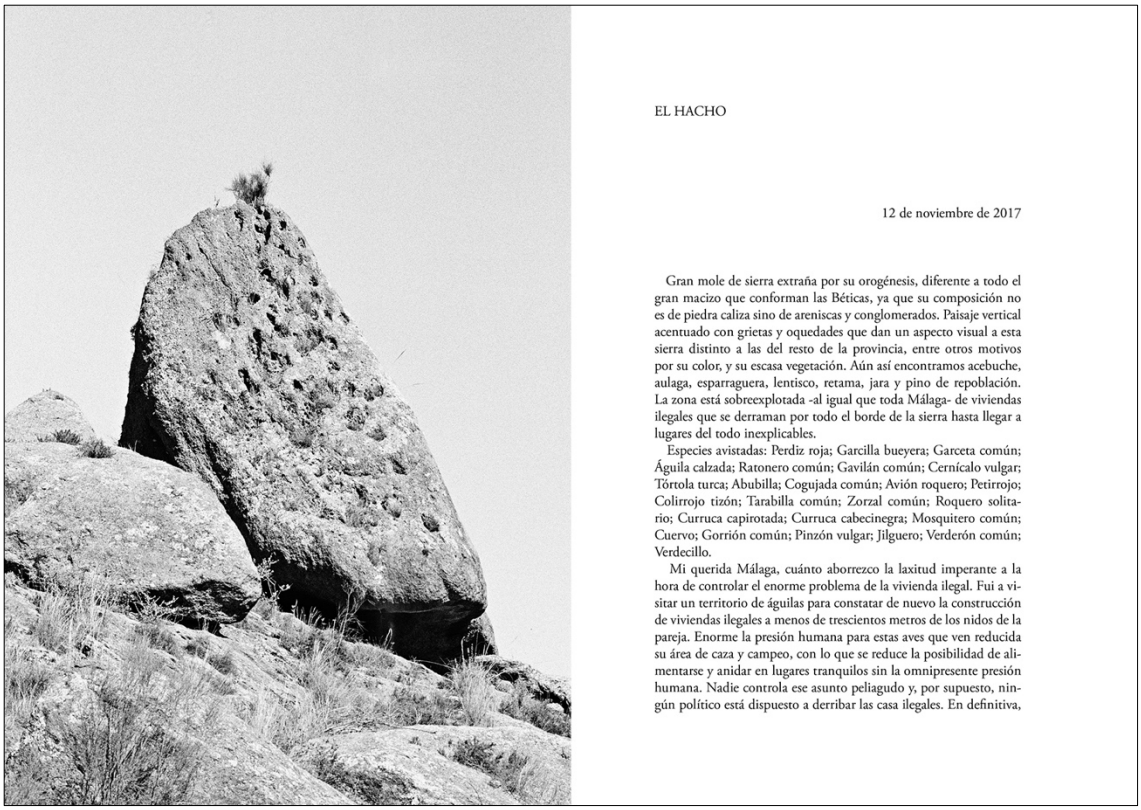


270. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, dimensiones variables. Detalle de uno de los ejemplares de la instalación donde se puede apreciar la impresión y encuadernación parcial por cuadernillos.



271. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, dimensiones variables.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



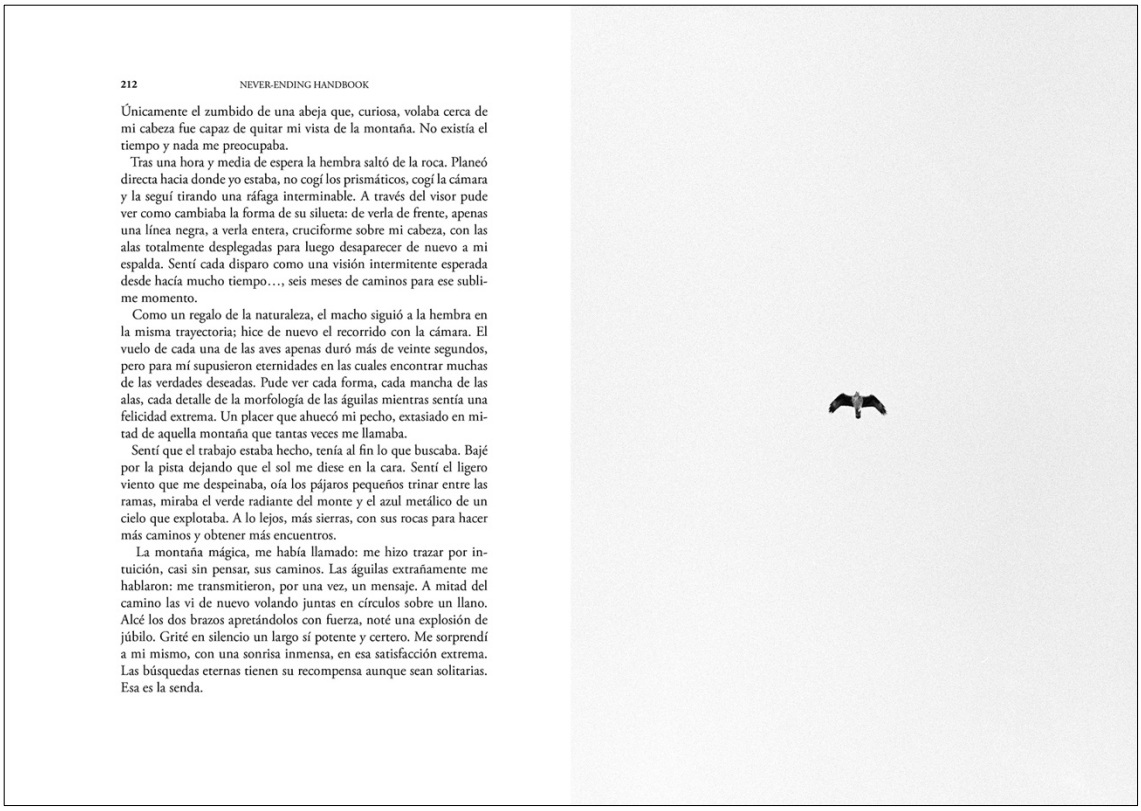
EL HACHO

12 de noviembre de 2017

Gran mole de sierra extraña por su orogénesis, diferente a todo el gran macizo que conforman las Béticas, ya que su composición no es de piedra caliza sino de areniscas y conglomerados. Paisaje vertical acentuado con grietas y oquedades que dan un aspecto visual a esta sierra distinto a las del resto de la provincia, entre otros motivos por su color, y su escasa vegetación. Aún así encontramos acebuche, aulaga, esparraguera, lentisco, retama, jara y pino de repoblación. La zona está sobreexplotada -al igual que toda Málaga- de viviendas ilegales que se derraman por todo el borde de la sierra hasta llegar a lugares del todo inexplicables.

Especies avistadas: Perdiz roja; Garcilla bueyera; Garceta común; Águila calzada; Ratonero común; Gavilán común; Cernícalo vulgar; Tórtola turca; Abubilla; Cogujada común; Avión roquero; Petirrojo; Colirrojo tizón; Tarabilla común; Zorzal común; Roquero solitario; Curruca capirotada; Curruca cabecinegra; Mosquitero común; Cuervo; Gorrión común; Pinzón vulgar; Jilguero; Verderón común; Verdecillo.

Mi querida Málaga, cuánto aborrezco la laxitud imperante a la hora de controlar el enorme problema de la vivienda ilegal. Fui a visitar un territorio de águilas para constatar de nuevo la construcción de viviendas ilegales a menos de trescientos metros de los nidos de la pareja. Enorme la presión humana para estas aves que ven reducida su área de caza y campeo, con lo que se reduce la posibilidad de alimentarse y anidar en lugares tranquilos sin la omnipresente presión humana. Nadie controla ese asunto peliagudo y, por supuesto, ningún político está dispuesto a derribar las casa ilegales. En definitiva,



Únicamente el zumbido de una abeja que, curiosa, volaba cerca de mi cabeza fue capaz de quitar mi vista de la montaña. No existía el tiempo y nada me preocupaba.

Tras una hora y media de espera la hembra saltó de la roca. Planeó directa hacia donde yo estaba, no cogí los prismáticos, cogí la cámara y la seguí tirando una ráfaga interminable. A través del visor pude ver como cambiaba la forma de su silueta: de verla de frente, apenas una línea negra, a verla entera, cruciforme sobre mi cabeza, con las alas totalmente desplegadas para luego desaparecer de nuevo a mi espalda. Sentí cada disparo como una visión intermitente esperada desde hacía mucho tiempo…, seis meses de caminos para ese sublime momento.

Como un regalo de la naturaleza, el macho siguió a la hembra en la misma trayectoria; hice de nuevo el recorrido con la cámara. El vuelo de cada una de las aves apenas duró más de veinte segundos, pero para mí supusieron eternidades en las cuales encontrar muchas de las verdades deseadas. Pude ver cada forma, cada mancha de las alas, cada detalle de la morfología de las águilas mientras sentía una felicidad extrema. Un placer que ahuecó mi pecho, extasiado en mitad de aquella montaña que tantas veces me llamaba.

Sentí que el trabajo estaba hecho, tenía al fin lo que buscaba. Bajé por la pista dejando que el sol me diese en la cara. Sentí el ligero viento que me despeinaba, oía los pájaros pequeños trinar entre las ramas, miraba el verde radiante del monte y el azul metálico de un cielo que explotaba. A lo lejos, más sierras, con sus rocas para hacer más caminos y obtener más encuentros.

La montaña mágica, me había llamado: me hizo trazar por intuición, casi sin pensar, sus caminos. Las águilas extrañamente me hablaron: me transmitieron, por una vez, un mensaje. A mitad del camino las vi de nuevo volando juntas en círculos sobre un llano. Alcé los dos brazos apretándolos con fuerza, noté una explosión de júbilo. Grité en silencio un largo sí potente y certero. Me sorprendí a mi mismo, con una sonrisa inmensa, en esa satisfacción extrema. Las búsquedas eternas tienen su recompensa aunque sean solitarias. Esa es la senda.

272 y 273. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, ejemplos de dobles páginas del libro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.19. A VECES QUIERO IR A UN LUGAR

A veces quiero ir a un lugar, 2018, es una obra no producida ni expuesta que surge del material de archivo de *Never-Ending Handbook,* a raíz de que el proyecto cambia de rumbo y se vincula a los territorios de una especie de ave en concreto. Así, de cada caminata van surgiendo una serie de imágenes de las montañas que visitamos; imágenes que en sí mismas tienen un claro carácter de documentación de nuestra actividad ornitológica.

La composición de la obra es una combinación entre dichas fotografías y un texto en una sola pieza de papel de 160 x 120 cm. Como comentamos en su momento, el texto en cuestión es un listado de 54 acciones a realizar para poder llegar a un lugar determinado (véase nota al pie nº 319). Este listado podría parecer que se refiere a los pasos necesarios para llevar a cabo una prospección en torno a una especie de ave —una metodología de censo—, pero, a poco que se lea, se constatará que es igualmente válido para todos aquellos procesos donde estén implicadas la búsqueda y la investigación, incluso aquellos que son creativos y personales.

Estas imágenes de montañas presentan una particularidad: están realizadas uniendo varias fotografías en un formato que podríamos denominar *falsa panorámica*. La excepcionalidad de este modelo fotográfico recae en que rompe con todos los criterios normativos de la fotografía de paisaje, ya que están realizadas con un teleobjetivo —desechando el angular como lente específica para el paisaje— y, además, se disparan en formato vertical. Esta decisión "anti-norma" deriva de dos motivos que se podrían aplicar a todo el bloque *Conceptual Andalusia*: por un lado, al usar teleobjetivos aplicamos el régimen de la mirada específico de la ornitología, aquel que se estipula mediante el acercamiento de la visión; por otro, fotografiando el paisaje con encuadres verticales, recalcamos una hipotética condición de "utilización de la fotografía", ya que se supone que dichas imágenes están destinadas a su uso en la página del libro, tradicionalmente diseñada en formato vertical.

Estas fotografías, como veremos más adelante, originarán el trabajo que estamos realizando a la par de los últimos estadios de este estudio académico: el proyecto *Triángulo-Tesis*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



273. Juan del Junco, *A veces quiero ir a un lugar*, 2018, 160 x 120 cm., detalle. [Para obra completa véase fig. 74].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.20. CONCEPTUAL ANDALUSIA: DIER VÖGEL DER MEERE

Dier Vögle der Meere, 2019, se puede considerar como un proyecto inconcluso —o también en construcción permanente—que, de manera casi utópica, podría alargarse durante varios años. El proyecto nace de la combinación de tres referencias: algunos modelos de trabajo realizados durante *Invierno, mar y fango* —donde se tomaron una gran cantidad de fotografías de aves marinas; el libro *Die Vögel der Meere. Ein Taschenbuch für Ornithologen und Naturfreunde über alle Seevögel der Welt* [669] [véase fig. 37]; y un hecho azaroso: el encuentro en un mercadillo de una serie de fotografías de aves marinas exóticas provenientes de varias páginas de libros cortadas y enmarcadas. A esta combinación de hechos dispares hay que añadir que durante un tiempo nuestra residencia estaba fijada en la ciudad de Cádiz, por lo que nuestra propia cotidianidad estaba rodeada de mar y, por lo tanto, de las aves que lo habitan.

A partir de estas referencias y hechos comenzamos con la tarea de ir acumulando fotografías de tres elementos marinos: el mar, los islotes de roca que emergen del mismo por efecto de la marea, y las gaviotas —principalmente gaviotas patiamarillas (*Larus michahellis*), pero también algunas gaviotas sombrías (*Larus fuscus*).

Al igual que la gran mayoría de las obras de *Conceptual Andalusia*, para la realización de este proyecto se están utilizando carretes Ilford HP5+ 400 ISO de 35 mm. disparados con una cámara Canon EOS-1N que monta un teleobjetivo de distancia focal fija de 200 mm. Los negativos se digitalizan para así poder ser impresos mediante chorro de tintas pigmentadas.

La única de las obras que hasta el momento se ha mostrado es *Dier Vögel der Meere,* presentada en el stand de la galería F2 de la Feria Internacional de Arte contemporáneo ARCO Madrid en la edición de 2019. La obra en cuestión consiste en un políptico de 18 impresiones de 30 x 42 cm. sobre papel Canson Infinity Rag Photographique de 360 g/m^2.

En esta obra se representa el cortejo nupcial de dos gaviotas patiamarillas adultas, un comportamiento que suele representarse en muchos de los manuales de identificación de aves. Como comentamos en su momento, la obra coopta los modelos representacionales de las fotografías de los libros de aves de mediados del siglo XX, incorporando, además un faldón blanco inferior donde aparece impreso un típico pie de foto referido a las ilustraciones —"Fig."

[669] ALEXANDER, M. A., op. cit. [La traducción del libro es *Las aves de los mares. Un libro de bolsillo para ornitólogos y amantes de la naturaleza sobre todas las aves marinas del mundo*]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

seguido de una numeración. De igual modo, agregamos en la propia imagen fotográfica una pequeña numeración junto al individuo representado, con lo que afianzamos la adopción de lenguajes exógenos, recalcamos nuestra declaración de intereses con respecto al ámbito científico que imbricamos en nuestra práctica artística, y —de nuevo— expresamos nuestro débito al arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.



Fig. 1

275. Juan del Junco, *Dier Vögel der Meere*, 2019, 18 unidades de 30 x 42 cm., detalle. [Para obra completa, véase fig. 37].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.21. CONCEPTUAL ANDALUSIA: TURDUS MERULA O UN RECORRIDO POR LA PRIMERA CASA DONDE VIVÍ

Dado que a este proyecto le hemos dedicado un epígrafe completo en esta tesis [véase el punto 1. 2. 3. 2], nos limitaremos a describir aquí sus principales aspectos técnicos y un breve resumen de su discurso conceptual.

Turdus merula o un recorrido por la primera casa donde viví es un capítulo de *Conceptual Andalusia* que se origina por un encargo de la galería Isabel Hurley para la realización de una exposición individual inaugurada en enero de 2020. Tanto este proyecto como los tres siguientes capitulos del bloque se realizan a la par de esta tesis, con lo que en cierto sentido se percibe una retroalimentación entre ambas investigaciones; de hecho, como comentamos en su momento, en *Turdus merula* la escritura está presente incluso en el display expositivo, ya que la hoja de sala —de mayor extensión de lo habitual— se incluye en una de las paredes de la galería, como si de una obra más se tratase.

Para la realización del proyecto se utilizan 16 carretes de 36 exposiciones Ilford HP5+ 400 ISO, lo que hace una totalidad de 576 fotografías, de las cuales se utilizaron 115 de ellas. Todas estas tomas están realizadas según los parámetros técnicos de los demás capítulos del bloque descritos hasta el momento; incluso en la elección de proceso de impresión.

El proyecto, claramente transdisciplinario, se articula mediante un hipotético censo de una población de mirlos comunes (*Turdus merula*) en un área establecida en el este de Málaga, una zona donde residen algunas de las mayores rentas *per capita* de la ciudad: los barrios de Pedregalejo, Cerrado de Calderón y el Limonar. Para ello, se realiza una metodología basada en varios itinerarios en los cuales se avistan los especímenes; fotografiándolos y recogiendo los datos de interés y localizaciones en una libreta. Posteriormente, dichos datos se trasladan a un mapa para, así, realizar una triangulación lineal entre los puntos de observación. De esta metodología de trabajo resultan tres tipos de obras: *Las Tablas*, *Turdus merula #* y *S/T Turdus merula*.

La primera de ellas, *Las Tablas de Turdus merula*, consiste en 10 impresiones de tamaño 40 x 56 cm. donde aparecen unos gráficos geométricos formados por las líneas que unen cada punto de observación. Sobre estas líneas podemos leer la distancia en metros habida entre las diferentes localizaciones y, junto a ellas, la dirección exacta de las mismas. Estas impresiones se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presentan colgadas en la pared enmarcadas con una moldura de haya, con lo que, en cierto sentido, estamos otorgando predominancia al aspecto técnico del proceso, a la parte no objetual de la obra.

Para la segunda de las obras, *Turdus merula #*, se construyó *ex profeso* una mesa de 480 x 240 cm. en madera de chapón marino apoyada sobre caballetes, donde se muestran las 31 impresiones compuestas con las imágenes fotográficas de los mirlos, las cuales se presentan agrupadas por secuencias de un mismo individuo. Así podemos encontrar 11 unidades de dos imágenes [40 x 44,8 cm.]; 9 de tres [40 x 61,5 cm.]; 5 con cuatro imágenes [40 x 78,3 cm.]; 3 de seis imágenes [40 x 11,8 cm.]; y 3 composiciones con 8 imágenes [40 x 145,3 cm.]. Como comentamos en su momento, estas obras presentan los signos gráficos habituales de la industria editorial, por lo que parecen una suerte de pliegos con las ilustraciones de un libro dispuestos sobre una mesa de trabajo.

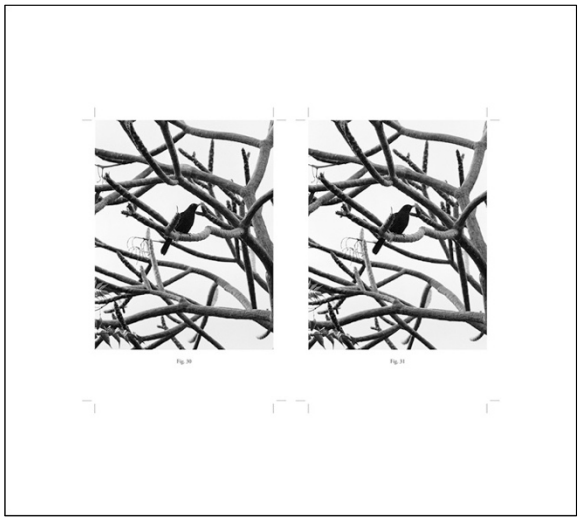
El tercer y último tipo de obra, *S/T*, consiste en cuatro pequeñas fotografías donde aparecemos manipulando el ala del mirlo. Esta pieza connota la posibilidad de un proceso de reconocimiento e identificación; un modelo de representación procesual que nos remite a muchas de las fotografías de índole estrictamente científica que aparecen en las publicaciones especializadas.

El proyecto, aunque contenga en apariencia los modelos objetivos de las representaciones científicas, esconde tras de sí una narrativa externa de índole subjetiva: aquella que trata sobre la condición nómada de los artistas y la precariedad económica que envuelve a la profesión.

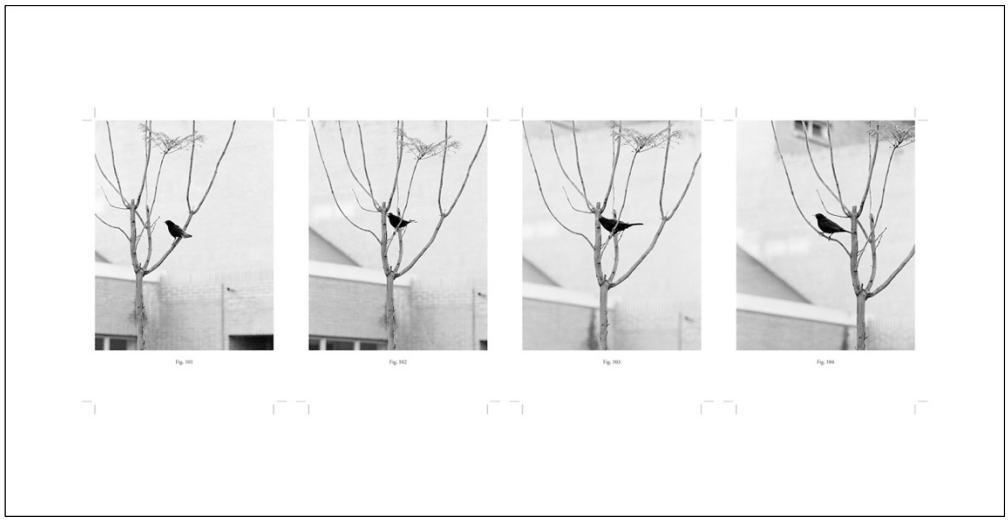


276. Juan del Junco, *Turdus Merula*, 2020, dimensiones variables, vista de la instalación en la galería Isabel, Hurley, Málaga. [Véase fig. 71].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

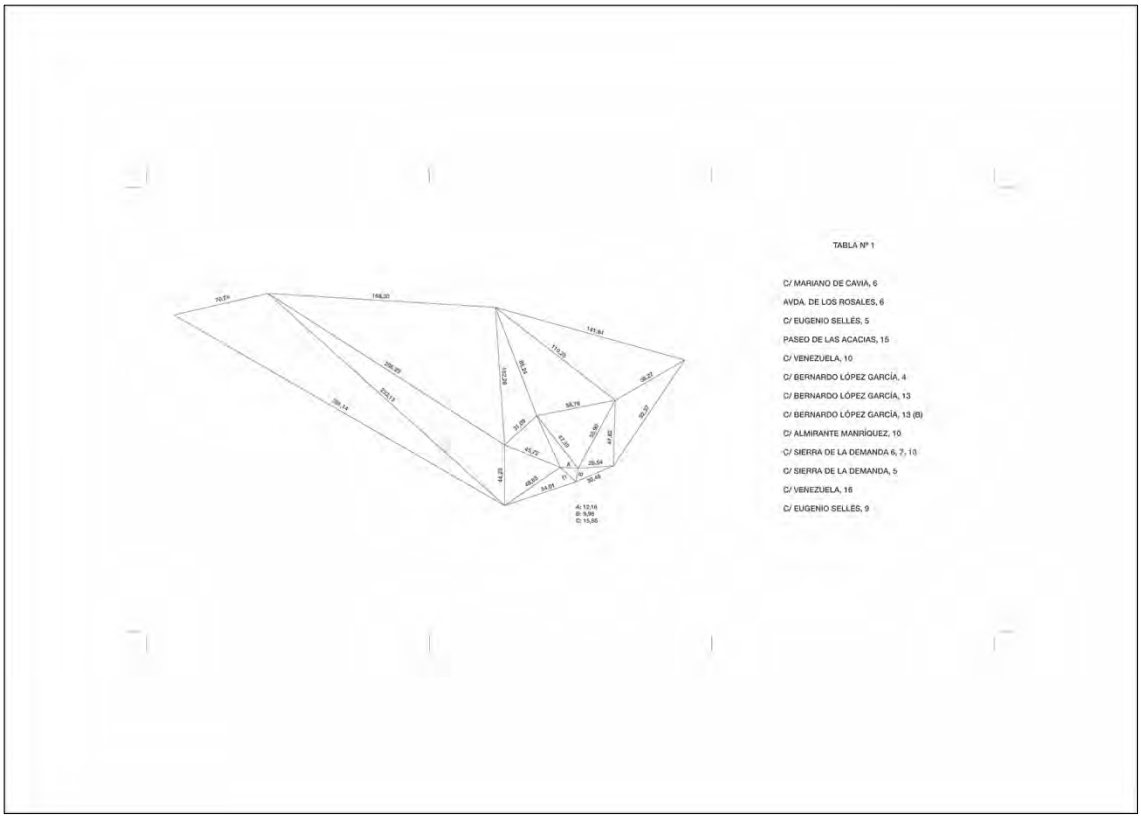




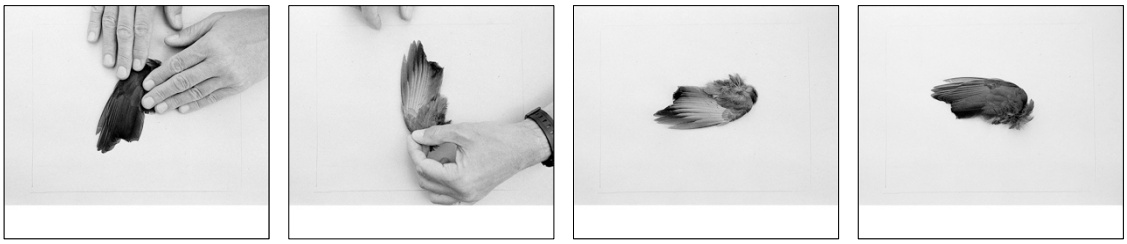


277-279. Juan del Junco, *Turdus Merula #Fig. 30-31, #Fig. 64-66 y #Fig. 101-104* , 2020, tres ejemplos de las piezas de la instalación anterior. [Véase fig. 70].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



280. Juan del Junco, *Tabla #1*, 2020, 40 x 56 cm. [Véase fig. 66].



281. Juan del Junco, *S/T,* 2020, 40 x 56 cm. [Véase fig. 72].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.22. CONCEPTUAL ANDALUSIA: LITURGIA DEL RÍO Y DEL PÁJARO

Liturgia de río y del pájaro, 2020, es un proyecto realizado para una exposición individual en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía [C3A], en Córdoba, con el comisariado de Álvaro Rodríguez Fominaya. La exposición se mantuvo abierta entre el 1 de octubre de 2020 y el 17 de enero de 2021, por lo que este es el segundo proyecto en el que tanto su desarrollo como su ejecución fueron realizadas a la par de esta tesis doctoral.

Para la realización del proyecto se llevó a cabo una estancia de investigación de quince días de duración en el propio Centro durante el mes de septiembre de 2019. Durante la estancia nos dedicamos a recopilar material fotográfico tanto en las orillas del río Guadalquivir a su paso por la ciudad de Córdoba como en el entorno del embalse de El Carpio. Para ello se utilizaron 28 carretes de película Ilford HP5+ 400 ISO de 36 exposiciones en formato de 35 mm. y 8 rollos de la misma película en formato 120; lo que hacen un total de 1.088 tomas fotográficas.

Como podemos apreciar, esta nueva propuesta conlleva una novedad técnica: se utilizaron una cantidad significativa de carretes de 120. Esto se debe a la necesidad de contar con negativos originales de mayor tamaño y así poder realizar copias de grandes formatos. Para este fin adquirimos una lente Mamiya Sekor C 360 mm; un teleobjetivo cuya focal es equivalente al 200 mm. del "paso universal", focal que veníamos usando en prácticamente la totalidad del bloque.

Estas copias de gran tamaño se produjeron en dos medidas: 80 x 60 cm y 120 x 100 cm. Así se encargaron cinco unidades individuales de 80 x 60 cm., cinco más de 120 x 100 cm., y dos polípticos formados por tres y cuatro unidades de 120 x 100 cm. respectivamente. En las individuales aparecen unos primeros planos de plantas ribereñas y en los polípticos se aprecian dos grandes paisajes del río: uno primero realizado en una angostura rocosa y otro de un frondoso cañaveral de una de sus orillas. Todas estas piezas de mayor tamaño se adhesivaron en dibond de 3 mm. y se presentaron en sala apoyadas sobre una repisa construida con chapa de hierro lacada en color negro.

Este mismo tipo de soporte —la repisa— se utilizó también para una pieza formada por doce unidades de 40 x 30 cm. —igualmente montadas sobre dibond— donde podemos ver diferentes bandos de garcillas bueyeras (Bubulcus ibis) aproximándose a un dormidero del río.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otro lado, junto a estas piezas, se produjeron 52 copias en tamaño 30 x 40 cm. provenientes de la cámara de 35 mm. las cuales se colocaron en formato cuadrícula con imanes de neodimio sobre una pared metálica. En esta composición de imágenes se pueden encontrar desde primeros planos de plantas ribereñas, troncos secos de varios árboles, plumas, hasta diferentes especies de aves, sobre las que sobresale una secuencia de una garza real (*Ardea cinerea*) pescando en el río.

Para finalizar con la enumeración de obras, se agregó una vitrina con 16 imágenes de 18 x 24 cm. donde se aprecia como manipulamos un ejemplar sin vida de ruiseñor bastardo (*Cettia cetti*); un pájaro encontrado muerto tras golpearse con el cristal de la ventana de nuestro estudio en el Centro.

Aunque hayamos citado el proyecto para hablar de nuestro continuo interés por los hábitats riparios y por los cañaverales, dada la relativa cercanía del proyecto con la finalización de esta tesis, hemos creído oportuno dejar aparcado un análisis más exhaustivo para posteriores investigaciones. Aún así, creemos conveniente dejar constancia de su discurso de manera esquemática, dejando la puerta abierta a la posibilidad de su estudio más adelante.

Como premisa inicial, debemos resaltar que *Triángulo-Tesis* está altamente condicionado por el encargo que lo origina, dada las características del Centro donde se expone. Así, desde una primera visita al museo comenzamos a pensar en cómo adecuar la disposición del enunciado a una sala de un diseño arquitectónico singular: unas grandes paredes de hormigón visto, las cuales dificultan la colocación de las obras. La solución radica en introducir dicha singularidad del espacio expositivo en el propio concepto del proyecto. De esta manera, realizamos un paralelismo entre la arquitectura del museo y la arquitectura religiosa postconciliar de la segunda mitad del siglo XX en España, lo que nos lleva a considerar la sala a modo de una hipotética iglesia. Es por ello que decidimos colocar las fotografías de gran formato agrupadas en cada una de las paredes del espacio, lo que nos podría recordar a una suerte de imágenes icónicas de una posible religión: la del paisaje y su observación.

Por otro lado, se compartimenta una fracción de la sala creando un espacio adyacente, como si de una capilla se tratase. En esta división se colocan las fotografías de menor tamaño, muchas de ellas agrupadas a modo de archivo de imágenes auxiliares que funcionan como estampas o como elementos colocados en agradecimiento a aquello que nos ofrece el río.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En este penúltimo capítulo de *Conceptual Andalusia* la forma de abordar la experiencia en el paisaje y la manera de fotografiar cambia, ya que nos introducimos entre la vegetación de la orilla del río tratando de sentirnos como un habitante ripario más. Así, las obras pueden remitir a la visión interna del propio ecosistema; de ahí los encuadres con primeros planos tanto de las plantas como del mismo río. Como comentamos en su momento, esta vez no sólo compartimos el territorio con las aves, sino que, en cierta manera, podríamos decir que, en este proyecto, tratamos de ser pájaro.



282. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 3 unidades de 120 x 100 cm.



283-285. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 120 x 100 cm. cada unidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

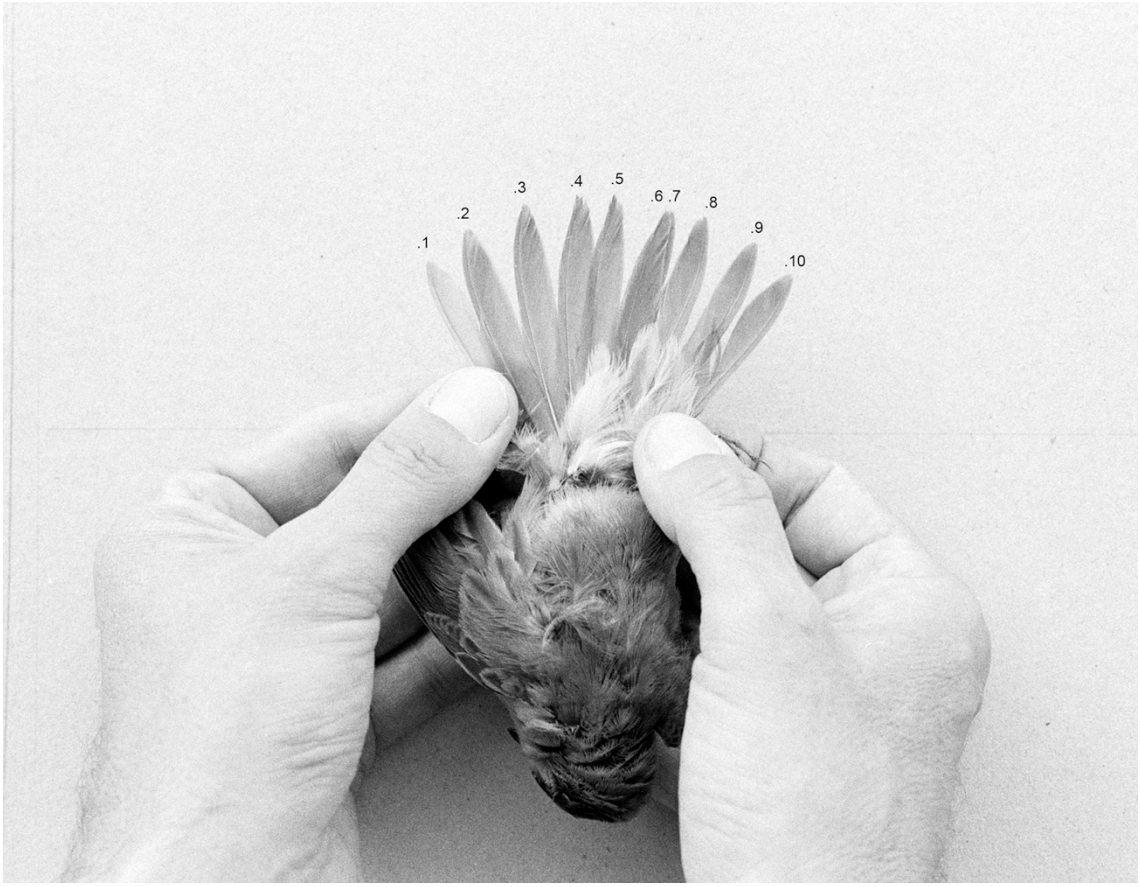


286. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 120 x 100 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



287-290. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 80 x 60 cm. cada unidad.



291. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 14 x 18 cm.

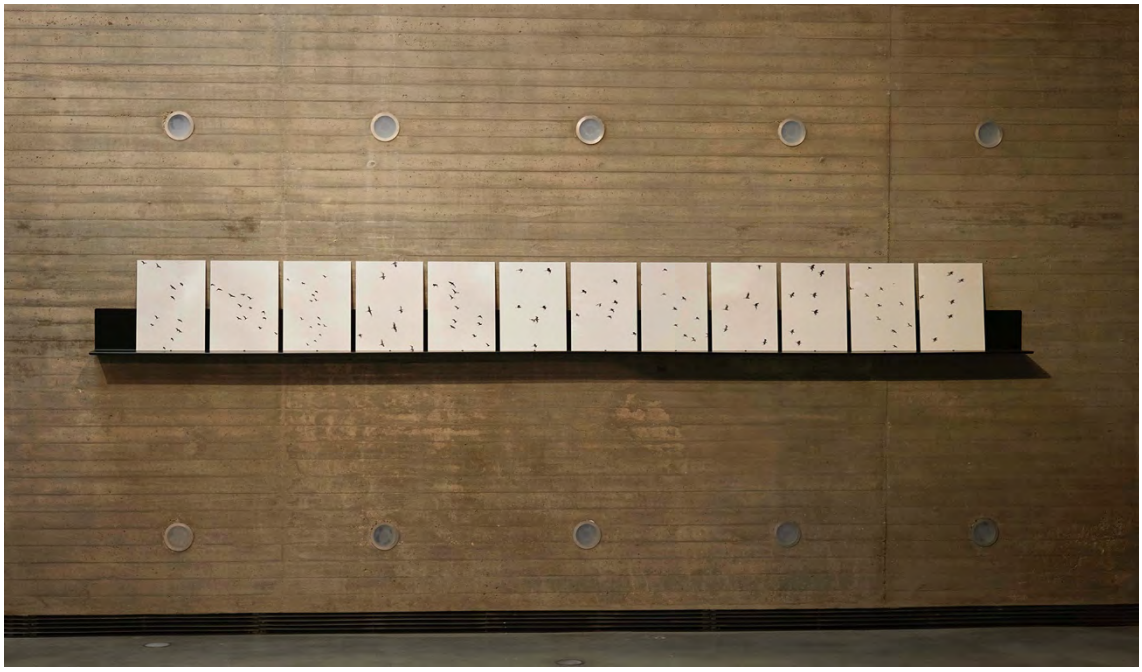
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



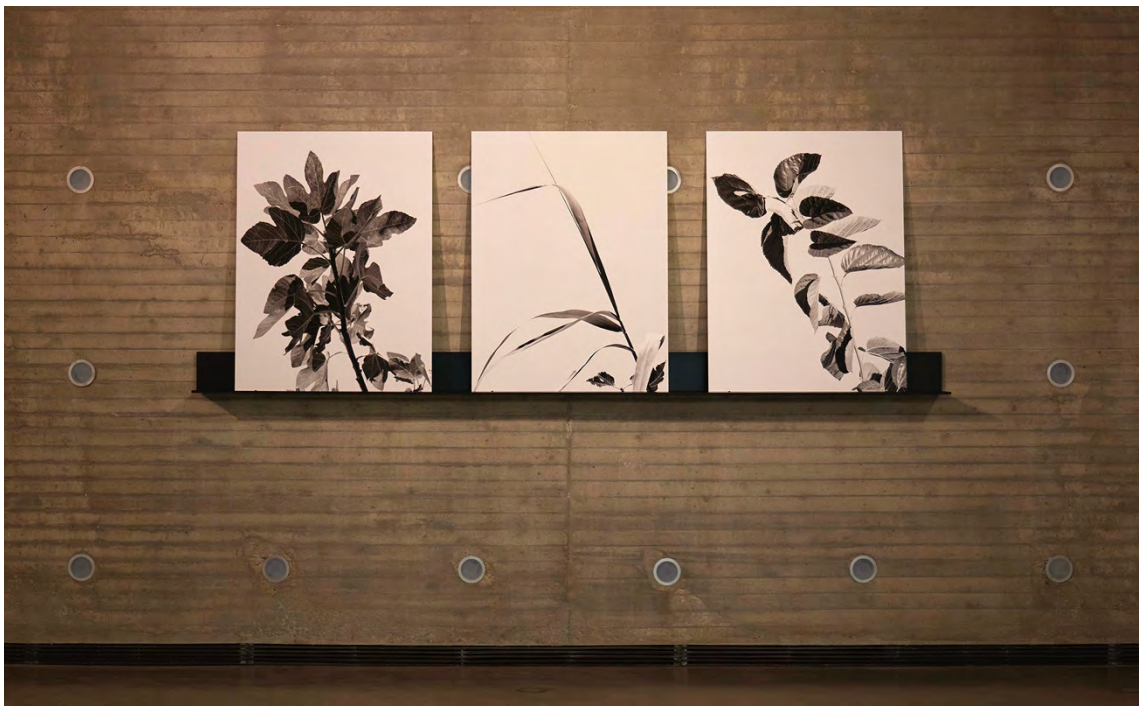


292 y 293. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 52 unidades de 40 x 30 cm. Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



294. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 12 unidades de 40 x 30cm. Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba.



295. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 3 unidades de 120 x 100cm. Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





296 y 297. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.23. CONCEPTUAL ANDALUSIA: TRIÁNGULO TESIS [EN PREPARACIÓN]

Triángulo-Tesis es un capítulo del bloque C*onceptual Andalusia* en el que actualmente estamos trabajando mientras escribimos esta descripicion de obras. Su presentación está prevista para septiembre de 2021 en la Sala Alta del Palacio de los Condes de Gabia, espacio perteneciente a la Excma. Diputación de Granada.

Como su nombre indica, este proyecto se articula para emitir una reflexión sobre la imbricación entre nuestras investigaciones: la artística y la académica; ya que, en cierto sentido, pensamos que la exposición se puede considerar como parte de las conclusiones de esta tesis doctoral.

El proyecto toma su nombre y tiene como base la metodología propuesta por Olegario del Junco en el artículo "Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)" publicado en *Rapinyaires Mediterranis* en 1984. En dicho trabajo, el ornitólogo demuestra —tras más de quince años de trabajo en torno a la especie— la existencia de una distancia media entre los nidos de cada uno de los territorios. De esta manera, el estudio ofrece una metodología para localizar la población de la especie en un área concreta: para ello basta con ir triangulando dicha distancia a partir de uno de los territorios encontrados.

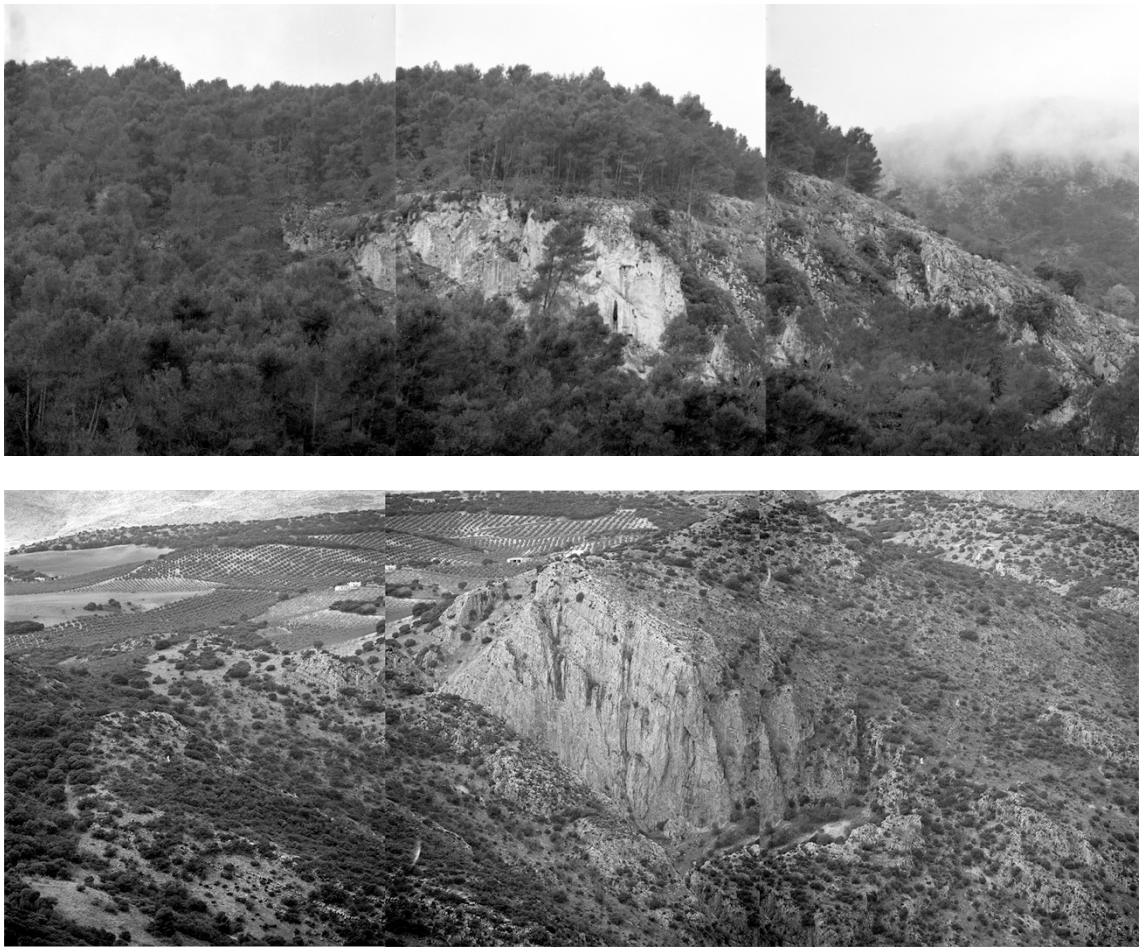
Así, siguiendo su metodología, comenzamos físicamente el proyecto en un territorio de la especie situado en la frontera entre las provincias de Málaga y Granada: un lugar simbólico pues es la unión entre la provincia donde residimos y la nueva provincia a prospectar; o lo que es lo mismo: un lugar que une un espacio conocido y un espacio por conocer. Es ahí concretamente donde reside la alegoría del proyecto, en la acción de trazar los caminos en un nuevo campo desconocido, para, así, poder fusionar dos ámbitos *a priori* diferenciados.

El método empleado para nuestra investigación transdisciplinar consiste en documentar el proceso de búsqueda de los distintos territorios. Para realizar dicha documentación se han utilizado 30 carretes Ilford Hp5+ 400 ISO de 35 mm. y 22 rollos de formato 120, lo que hace una cantidad total de 1.300 imágenes fotográficas. Actualmente estamos inmersos en la fase de selección del material susceptible de formar parte de las obras finales.

Una de las posibilidades formales que estamos barajando es la producción de varias imágenes panorámicas donde aparecen los roquedos que hemos ido encontrando en nuestras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prospecciones. Dichas composiciones están construidas mediante distintas secuencias de fotografías en formato vertical, una solución formal que, como hemos comentado, ya ensayamos en *Never-Ending Handbook* y que dio pie a la obra *A veces quiero ir a un lugar*. En realidad, estas imágenes panorámicas realizadas mediante la unión de varias fotografías tienen su origen en una referencia científica: de hecho, son habituales en el archivo fotográfico de las investigaciones de Olegario del Junco, el cual las utilizaba para poder documentar los distintos hábitats montañosos.



298 y 299. Juan del Junco, dos bocetos de las panorámicas realizadas mediante la unión de fotografías verticales para el proyecto *Triángulo-Tesis*, 2021.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.24. EL NATURALISTA Y LO HABITADO: TRAZAS, HUELLAS Y EL ARTIFICIO DEL ARTISTA

A este proyecto *indicial* fechado en 2008 le hemos dedicado un epígrafe completo con el fin de ejemplificar una metodología interdisciplinaria de adopción y cooptación de métodos y lenguajes de disciplinas exógenas [véase el punto 1.2.2.1. "Tipologías de las prácticas interdisciplinarias. El caso de estudio del *El Naturalista y lo habitado: Trazas, huellas y el artificio del artista*]". Tal y como comentamos en su momento, el proyecto es un gozne entre dos fases de nuestro trabajo —la unidisciplinaria y la interdisciplinaria— siendo el primero donde se puede apreciar con claridad la aplicación de un sistema procesual próximo a las ciencias.

El Naturalista y lo habitado nace de la participación en una convocatoria de concurrencia competitiva —las IV Becas para Proyectos de Fotografía de Cajasol— y se realizó durante el año 2007 y parte de 2008, año en que se mostró por primera vez en la Sala Cajasol de Jerez de la Frontera con el comisariado de Alberto Martín; posteriormente se mostró en Sala Imagen de Sevilla.

Para su realización se visitaron siete zonas naturales de ocio y esparcimiento de las provincias de Cádiz, Sevilla y Málaga, donde se llevó a cabo un protocolo diseñado para poder ser aplicado de manera sistemática. Así, en cada localización elegida se acotó una zona de unos diez metros cuadrados donde se instaló una cuadrícula formada por cuerdas con una separación de 50 x 50 cm. A continuación, con una angulación cenital se fotografiaron cada una de las secciones de suelo de las cuadrículas, pasando posteriormente a recolectar todos los elementos antrópicos encontrados en las mismas. Una vez en el estudio se seleccionó uno de dichos objetos, el cual se fotografió exento sobre un fondo blanco. A partir de este objeto elegido inventábamos una historia, la cual era representada mediante una gran fotografía escenificada.

Técnicamente, el proyecto está realizado con dos tipos de cámaras: por un lado, para las fotografías de las cuadrículas y de los objetos encontrados se utilizó una Canon EOS-5D Mk II con un objetivo Canon EF 24-70 mm L; por otro lado, para las fotografías de paisajes y las fotografías escenificadas se utilizó una cámara de formato medio Mamiya RB67 proSD con un objetivo Mamiya Sekor C 90 mm., utilizando película Fuji Provia100 en formato 220. El proceso tuvo una importante edición en Photoshop, ya que hubo que componer los grandes suelos a partir de cada una de las fotografías individuales de las cuadrículas. Toda la producción se realizó en una procesadora láser Lightjet en diferentes formatos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El proyecto nos habla de dos maneras de observar, analizar y enunciar el mundo, así como de los posibles giros utilizados por los artistas para crear el artificio. De esta manera, partiendo de una primera fase (cuasi)científica, sistemática, empírica y objetiva se efectúa un viraje hacia la enunciación en el ámbito de lo inventivo o lo subjetivo. A través de este giro se produce paralelamente un cambio de escala desde una concepción microscópica del mundo —basada en la observación minuciosa y en el detalle de las partes que lo componen— hacia la consideración macroscópica que aporta la mente humana, que también puede resultar artificiosa e ilusoria.



300. Juan del Junco, *Pinares de la Puebla*, 2008, dimensiones variables.



301. Juan del Junco, *Jaramago*, 2008, dimensiones variables.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



302. Juan del Junco, cuadrícula perteneciente a *La Corchuela*, 2008, 188 x 300 cm. (2 unidades de 188 x 150 cm.).



303. Juan del Junco, cuadrícula perteneciente a *Jaramago*, 2008, 188 x 300 cm. (2 unidades de 188 x 150 cm.). [Véase también fig. 49].

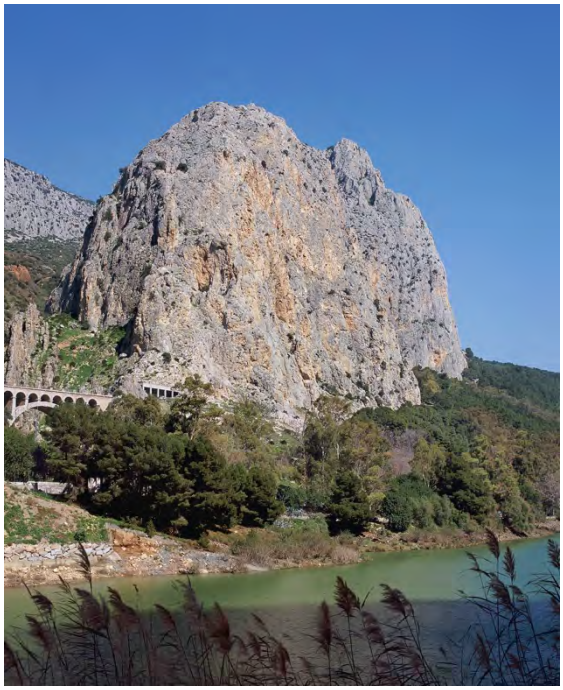
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



304-307. Juan del Junco, piezas pertenecientes a *Los Montes de Málaga* y a *La Corchuela*, 2008, 50 x 50 cm. cada unidad. [Véase también figs. 48 y 50].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA







308-310. Juan del Junco, piezas pertenecientes a *Pinar de la Algaida* [arriba izq.], a *El Chorro* [arriba der.] y *Los Montes de Málaga* [abajo], 2008, 100 x 80 cm., 80 x 65 cm. y 50 x 60 cm. respectivamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



311. Juan del Junco, pieza perteneciente a *La Corchuela*, 2008, 125 x 154 cm.



312. Juan del Junco, pieza perteneciente a *El Chorro*, 2008, 125 x 167 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



313. Juan del Junco, pieza perteneciente a *Jaramago*, 2008, 145 x 125 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.25. ALCAPARAÍN

Podemos considerar la obra *Alcaparaín* —fechada en 2012— como uno de los primeros intentos de realizar procesos en torno a los que hemos denominado *paisaje experiencial*. De hecho, la hemos descrito y analizado anteriormente en esta tesis en el epígrafe "2. 1. 2. 5. Del minimalismo al *Land art*: acción y experiencia en el paisaje. Andre, Smithson y Long". Y es que, efectivamente esta obra está influenciada de manera directa por los artistas que realizaron y realizan acciones en —y con— el paisaje; principalmente por Richard Long, el cual, como vimos, produce obras con piedras que encuentra en los entornos naturales donde realiza sus caminatas.

A nuestro entender, la excepcionalidad de *Alcaparaín* radica en que mediante un proceso fotográfico abordamos la representación de la montaña desde una posición no normativa[670], alejándonos de los modelos arquetípicos de los enunciados basados en los conceptos románticos de lo bello y lo sublime. Frente a ello, nuestro modo de representar la gran mole de piedra y vegetación que conforman la sierra se estipula en torno a una experiencia en el paisaje a base de recorrer la montaña, a la cual unimos la cooptación de métodos y lenguajes de una ciencia exógena: la geología.

Para ello, en enero de 2012, fuimos a cuatro ubicaciones específicas de la sierra de Alcaparaín situadas en cada uno de sus cuatro puntos cardinales para, una vez allí, recoger una treintena de piedras de cada localización. Estas piedras fueron debidamente separadas y transportadas a nuestro estudio, donde procedimos a realizar una fotografía de cada una de ellas.

El proceso técnico consistió en colocar las piedras de una en una sobre un fondo de papel gris reciclado —un papel que utilizamos habitualmente para dibujar en nuestra etapa de estudiante de Bellas Artes— acoplando la cámara a un trípode horizontal. A diferencia de otras series anteriores donde utilizábamos dos focos de luz continua simétricos dirigidos a 45 grados —como por ejemplo *El sueño del ornitólogo*—, esta vez las piedras fueron iluminadas por una única fuente de luz, con lo que, en cierto sentido, lográbamos resaltar el volumen de las piedras acentuando su condición escultórica. La cámara utilizada en este trabajo fue una Canon EOS

[670] Hemos de recordar que Alcaparaín es el nombre de una gran sierra situada en la provincia de Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5D Mk II, montada con un objetivo Canon EF 24-70 mm. Serie L. Todas las imágenes se dispararon en formato RAW para aprovechar la mayor calidad aportada por la cámara, así como para disponer de las máximas posibilidades de edición posterior.

La obra final consiste en un políptico formado por cuatro unidades de 123,7 x 96,7 cm. impresas mediante tintas pigmentadas en papel Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth de 305 g/m^2. En cada una estas cuatro piezas están dispuestas 30 piedras de cada punto cardinal a modo de cuadrícula, las cuales se compusieron mediante Adobe Photoshop. La obra fue presentada por primera vez en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO Madrid 2012 en el stand de la galería malagueña Alfredo Viñas.

Mediante esta obra y su solución formal entramos de lleno en los procesos de representación de las experiencias en el paisaje, dejando claro nuestro interés por el arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. La obra en sí misma —más que una representación fotográfica de una montaña— podría parecer un sistema de documentación de un estudio geológico o topográfico; pero, en realidad trata sobre nuestra manera de aproximarnos a los territorios, así como sobre nuestra forma de focalizar el régimen de la mirada en cada una de las partes microscópicas que forman ese todo macroscópico que es el paisaje.

Como hemos comentado anteriormente, Alcaparaín es una sierra donde estuvimos buscando con perseverancia varias parejas de grandes rapaces rupícolas tras el encuentro con unos croquis del año 1984 de Olegario de Junco con anotaciones sobre la montaña. La búsqueda continuada —casi obsesiva— hizo posible que el lugar entrase en una categoría personal de lugares con cierto valor simbólico y afectivo. No en vano, el libro *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo* finaliza con una caminata por la falda de la montaña.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



314. Juan del Junco, pieza perteneciente al norte de la obra *Alcaparaín*, 2012, 123,7 x 96,7 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



315. Juan del Junco, pieza perteneciente al sur de la obra *Alcaparaín*, 2012, 123,7 x 96,7 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



316. Juan del Junco, pieza perteneciente al este de la obra *Alcaparaín*, 2012, 123,7 x 96,7 cm. [Véase fig. 101 para la obra completa]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.26. EL LENGUAJE

El lenguaje, 2013, es el tercer y último proyecto que hemos considerado *indicial* para los *Trabajos ornitológicos*; es decir, pertenece a una serie de trabajos que, aunque no focalizan su objeto de estudio directamente en las aves, de una manera u otra apuntan ciertos modelos que nos ayudan a entender como se han articulado aquellos. Estos proyectos, además, nacen de nuestro acercamiento al mundo natural fruto de nuestro interés por la ornitología. De hecho, *El lenguaje* sitúa el escenario a alegorizar en el paisaje, pero, a diferencia de los *Trabajos ornitológicos* —interesados en las propias aves como elemento principal— su interés central recae en otros agentes que conforman y comparten igualmente los territorios con las aves: los cabreros y sus rebaños. Y es que, en cierto sentido, podemos considerar a los cabreros como un elemento capaz de mantener aún un nexo de unión tanto con los animales como con la naturaleza y el territorio en general, por lo que para nosotros son parte del paisaje también: una parte identitaria, humana y cultural.

A raíz de establecer el punto de interés en los cabreros —como comentamos en el punto correspondiente[671]— articulamos una alegoría que trata sobre la propia condición nómada de los artistas, sobre sus maneras de emitir enunciados y sobre la posible recepción de los mismos; y lo hacemos, entre otras cosas, adoptando la posición del *otro cultural*, adoptando modelos representacionales que podrían parecer del etnógrafo o el antropólogo. Para ello nos apoyamos en la antigua división del trabajo entre pastores y agricultores, dos maneras de entender nuestra posición en el territorio: una aferrada a la propiedad y la otra de carácter móvil. *El lenguaje* tiene como trasfondo la idea de que el artista, al igual que el pastor, trabaja de sol a sol, pero entre sus labores se encuentran momentos de espera admirando y observando todo aquello que le rodea.

El proyecto se despliega formalmente en una serie de obras fotográficas y un video principal. Entre las fotografías destaca un políptico de 32 unidades de 70 x 50 cm. donde aparecen unos retratos frontales de las cabras de un rebaño [véase fig. 78]. Estas fotografías están realizadas con una cámara Canon EOS 5D Mk II, con un objetivo Canon EOS EF 135mm. L, y disparadas en formato RAW. Para las tomas se transportó un cabezal de Flash al corral donde se encontraba el rebaño, colocando un fondo gris en una de sus paredes. Este

[671] Véase el punto "2. 1. 2. 2. Del *peripatos* al artista como nómada. *El lenguaje*".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mismo esquema de trabajo se repitió con el perro que ayuda al pastor en sus tareas, cuya copia se produjo en 100 x 80 cm.

A estas obras fotográficas hay que sumarle otras tres de distinta índole: un tríptico de tres unidades de 30 x 40 cm. realizado digitalmente donde aparece una piedra arrojada sobre el cielo [véase fig. 83]; y dos fotografías de gran tamaño realizadas con fotografía analógica en formato medio. En una de ellas, titulada *El paisaje es una droga*, se puede ver una plantación de opio [véase fig. 82]; la otra restante se titula *Autorretrato a veces*, y en ella aparece un cabrero con un bastón y una honda [véase fig. 80]. Todas las fotografías se imprimieron mediante tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Baryta FB de 350 g/m^2.

La pieza videográfica consiste en un montaje de 9 min. y 27 s. donde se alterna rítmicamente un gran plano general de un paisaje montañoso, otro plano general de un rebaño de cabras acercándose paulatinamente en un camino y diferentes primeros planos de cabreros emitiendo los sonidos que realizan para comunicarse con las cabras. Creemos que esta obra es la que articula principalmente la alegoría, pues en cierta medida es donde podemos realizar el paralelismo entre el lenguaje críptico del pastor —únicamente descifrable por el rebaño— y el propio sistema de comunicación de los artistas.



317. Juan del Junco, *El lenguaje*, 2013, 9 min. y 27 s., still de vídeo [véase también fig. 79].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



318-321. Juan del Junco, *El lenguaje #1, #13, #25 y #32*, 2013, 70 x 50 cm. [Véase también fig. 78].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



322. Juan del Junco, *El lenguaje #29*, 2013, 70 x 50 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



323. Juan del Junco, *S/T*, 2013, 100 x 80 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



IV
CONCLUSIONES

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



4. CONCLUSIONES.

Tras todo este recorrido en el cual hemos estructurado y discutido los elementos principales que avalan nuestra hipótesis, es el momento de extraer las conclusiones finales de esta investigación académica. Para ello, planteamos una serie de deducciones sintéticas acerca de aquellas cuestiones sobre las que hemos arrojado luz, a fin de emitir una consideración final sobre la cadena ordenada de objetos de estudio y temáticas puestos en consideración en esta tesis.

La metodología científica inter y transdisciplinaria que hemos adoptado en este estudio no tiene otro cometido que alcanzar los objetivos propuestos al inicio de nuestra investigación, los cuales se dividieron en dos objetivos generales y varios específicos. De este modo, como veremos a continuación, propondremos igualmente dos conclusiones generales y varias particulares, entre las que se encuentran aquellas que han ido emanando de nuestro quehacer investigatorio y que creemos han surgido de esa máxima seguida según la cual discurrimos de lo general hacia lo particular.

Así mismo, hemos de resaltar que este último punto de nuestra tesis no cierra taxativamente la investigación llevada a cabo, sino que abre la puerta a un amplio camino a recorrer en años venideros, pensando ya en los proyectos en los que nos embarcaremos y en las posibilidades de indagación que estos puedan aportar. No en vano, como bien comentamos en la introducción del presente estudio, esta tesis doctoral se puede entender como una parada

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obligatoria en pos de la recapitulación pausada y medida sobre una línea de trabajo que está en continua evolución.

Comencemos, pues, por las dos conclusiones generales —enlazadas— que se desprenden de nuestra investigación:

En esta tesis hemos investigado aquellos modelos metodológicos determinados por las diferentes tipologías de cruces disciplinarios —la multi, inter y transdisciplinariedad— indicando cómo el grado de interacción entre disciplinas va *in crescendo* a través de sus diferentes paradigmas de relación. Así, considerando las teorías expuestas, podemos concluir que: la unidisciplinariedad es estanca, estática, compartimentada y férreamente vigilada por sus agentes legitimadores; la pluri o multidisciplinariedad está fundamentada en la aplicación de ópticas paralelas no convergentes sobre un mismo objeto de investigación, sin producirse el cruce ni el desbordamiento de fronteras disciplinares; la interdisciplinariedad se articula en torno a la adopción, importación y exportación de metodologías y lenguajes desde y hacia disciplinas externas; y por último, la transdisciplinariedad se manifiesta en la fusión de los ámbitos epistemológicos capitalizando los espacios intersticiales entre los mismos.

De todo lo argumentado, hemos llegado a la conclusión de que en el campo de conocimiento donde nos hallamos —el arte contemporáneo— el continuo deseo de desborde de fronteras ha roto con los regímenes compartimentados y estancos de las disciplinas para, de esta manera, expandir los objetos de investigación, así como para adoptar lenguajes, códigos y métodos de disciplinas exógenas en pos del enriquecimiento y la contaminación provechosa en sus enunciados. Acotando el foco de investigación, hemos puesto de manifiesto cómo en el ámbito de la fotografía, el traspaso de los límites disciplinarios se produjo en oposición al modelo fotográfico hegemónico del siglo XX, basado en las especificidades del medio y en la instauración de los modelos formales del fotorreporterismo como lenguaje normativo del medio fotográfico. La expansión acontecida en la propia disciplina —mediante la apoyatura en el *ready-made* duchampiano, la ruptura con los valores de la superficie fotográfica infringida por los artistas conceptuales y la inclusión de nuevos objetos de estudio por parte del movimiento posmoderno— ha dado como resultado una disciplina *promiscua*, en cuyo seno se encuentra aquello que se ha venido en denominar el "artista que utiliza la fotografía", figura a la cual hemos acogido la práctica artística particular cuyos parámetros de producción analizamos en este estudio académico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una vez acotado este marco específico y de acuerdo con los objetivos planteados, hemos analizado, definido e interpretado la metodología empleada en nuestra práctica artística, para llegar a la conclusión de que en el devenir de su línea de investigación se ha efectuado un progresivo paso por cada uno de los estadios de cruces disciplinarios, atendiendo a un primer deseo de desborde de las fronteras de la disciplina fotografía aprendida para, así, poder adecuarnos a la escena fotográfica contemporánea. El análisis de este desplazamiento metodológico ha puesto de manifiesto que, tras un breve paso por una etapa de producción interdisciplinaria (en aquellos proyectos que hemos denominado *indiciales,* altamente determinados por la importación de metodologías externas), nos sumergimos en una fase transdisciplinaria que ha generado y produce un *corpus* de obra definido por el trenzado, imbricación y fusión de las disciplinas arte contemporáneo y ornitología. A este conjunto de obras lo hemos bautizado como los *Trabajos ornitológicos*, y a la operatividad de este singular cruce la hemos denominado *ornitología emocional*.

Al mismo tiempo que nuestro estudio ha aportado estas dos cuestiones generales, en cada uno de los cuatro bloques temáticos que hemos instaurado como estructura general de esta investigación —a saber: la ruptura del marco unidisciplinario, las tipología de cruces e interacciones entre disciplinas, el caminar como elemento del protocolo aplicado en nuestra praxis, y la predominancia de la observación frente a la mirada— han aflorado de manera subsidiaria una serie de conclusiones específicas que enumeramos a continuación:

1. Advertimos como referente fundamental y primordial para nuestra práctica artística el concepto de viaje que aplicamos al campo epistemológico de la ornitología: viaje que es simultaneamente inter-temporal, inter-espacial e inter-personal y, en este caso en concreto, inter-generacional. El acceso a sus metodologías, a sus lenguajes y formas comunicacionales ha conformado un interés por los procesos derivados de la observación y deducción, así como un imaginario visual y comunicacional recurrente, el cual se ha incorporado en nuestros enunciados artísticos propiciando un lenguaje específico. Así mismo, la atracción por el mundo de los estudios aviares se ha visto reflejada en una práctica ornitológica *amateur*, la cual, en una evolución hacia el estadio transdisciplinario, se ha cruzado a modo de fusión con la línea de investigación artística que nos ocupa.

2. La incorporación de tal modelo de cruzamiento no es factible si no se toma partido por aquellas formas metodológicas que abogan por las rupturas de los bordes estáticos y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compartimentados de la unidisciplinariedad. Es por ello que, en aquellos proyectos que hemos denominado *indiciales* —los cuales consideramos una antesala del modelo posterior— y a fin de imbricar las dos disciplinas habidas en nuestra práctica artística, debimos recurrir a la interdisciplinariedad. Posteriormente, en los *Trabajos ornitológicos*, los cuales necesitan de un gradiente mayor de interacción entre ámbitos de conocimiento, acudimos a la transdisciplinariedad, tipología de cruce que permite articular nuestra línea de investigación artística en los intersticios entre y a través de las dos disciplinas que acaparan nuestro interés.

3. También deducimos que la operatividad del cruzamiento se ha puesto en práctica a través de dos herramientas de producción que hemos denominado *conceptos procedimentales*, a los cuales recurrimos de manera continua.

El primero de ellos —denominado *el protocolo*— deriva de la aplicación en una práctica artística contemporánea de los métodos de campo de la ornitología, generando un claro carácter procesual a las obras resultantes.

El segundo, el cual hemos considerado transversal y subsidiario, afecta a las formas visuales que esta metodología produce, y lo hemos denominado *el lenguaje.* Su aplicación se manifiesta en la caracterización de los enunciados bajo la influencia de los modelos científicos de visualización y divulgación de la investigación.

El modo en que hemos permitido *hacer* a ambos *conceptos procedimentales* ha generado y genera la especificidad de nuestra propuesta, la cual no es sino una formula *mestiza* y trastocada de dichos elementos de producción.

4. Este mestizaje, contaminación y cierta relatividad controlada en nuestros enunciados puede ser comprendida como una consecuencia de un sistema que considera el acercamiento a los campos epistemológicos desde la posición del diletante, entendiendo esta figura en su acepción laudatoria: la de "aquel que se deleita". Este posicionamiento denota un elevado grado de libertad en cuanto a la taxatividad de los resultados aportados y es fruto de un cuestionamiento crítico de aquellos modelos basados en la híper-especialización. Esta postura interesada que acepta un cierto grado de amateurismo permite la ruptura con los cánones de lo meramente científico propiciando un lenguaje mixto, trastocado y flexible.

5. Realizado el estudio de los *conceptos procedimentales* de nuestra línea de investigación, concordamos que en el fundamento de la misma se encuentra codificada la determinante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

influencia del arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, en una serie de procesos y formas que actúan como un verdadero marco de referencia. Entre ellos destacamos la presencia del binomio texto e imagen, la ruptura con los paradigmas de la fotografía modernista, la adopción de metodologías y lenguajes propios de disciplinas exógenas y la desmaterialización de la obra artística.

6. En relación a lo expuesto en la conclusión específica anterior, en nuestra línea de trabajo observamos una predilección por recurrir a la combinación de la imagen fotográfica y lo textual, en una solución formal que proviene de nuestro deseo de valernos del medio fotográfico como disciplina *aplicada*. De esta manera, entendemos nuestras fotografías como objetos que están disponibles para su ubicación y utilización en la página, de ahí la continua referencia al signo editorial. La aparición de esta fórmula deudora del arte conceptual nos permite incluir nuestra fascinación por los libros de ornitología del tercer cuarto del siglo XX, un modelo representacional que acogemos, citamos e, incluso, del que nos apropiamos. De ahí que muchas de las propuestas de los *Trabajos ornitológicos* emulen a aquellas publicaciones.

El uso de esta conjunción *imagen-texto-signo editorial* hace que nuestras obras se articulen generalmente mediante lenguajes de códigos combinados, sirviéndonos con asiduidad de la introducción de cajas de texto de diversa extensión para acompañar a las fotografías: desde el pie de foto hasta el texto en formato narrativo. Igualmente utilizamos distintos elementos característicos del libro: las marcas de corte, los hendidos, los fronstispicios, las cubiertas o los índices, hasta el punto de que nos refiramos a varias de nuestras propuestas como *falsos-libros*.

7. Hemos concluido también que nuestro modelo de cita es abierto y flexible dadas las características inter y transdisciplinarias de nuestra línea de investigación artística, y que, más allá de los aspectos formales, contienen tras de sí un proceso de *vista atrás*: un volver a aquellas acciones, vivencias y modelos visuales que conformaron el conocimiento ornitológico del doctorando desde edades muy tempranas.

Esta *retrospección* hace que las formas de representación de muchas de las obras que nos ocupan rememoren las formas de los archivos fotográficos ornitológicos de la década de los sesenta y setenta, principalmente mediante la elección del proceso de la fotografía en blanco y negro, la elección de película de grano grueso y el uso del medio fotográfico como instrumento de registro y documentación científica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8. Así mismo, la investigación indica que nuestra práctica artística se vale de la adopción de unos modelos que denominamos "anti", lo cual reconocemos como un débito a los artistas del conceptualismo. De esta manera podemos apreciar tres incorporaciones principales de estos mecanismos de oposición: una "anti-técnica", si tenemos en cuenta la aparición y permanencia de los fallos procedimentales en los enunciados fotográficos de nuestra línea de investigación; y dos "anti-normas". La primera, en cuanto a la separación de lo normativo en el ámbito de la fotografía de aves, y, en segundo lugar, en lo que concierne a la elección de un procedimiento analógico que podríamos considerar anacrónico. Estas operaciones "anti" las hemos considerado como un deseo de traspaso de las fronteras y acotaciones de la fotografía modernista.

9. En nuestra línea de investigación artística se privilegia una parte no objetual de la obra que tiene que ver con las experiencias directas en la naturaleza, principalmente con la acción de caminar por el entorno natural. La especificidad de nuestra propuesta recae en que esta desmaterialización de la obra se lleva a cabo transdisciplinariamente ya que trenzamos los métodos dinámicos de la ornitología ortodoxa con aquellas prácticas artísticas que se estipulan en torno a la caminata y al *paisaje experiencial*, que proceden de la referencia del arte minimal, del arte conceptual y del *Land Art*.

Esta conjunción nos permite realizar proyectos artísticos donde aplicamos las metodologías de campo ortodoxas utilizadas en los censos de aves, referenciando, al mismo tiempo, aquellos modos procesuales del arte contemporáneo basados en la caminata, la deriva o el recorrido. De esta manera, en algunas de nuestras obras el lenguaje que resulta aparece altamente *contaminado* por el carácter sistemático de los modos visuales de aquellos métodos científicos, recurriendo al uso de sus elementos característicos, tales como las numeraciones, los listados, los diagramas o las líneas.

10. Por otro lado, esta desmaterialización de la obra, basada en un acto motriz y sensorial que deviene simbolización en las obras, y que es fruto de la yuxtaposición entre arte y ciencia, ha conformado un periodo en nuestro trabajo que denominamos *territorial*, regido por una metodología dinámica que se despliega en los territorios que ocupan las aves. En esta fase de trabajo la presencia del autor es manifiesta, la idea del espacio es móvil y expandida, la concepción del tiempo es instantánea y fugaz, y la acción de percibir y registrar se presenta focalizada en acontecimientos concretos. Este periodo *territorial* lo equiparamos con la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"ornitología de campo" y con el cambio acaecido en la historia de la fotografía de aves tras la aparición de las cámaras réflex.

En las obras y proyectos comprendidas en esta etapa de trabajo se percibe la adopción de los códigos y lenguajes del *fotorreportaje* científico de naturaleza, en una tipología de imágenes cuasi instantáneas que atienden a la inmediatez del encuentro. Este proceso —en cuanto que privilegia el valor de registro del hecho fotográfico frente a su mera cualidad estética— da como resultado un distanciamiento del perfeccionamiento técnico y formal en las fotografías en pos de la aparición de cierto grado de azar en las composiciones o la pérdida del detalle.

11. Frente al este periodo *territorial* de los *Trabajos ornitológicos* advertimos la presencia de una etapa anterior que denominamos *preterritorial*, en la cual se articulan proyectos y obras a través de metodologías estáticas. Así apreciamos varios trabajos que se producen en el estudio o laboratorio, y donde la presencia del autor es neutral, la concepción del espacio es fija y estrecha, la noción del tiempo es pausada, y el acto de percibir y registrar es conceptual. Esta fase se puede comparar con el modelo de la sistemática en la ornitología y con los primeros estadios de la historia de la fotografía de aves.

El lenguaje plástico que prima en los trabajos de este periodo está regido por la precisión en los parámetros de toma. Así, podemos apreciar la optimización de los encuadres, la correcta medida de la iluminación, el extremo cuidado del detalle, y la sistematización serial de los conjuntos de fotografías. Estas características acentúan una posible condición descriptiva de las imágenes en base a su función taxonómica.

12. Dado que en la etapa *territorial* nuestras acciones en el *paisaje experiencial* focalizan el interés en los lugares específicos donde habitan ciertas aves, podemos atrevernos a asegurar que nuestras propuestas no se circunscriben al concepto de paisaje, sino al concepto de territorio: un territorio que compartimos con las aves. Por consiguiente, hemos considerado la posibilidad de que este condicionante del paisaje pueda ser entendido como una revisión inusual del tropo clásico del *genius loci*, infiriendo que nuestro *espíritu del lugar* no es otro sino la propia presencia de dichas especies.

De este modo, la mayoría de los *Trabajos ornitológicos* se generan y formulan en torno al concepto inicial de la búqueda de dichos lugares, emparentándose con los principios metodológicos de la prospección científica en pos de una posible recompensa heurística. Así, las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obras en sí mismas no son sino el registro de lo que sucede durante las prospecciones, de ahí que su lenguaje plástico se estipule en los márgenes de la documentación científica. Sin embargo, la condición transdisciplinaria de nuestra práctica artística transforma el proceso científico inicial en una alegorización sobre los procesos de búsqueda en diferentes ámbitos: desde lo personal o emocional hasta el mismo proceso creativo que regula la actividad artística. De esta manera se produce el ulterior giro en significancia.

13. También concluimos que el régimen escópico propio de la ornitología —mediado por el uso de instrumentos ópticos capaces de acercar y, por lo tanto, focalizar en puntos concretos— se ha transferido a nuestra praxis artística y fotográfica. De este modo, nuestra manera de fotografiar se sirve igualmente de la aproximación y de la reducción del ángulo de visión en pos de la identificación y el detalle. El resultado de esta transferencia de la mirada está alejado radicalmente de los modelos hegemónicos de la representación del paisaje, y es una constatación de nuestra predilección por la observación frente a la mirada.

Como consecuencia de este traspaso de los modos de mirar, apreciamos en las obras una serie de recursos lingüísticos generados en la concentración sobre aquellos elementos de la naturaleza que nos interesan. Asi, por ejemplo, aparecen las secuencias fotográficas basadas en la observación minuciosa de las diferentes especies de aves, o los registros pormenorizados de sus territorios. En todo caso, la toma fotográfica se establece como un proceso de observación más o una manera de conocer y entender lo que el entorno natural nos ofrece.

14. Así mismo, constatamos que el proceso de simbolización gráfica de nuestra experiencia de observación en la naturaleza se construye a través de metodologías de registro, documentación y testimonio. Los enunciados resultantes, dado su carácter transdisciplinario, están fuertemente influenciados por los sistemas comunicacionales de la ornitología. Así, su origen como práctica de acumulación de datos nos ha permitido acercarnos a los principios de las prácticas de archivo; enlazando, de nuevo, con los paradigmas de trabajo que introdujeron los artistas conceptuales. Estos modelos ya arquetípicos en las prácticas artísticas contemporáneas los fusionamos con un archivo inmaterial conformado por todo aquello que el doctorando ha aprendido, visto y vivido desde niño en torno a la ornitología, el cual creemos que es un archivo de la memoria: *el archivo de la ornitología emocional*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El sistema formal que nos resulta competente para desplegar el vasto acopio de imágenes que producen los proyectos está regulado por los dispositivos y *displays* de repetición, tales como la cuadrícula, la línea, la retícula, la vitrina o la mesa. Estas disposiciones ofrecen *de facto* un lenguaje que recuerda a la exposición y presentación de los resultados de las investigaciones científicas y, por lo tanto, actúan desde su condición transdisciplinaria.

Por último, sólo deseamos insistir en las posibilidades de apertura a nuevas investigaciones que pretende esta tesis doctoral. Bien es sabido que los caminos, una vez comenzados, ofrecen múltipes salidas al paso, así como brotan de él infinidad de veredas y bifurcaciones mientras uno se regocija en el tránsito: el placer está en adentrarse y caminarlos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



V
FUENTES REFERENCIALES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. LIBROS

— ACASO, M. y MEGÍAS, C. (2017). *Art Thinking*. Barcelona: Espasa Libros.

— ADAMS, A. (1997). *La copia*. Madrid: Omnicón.

— ADAMS, A. (1999). *El negativo*. Madrid: Omnicón.

— ADAMS, A. (2000). *La cámara*. Madrid: Omnicón

— ALEXANDER, M. A. (1959). Die Vögel der Meere. Ein Taschenbuch für Ornithologen und Naturfreunde über alle Seevögel der Welt. Hamburgo y Berlin: Verlag Paul Parey.

— ANKER, J. (1979). Birds Books and Bird Art. An Outline of the Literary History and Iconography of Descriptive Ornithology. Dordrecht: Springer Science + Business Media.

— AUDUBON, J. (1840). The Birds of America: from drawings made in the United States and their Territories. Nueva York: J.J. Adubon.

— AUGÉ, M. (2000). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.

— BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

— BAL, M. (2009). Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje. Murcia: Cendeac.

— BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

— BATE, D. (2016). *Photography. Key Concepts.* Londres: Routledge.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— BECHER, B. y BECHER, H. (1990). *Tipologie, Typologien, Typologies*. Munich: Schirmer/Mosel.

— BERNIS, F. (1966). *Aves migradoras Ibéricas según anillamientos en Europa*. Madrid: Sociedad Española de Ornitología.

— BERNIS, F. (1997). La clase aves. Un recorrido biológico por la taxonomía. Madrid: Editorial Complutense.

— BEWICK, T. (1797). *History of British Birds*. Newcastle: Beilby & Bewick.

— BIRKHEAD, T. (2017). La sabiduría de las aves. Una historia ilustrada de la ornitología. Bilbao: Libros del Jata.

— BREA, J.L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.

— BRYSON, N. (1990), Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting. Londres: Reacktion.

— BUCHLOH, B. (2004). Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal.

— CABELLO, S. (2016). *El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en https://eprints.ucm.es/id/eprint/39089/.

— CABEZAS, L. y LÓPEZ VÍLCHEZ, I. (coords.). (2016). Dibujo científico. Arte y naturaleza, ilustración científica, infografía, esquemática. Madrid: Cátedra.

— CALBET, J. y CASTELO, L. (2002). *Historia de la fotografía.* Madrid: Acento Editorial.

— CARERI, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

— CASADO DA ROCHA, A. (2017). *Una casa en Walden. Sobre Thoreau y cultura contemporánea*, Logroño: Pepitas de calabaza.

— COLAFRANCESCHI, D. (2007). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili.

— COROMINAS, J. (1987). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos.

— CORRIN, L., KWON, M. y BRISON, N. (1997). *Mark Dion*. Londres: Phaidon Press.

— CORTÉS, C. (2015). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal.* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid: Disponible en http://hdl.handle.net/10486/672482.

— COVERLEY, M. (2014). *Psicogeografías*. Madrid: Carpe Noctem.

— CRAMP, S. (ed.) (1977-1994). Handbook of the Birds of Europe, the Middle East, and North Africa: The Birds of the Western Palearctic. Oxford: Oxford University Press.

— D'ACOSTA, S. *et al*. (2019). *The Richard Channin Foundation*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— DARWIN, C, (1981). *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid: Amigos del Círculo Bibliófilo, 1981.

— DE CHASSEY, E. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

— DEL HOYO, J. *et al.* (1992-2013). *Handbook of the Birds of the World.* Barcelona: Lynx.

— DEL JUNCO, J. (2008). El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista. Sevilla: Cajasol Obra social.

— DEL JUNCO, J. (2011). *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí/Ayuntamiento de Córdoba/Fundación Caja Rural.

— DEL JUNCO, J. (2018). *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas

— DEL JUNCO, J. (2020). *Liturgía del río y del pájaro*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

— DERRIDA, J. (1996). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

— DURREL, G. (1982). *Guía del naturalista*, Madrid: Blume.

— ENGUITA, NURIA y SAURÍ, CARLES A. (2020). *Botánicas. Botanicals*. Madrid: La Fábrica y Valencia: Fundació Per Amor l'Art.

— FERNÁNDEZ, J. (2004). 50 años en defensa de las aves. Sociedad Española de Ornitología (SEO). 1954-2004. Madrid: SEO-Birdlife.

— FITTER, R y FERNÁNDEZ-CRUZ, M (dirs.) (1972). *El libro de las aves de España*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest (Iberia).

— FONTCUBERTA, J. (ed.). (2012). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

— FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

— FOUCAULT, M. (2005). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

— FOUCAULT, M (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires y Mexico: Siglo XXI.

— FREUND, G. (2008). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

— GALLARDO, V. (2015). La Estampa que habita el espacio. Arte múltiple e Instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València

— GARCÍA, J. (1994). Ornitología emblemática. las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII. Tesis doctoral. Universidad de Extremadura.

— GÉROUDET. P. (1960). Les oiseaux nicheurs d'europe, 2ème volume: Pics, coraciiformes, martinets, engoulevents, coucous, rapaces nocturnes, rapaces diurnes, piegeon et gangas. Zurich: Silva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— GONZÁLEZ DOTOR, P. (2016). La fotografía alemana en el periodo de entreguerras. Karl Blossfeldt, August Sander y Albert Renger-Patzsch. Repercusiones sobre la fotografía española contemporánea. Tesis doctoral. Universidad de Castilla – La Mancha. Disponible en https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/10231.

— GRAY, C. y MALINS, J. (2004). Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design. Burlington: Ashgate.

— GREEN, D. (ed.). (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.

— GROS, F. (2014). *Andar. Una filosofía*. Barcelona: Penguin Random House.

— GORDON, S. (1937), *Afoot in Wild Places*, Londres: Cassell and Company.

— GORDON, S. (1950). *Afoot in Hebrides*. Londres: Country Life.

— GORDON, S. (1980). *The Golden Eagle. King of Birds*. Perth: Melven Press, 1980.

— GOULD, J. (1831). A Century of Birds from the Himalaya Mountains. Londres: John Gould.

— GOULD, J. (1837) *The Birds of Europe*. Londres: John Gould.

— GOULD, J. (1841) The Zoology of the Voyage of H.M.S. Beagle, under the command of Captain Fitzroy, R.N., during the years 1832 to 1836. Cornhill: Smith, Elder & Co.

— GOULD, J. (1848) *The Birds of Australia*. Londres: John Gould.

— GUNTHERT, A y POIVERT, M. (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg.

— HARO, S. (2013). 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.

— HEADLEY, F. W. (1895). *The Structure and Life of Birds*. Londres y Nueva York: Macmillan and Co.

— HEIDEGGER, M. (2009) *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009, p. 23.

— HILLSTEAD, A.F.C. (1945). The Blackbird. A Contribution to the Study of a Single Avian Specie. Londres: Faber & Faber Limited.

— HOLLOM, P. A. D. (1968). *The Popular Handbook of British Birds*. Londres: H. F. & G. Whitherby.

— JACKSON, J. B. (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje.* Barcelona: Gustavo Gili.

— KEARTON, R. (1909). *Wild Nature's Way*. Londres: Cassell.

— KNIP, P. (1808-1811). Les Pigeons par Madame Knip, née Pauline de Courcelles. Le texte par C.J. Themminck [i.e. Temminck]. Paris: Chez Mme. Knip.

— KRAUSS, R. (2006). Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— LAILACH, M. y GROSENICK, U. (eds.). (2007). *Land Art*. Colonia: Taschen.

— LE BRETON, D. (2017). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.

— LEMPERT. J. (2017). *The Skins of Alka Impenis*. Hannover: Sprengel Museum.

— LIFORD, T. L. (1885-1897). *Coloured Figures of the Birds of the British Islands*. Londres: R. H. Porter.

— LIPPARD, L. (1983). *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: Pantheon Books.

— LIPPARD, L. (2004). Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972. Madrid: Akal.

— LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2015), Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología. Madrid: Akal.

— LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

— MADERUELO, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

— MADERUELO, J. (2008). La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989, Madrid: Akal.

— MATOS, B. (2015). *Eduardo Chillida, arquitecto*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en http://oa.upm.es/39814/.

— MATOS, G. (2008). *Intervenciones artísticas en "espacios naturales". España (1970-2006)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en https://eprints.ucm.es/id/eprint/8132/.

— MIRANDA, C. (2005). *Fundamentos para un arte invisible*. El caso de WORD$WORD$WORD$ de Rogelio López Cuenca. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en http://hdl.handle.net/10481/708.

— MORGAN, Robert C. (2003). Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual. Madrid: Akal.

— MORILLO, C. y DEL JUNCO, O. (1984). *Guía de las rapaces ibéricas*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

— NEWHALL, B. (2006). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

— NICOLESCU, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.

— ORELLANA, G. (2007). El vuelo del pincel. Las aves como argumento del dibujo: un estudio histórico y artístico. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

— PALMER, A. H. (1895). *The Life of Joseph Wolf. Animal Painter*. Londres y Nueva York: Longmans, Green & Co.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— PÉREZ, M. y LÓPEZ-APARICIO, I. (2018). *La actividad económica de los/las artistas en España: estudio y análisis*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

— PICAUDÉ, V. y ARBAÏZAR, P. (eds.). (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

— PICAZO, G. y RIBALTA, J. (eds.). (2003). Indiferencia y singularidad, La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona: Gustavo Gili.

— RAQUEJO, T. (2003). *Land Art*. Madrid: Nerea.

— RIBALTA, J. (ed.). (2004). *Efecto Real debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

— RIBAS, X. (2014). *Nitrato*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Pamplona: Museo Universidad de Navarra Campus Universitario.

— RIDLEY, H. (2014). Darwin becomes art: Aesthetic vision in the wake of darwin: 1870-1920. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.

— ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

— ROMERO, Y. (2019) (dir.). Colección Banco de España. Catálogo razonado Volumen 3. Pintura, fotografía, dibujo, escultura, 1950-2018. L/Z. Madrid: Banco de España.

— ROSLER, M. y CARRILLO, J. (eds.). (2009). *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

— SCHLEGEL, H. (1844). *Traité de fauconnerie*. Leiden y Düsserdolf: Chez Arnz & Comp.

— SELOUS, E. (1901). *Bird Watching*. Londres: Dent.

— SMITHSON, R. (2009). *Selección de escritos*. México: Alias.

— SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili.

— SNOW, C. P. (1963). *Las dos culturas y la revolución científica*. Buenos Aires: Editorial Sur.

— SOLNIT, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Madrid: Capitán Swing.

— SOTO, P. (2017). *Arte, ecología y consciencia: Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en http://hdl.handle.net/10481/47837.

— SOUGEZ, M. (coord.). (2007). *Historia general de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

— SOUTER, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

— SOTOLONGO, P. y DELGADO, C. (2006). La revolución contemporánea del saber y la complejidad social: Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo. Buenos Aires: Clacso.

— STOICHITA, V. (2018). El efecto Serlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock. Madrid: Cátedra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— SUTHERLAND, W.J. (ed.). (2006). *Ecological Census Techniques*. Cambridge: Cambridge University Press.

— THEMMINCK, C. (1813-1815). *Histoire Naturelle Générale des Pigeons et des gallinacés*. Amsterdam: J.C. Seep & Fills.

— THOMAS, A. (1997). *Beauty of Another Order. Photography in Science*. Ottawa: National Gallery of Canada.

— TISSERON, S. (1996). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

— THOREAU, HENRY D. (2015). *Volar. Apuntes sobre aves*, Logroño: Pepitas de calabaza.

— TORRENTE, V. (coord.) (2013). *Arqueológica*. Madrid: Matadero Madrid.

— VV. AA. (2003). *Roni Horn*. Londres: Phaidon Press.

— VV. AA. (2003). *XLII Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez.

— VV. AA. (2008). *Roni Horn*. Málaga: CAC Málaga.

— VV.AA. (2019). *Circuitos de Artes Plásticas. XXX Edición*. Madrid: Comunidad de Madrid.

— VAN ALPHEN, E. (2018). Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios. Salamanca: Universidad de Salamanca.

— VOUCHER, C. (1962). *Oiseaux en vol*. Lausane, Editions Margerat.

— VOUCHER, C. (1967). *Wild Andalusia. Coto Doñana*. Lausane, Editions Margerat.

— WANDSCHNEIDER, M. (ed.). (2018). *Relación. Jochen Lempert*. Colonia: Walther König y Móstoles: Centro de Arte Dos de Mayo.

— WALL, J. (2003). *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

— WELLS, L. (ed.). (2003). *The photography reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

— WHITHERBY, H. F. (ed.) (1945). *The Handbook of British Birds*. Londres: H.F. & G. Whitherby LTD.

— ZYGMUNT B. *et al*. (2007) *Arte, ¿Líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur.

5.2. CAPÍTULOS DE LIBROS

— BERNIS, F. (1972), "La avifauna ibérica" en Fitter, R y fernández-cruz, M (dirs.). *El libro de las aves de España*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest (Iberia). pp. 6-16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— BUCHLOH, B. (2003). “Procedimientos alégoricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” en Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.). *Indiferencia y singularidad, La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 97-132.

— BRAUN M. (1997), “The Expanded Present: Photographing Movement” en Thomas, A. *Beauty of Another Order. Photography in Science*. Ottawa: National Gallery of Canada. pp. 150-185.

— BRYSON, N. (1997). “Mark Dion and the Birds of Antwerp” en Corrin, L., Kwon, M. y Brison, N. *Mark Dion*. Londres: Phaidon Press. pp. 89-97.

— CAMNITZER, L. (2017). “Prólogo” en Acaso, M. y Megías, C. *Art Thinking*. Barcelona: Espasa Libros. pp. 11-18.

— CASADO DA ROCHA, A. y FORONDA, J. I. (2015). “Guía para Volar” en Thoreau, H. D. *Volar. Apuntes sobre aves*, Logroño: Pepitas de calabaza. pp. 7-15.

— D’ACOSTA, S. (2011). “El naturalista y lo habitado / *The Naturalist and the Inhabited*” en del Junco, J. (2011). *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí/Ayuntamiento de Córdoba/Fundación Caja Rural. pp. 143-149.

— D’ACOSTA, S. (2011). “Paisajes” en del Junco, J. (2011). *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí/Ayuntamiento de Córdoba/Fundación Caja Rural. pp.248-253.

— DANDER, P. (2018). “De la vida” en Wandschneider, M. (ed.). *Relación. Jochen Lempert*. Colonia: Walther König y Móstoles: Centro de Arte Dos de Mayo. pp. 29-47.

— DE DUVE, T. (2003). “You are the Weather” en VV. AA. *Roni Horn*. Londres: Phaidon Press.

— DEL JUNCO, J. (2019). “Hacia una teoría sobre la disipación beneficiosa” en D’Acosta, S. *et al. The Richard Channin Foundation*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. pp. 45-58.

— ESPINOSA, L (2017). “Elogio del diletante o la alegría de las cosas finitas” en Paredes, Mª del Carmen y Bonete, E. *Filosofía, arte y mística, XXV y XXVI Encuentros Internacionales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 25-43.

— FERNÁNDEZ-CID, M. (2008). “Juan del junco: Blow up” en del Junco, J. *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol Obra social. pp. 13-17.

— GAUSA, M. (2007). “Campo. Como cruce de fuerzas” en Colafranceschi, D. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. pp.31-32

— GERVAIS, T. y MOREL, G. (2009). “Las formas de la información” en Gunthert, A y Poivert, M. *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg. pp. 306-355.

— GRUNDBERG, A. (2003). “The crisis of the real: photography and posmodernism” en Wells, L. (ed.). *The photography reader*. Londres y Nueva York: Routledge. pp.164-177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— GUERRA, C., (2014). “El despliegue del dispositivo documental” en Ribas, X. *Nitrato*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Pamplona: Museo Universidad de Navarra Campus Universitario. pp. 13-18.

— HONTORIA, J. (2011). “Filopatría de las imágenes” en del Junco, J. *Juan del Junco*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí/Ayuntamiento de Córdoba/Fundación Caja Rural. pp. 12-31.

— HONTORIA, J. (2018). “La estela del águila. Los caminos de Juan del Junco” en del Junco, J. *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas. pp. 7-14.

— LÓPEZ VÍLCHEZ, I. (2016). “Una introducción al dibujo científico” en Cabezas, L. y López Vílchez, I. (coords.). *Dibujo científico. Arte y naturaleza, ilustración científica, infografía, esquemática*. Madrid: Cátedra.

— MARÍ, B. (2014) “Presentación” en Ribas, X. *Nitrato*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Pamplona: Museo Universidad de Navarra Campus Universitario. pp. 9-10.

— MARTÍN, A. (2008). “Las alegorías del naturalista o el coleccionista de sueños” en del Junco, J. *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol Obra social. pp. 5-11.

— MARTÍN, A. (2014). “Espacialidades” en Ribas, X. *Nitrato*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Pamplona: Museo Universidad de Navarra Campus Universitario. pp. 167-171.

— MARTÍN, A. (2020), “El rastro del ornitólogo. Prácticas de desterritorialización en la obra de Juan del Junco” en del Junco, J. *Liturgía del río y del pájaro*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. pp. 5-21.

— POIVERT, M. (2009). “¿Un arte automático”? en Gunthert, A y Poivert, M. *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg. pp. 529-569.

— POLLOCK, G. (2007). “El análisis transdisciplinar de la cultura” en Zygmunt, B. *et al*. *Arte, ¿Líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur. pp. 27-35.

— RIBALTA, J. (2004). “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna” en Ribalta, J. (ed.). *Efecto Real debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 7-32.

— ROELSTRAETE, D. (2013), “Notas de campo. Sobre el imaginario arqueológico en el arte” en Torrente, V. (coord.). *Arqueológica*. Madrid: Matadero Madrid. pp. 10-15.

— ROGER, A. (2007). “Artealización” en Colafranceschi, D. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 26-28.

— ROSLER, M. (2007). “Un nuevo paseo por el Bowery” en Rosler, M. y Carrillo, J. (eds.). *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 10-32.

— SAN MARTÍN, J. (2008). “RH+” en VV. AA. *Roni Horn*. Málaga: CAC Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— SCHAEFFER, J. (2004). “La fotografía entre visión e imagen” en Picaudé, V. y Arbaïzar, P. (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 16-21.

— SEKULA, A (2003). “El cuerpo y el archivo” en Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.). *Indiferencia y singularidad, La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 133-200.

— THOMAS A. (1997). “The Search for Pattern” en Thomas, A. *Beauty of Another Order. Photography in Science*. Ottawa: National Gallery of Canada. pp. 76-119.

— TIBERGHIEN, G. (2017) “La ciudad nómada” en Careri, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 7-12.

— VEGA, C. (2007). “Reconocimientos del mundo” en Sougez, M.L. (coord.). *Historia general de la Fotografía*. Madrid: Cátedra. pp. 117-181.

— WHITE, M. (2012). “El ojo y la mente de la cámara” en Fontcuberta, J. (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 237-244.

5.3. ARTÍCULOS

— ALONSO, J. y DEL JUNCO, O. (1981) “Primer censo de buitreras (1979). Informe sobre el sur y oeste del sistema Bético” en *Ardeola*, 26-27, pp. 290-309.

— AZARETTO, C. y ROS, C. (2015) “Las relaciones del psicoanálisis y otros campos de saber en términos de multidisciplina-interdisciplina-transdisciplina” en *Acta del VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.

— BERNIS *et al*. (1994). “Nombres en castellano de las aves del mundo recomendados por la Sociedad Española de Ornitología (Segunda parte: falconiformes y galliformes)” en *Ardeola* 41 (2), pp. 183-191.

— BERNIS, F. y FERNÁNDEZ-CRUZ, M. (1965) “Actividad de Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología. Bienio 1963-1964” en *Ardeola*, Vol 11, pp. 5-20.

— BERNIS, F. y FERNÁNDEZ-CRUZ, M. (1968). “Actividad de Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología. Bienio 1963-1964” en *Ardeola*, Vol 13, p. 5-23.

— BERNIS, F. y FERNÁNDEZ-CRUZ, M. (1968). “Actividad de Centro de Migración de la Sociedad Española de Ornitología. Bienio 1963-1964” en *Ardeola*, Vol 14, p. 5-27.

— BURGIN, V. (2006). “Thoughts on «research» degrees in visual arts departments” en *Journal of Media Practice*, 7, nº2, pp. 101-108.

— CAMPANY, D. (2009) “Historia de un arte conceptual o un hogar para «Home for America» ” en *Papel Alpha*, nº7, pp. 3-20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— CANADELLI, E. (2015). “Authoritative Images. The Kiwi and the Transactions of the Zoological Society of London” en *Nuncius*, 30, pp. 637-674.

— CASADO DE OTAOLA, S. (2020) “Guías de campo” en *Quercus*, 408, pp,10-11.

— CARWARDINE, M. (2012), “Origins of Wildlife Photography” en *BBC Wildlife*, Vol. 30, nº 2, pp. 64-69.

— DANDER, P. (2016). “Imitation of Life. How biology adapts to art in the photographs of Jochen Lempert” en *Frieze,* nº 23, pp. 74-81.

— DE JUANA, E. y TELLERÍA, J. L. (2006). “In memoriam: Francisco Bernis, 1916-2003” en *The Auk,* I23 (4), pp. 1.190-1.991.

— DEL JUNCO, O. (1984). “Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)” en *Rapinyaires Mediterranis*, 2, pp. 80-95.

— DÍAZ PINEDA, F. (2003). “Paisaje y Territorio” en *Mediterráneo económico*, nº 4, pp. 181-198.

— ESPARZA, R. (2015). “Lo que el documento esconde. Prácticas conceptuales en la fotografía documental” en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, pp. 189-207., p. 193. Disponible en http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=274. [Consulta: 05/07/2020].

— FERGUSON-LEES, J. (1961). “Some photographic studies of the Nightjar” en *British Birds. An Illustrated Monthly Journal*, vol. 54, 2, pp. 69-79.

— FISH, S. (1991). “Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do” en *Issues in Integrative Studies,* nº. 9, pp. 99-112.

— GARCERÁ, J. (2012). “El artista a la interperie” en *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 17, pp.127-147.

— GINZBURG, C. (1995). “Vetoes and Compabilities” en *Art Bulletin*, Vol. 77, nº 4, pp. 534-536.

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

— HAFFER, J. (2008). “The origin of modern ornithology in Europe”, en *Archives of Natural History*, nº 35 (1), pp. 76-87.

— HOSKING, E, (1964). “British Birds Photographers I. Seton Gordon” en *British Birds*, Vol. 67, Issue 1-25, pp. 24- 33.

— HUBELL FISHER, W.M. (1902). “Notes on the Specialized Use of the Bastard Wing” en *The Auk*, vol XIX, pp. 246-247.

— JACKSON, C. (2011). “The painting of hand-coloured zoological illustrations” en *Archives of natural history*, 38.1, pp.36-52.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— JACKSON, C. (2011). “The materials and methods of hand-coloured zoological illustrations” en *Archives of natural history*, 38.1, pp.53-64.

— KOTZ, L. (2007). “Texto e imagen: relectura del arte conceptual” en *Papel Alpha*, nº 7, pp. 57-89.

— LEÓN, F. (1971) “Un cuestionario para Francisco Bernis. El pasado, presente y futuro de la Sociedad Española de Ornitología visto por su secretario general” en *Ardeola*, Volumen especial, pp. 15-51.

— LUENGO-GONZÁLEZ, E (2012). "Mapa conceptual y vocabulario básico en torno a la interdisciplina y la complejidad" en *Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria* en *Complexus*, núm. 2, pp. 2-31.

— MACPHERSON, A. (2017). “ «Sensuous Singularity» Hamish Fulton’s Cairngorm Walk-Texts” en *Critical Survey*, 29 (1), pp. 12-32.

— MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, M. (2007). “Conceptualización de la transdisciplinariedad” en *Polis. Revista Latinoamericana* [en línea], 16, pp. 1-20. [consulta:19/04/2019]. Disponible en: http://journals.openedition.org/ polis/4623.

— MITCHELL, W. J. T. (1995). “Interdisciplinarity and Visual Culture” en *Art Bulletin*, Vol. 77, nº 4, pp. 540-544.

— MOTTA, R. (2002). “Complejidad, educación y transdisciplinariedad” en *Polis* [en línea], 3. Disponible en: http://journals.openedition.org/polis/770, [consulta: 1/05/2019].

— MORIN, E. (1997). “Sobre la interdisciplariedad”, en *Publicaciones Icesi*, 62, pp. 9-14.

— PEREA, J. (s/f) “Los géneros fotográficos” [en línea] en *Universo fotográfico,* nº. 2, pp. 61-81. [consulta: 28/04/2021]. Disponible en https://sinteorianohaypractica.files.wordpress.com/2017/11/perea_los-generos-fotograficos.pdf.

— POMBO, O. (2013) “Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión” en *Interdisciplina I*, nº 1, p. 21-50.

— RAINSFORD, D. (2003). “Solitary Walkers, Encountering Blocks: Epistemology and Ethics in Romanticism and Land Art” [en línea] [consulta: 13/10/2020] en *European Journal of English Studies*, Vol.7, nº2, pp. 177-192., p. 180. Disponible en https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1076/ejes.7.2.177.15890.

— REESE, T.F. (1995). “Mapping Interdisciplinarity” en *Art Bulletin*, Vol. 77, nº 4, pp. 544-549.

— SHOLIS, B. (2009). “Jochen Lempert: Field Work” en *Aperture*, 197, pp. 20-20.

— SAGE, B. (1979). “A photographer in Hiding” en *New Scientist*, Vol 83, nº 1174, pp. 954-957. Disponible en https://books.google.es/books?id=VAwMQkcItagC&pg=PA954&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true, [Consulta: 17/11/2020]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— SPRINGER, C. (2011). "Watch the Birdie: Image-making and Wildlife Conservation" [en línea] en *Explorations in Media Ecology* 10.1/10.2, pp. 7-23. Disponible en: http://digitalcommons.framingham.edu/eng_facpub/29. [Consulta: 8/10/2020].

— TELLERÍA, J. L. (1978). "Introducción a los métodos de estudio de las comunidades nidificantes de aves" en *Ardeol*a, Vol. 24, pp. 19-69.

— TIBERGHIEN, G. (2012) "Fuera de campo" en *Quintana*, nº11, pp. 91-120.

— VV. AA. (1946). "Studies of some species rarely photographed" en British Birds. An Illustrated Monthly Journal, vol. 39, 2., p. 48. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/188732#page/68/mode/1up, [Consulta: 20/12/2020].

— VV. AA. (1963). "Sección Breve. Unas observaciones de Golondrina Daúrica en Cádiz en *Ardeola*, Vol. 9 (2), p. 149.

— VV. AA. (1994). "Conclusiones y recomendaciones de la reunión técnica internacional sobre *Oxyura leucocephala* y *Oxyura jamaicensis* en la región paleartica" en *Oxyura*, pp.1-11.

5. 4 OTRAS CONSULTAS WEB

—AGAMBEN, G. (s.f.). *Qué es un dispositivo* [en línea], Universidad Internacional de Andalucía, [consulta: 10/05/2020]. Disponible en: http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf.

— *A History of British Birds, Volume I (Land Birds) 1797* [en línea], The Webick Society, [consulta: 04/05/2021]. Disponible en http://www.bewicksociety.org/British%20Birds%20Land.html.

— ALFREY, N. (2012). Ten Miles on Exmoor: Art & Environment [en línea], *Tate Papers*, nº 17, [consulta: 1/11/2020]. Disponible en https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor.

— ALVIS, A. (2018) *Elizabeth Gould: An Accomplished Woman* [en línea], Biodiversity Heritage Library, [consulta: 1/03/2021]. Disponible en https://blog.biodiversitylibrary.org/2019/03/elizabeth-gould.html.

— *Bleda y Rosa por Bleda y Rosa* [en línea]. Bombas Gens Centre d'Art, [Consulta: 05/07/2020]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e0nzLGNnSK4.

— CLEGG, M. (S.F.) *The Galapagos finches and John Gould* [en línea], Museum of Zoology University of Cambridge, [consulta: 1/03/2021]. Disponible en https://animalbytescambridge.wordpress.com/2020/11/26/the-galapagos-finches-and-john-gould/.

— *Colecciones científicas* [en línea], Estación Biológica de Doñana – CSIC, [consulta: 2/12/2020]. Disponible en: http://www.ebd.csic.es/colecciones-cientificas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— *Composiciones monstruosas. El dispositivo documental en acción* [en línea], CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, [consulta: 26/04/2020], Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=MjL7IRUcGrA.

— CORTÉS-ROCCA, P. *Paisajes de lo invisible* [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 09/07/2020]. Disponible en: http://bledayrosa.com/files/paolacortes.pdf.

— *Desert Trails* [en línea], Xavier Ribas, [consulta: 11/05/2020]. Disponible en: http://www.xavierribas.com/.

— ELTON, C. S. "The Oxford University Expedition to Spitsbergen 1921 Notes by C.S. Elton", p. 4 [en línea], Oxford University research Archive, [consulta: 11/08/2020]. Disponible en https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:89c5e479-6003-45ba-bd78-8a8a12858bf1.

— ENGUITA, N. *El Ballestero, 1992 – La Huesera, mayo del 722* [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 05/07/2020]. Disponible en http://bledayrosa.com/files/enguita.pdf.

— *Estatutos de la Sociedad Española de Ornitología* [en línea], SEO-Bidlife, [consulta: 03/10/2020]. Disponible en https://www.seo.org/wp-content/uploads/2014/03/Estatutos-SEO-BirdLife_2013.pdf.

— *From the High-Rises Like Rain* [en línea], Xavier Ribas, [consulta: 13/05/2020]. Disponible en: http://www.xavierribas.com/.

— *Francisco Bernis, pionero de la ciencia ciudadana, cumpliría hoy 100 años* [en línea], SEO-Birdlife, [consulta: 21/03/2020]. Disponible en https://www.seo.org/2016/08/16/francisco-bernis-pionero-la-ciencia-ciudadana-cumpliria-hoy-100-anos/.

— MANCHESTER, E. (2005). *Richard Long. A Line in the Himalayas. 1975, printed 2004* [en línea], Tate, [consulta: 2/11/2020]. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-in-the-himalayas-t12035,

— *Mark Dion: Theatre of the Natural World* [en línea]. Whitechapel Gallery, [consulta: 21/03/2021]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ae0A4cnHfb0.

— *Masterclass de Bleda y Rosa* [en línea], Museo Universidad de Navarra, [consulta: 02/07/2020]. Disponible en: https://youtu.be/GW-opg4wAgQ.

— *Oliver G Pike. Photos in the Inter-War Years* [en línea], Olivergpike, [consulta: 1/12/2020]. Disponible en http://www.olivergpike.info/interwarphotos.html,

— *Oliver G Pike. Photos Taken with a Miniature Camera* [en línea], Olivergpike, [consulta: 19/11/2020]. Disponible en http://www.olivergpike.info/miniaturephotos.html#.

— PARÍS, N. *Angelus Novus. Bleda y Rosa: contraimágenes de la Historia*. [en línea], Bleda y Rosa, [consulta: 09/07/2020]. Disponible en http://bledayrosa.com/files/nachoparis.pdf.

— Rastros de nitrato: Materiales para una historia del salitre, conferencia de Xavier Ribas en el Seminario Organizado por el Museo Universidad de Navarra con la colaboración del la Universidad de Brighton y el MACBA [en línea], Museo Universidad de Navarra, [consulta: 11/05/2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Exb7cXCDBgg&t=2727s.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— *Richard Long. A Hundred Mile Walk 1971-2* [en línea], Tate, [consulta: 2/11/2020]. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-hundred-mile-walk-t01720.

— *Roni Horn- You are the weather* [en línea], Fotomuseum Winterthur, [consulta: 22/12/2020]. Disponible en https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21590_roni_horn_you_are_the_weather.

— Sobre la dimensión cognitiva del arte en relación a la ciencia Charla ofrecida por Juan Luis Moraza, escultor y profesor titular de la Universidad de Vigo, dentro del programa TopArte [en línea], EITB, [consulta: 22/03/2020]. Disponible en https://www.eitb.eus/es/divulgacion/videos/detalle/4829594/video-arte-ciencia-toparte-intervencion-juan-luis-moraza/.

— Swamp, [en línea], Holt/Smithson Foundation, [Consulta: 28/10/2020]. Disponible en https://holtsmithsonfoundation.org/swamp,. [la traducción es nuestra].

—WHITE, J. A. *Beautiful Birds. Masterpieces from the Hill Ornithology Collection* [en línea], Cornell University Library, [consulta: 06/03/2021]. Disponible en https://rmc.library.cornell.edu/ornithology/default.htm.

— *Vídeo de la charla de Bleda y Rosa con Valentín Roma en Fundación MAPFRE* [en línea], Fundación MAPFRE, [consulta: 02/07/2020]. Disponible en: https://youtu.be/7rnGhJhGDaM.

5.5. PRENSA

— CRESPO MACLENNAN, G. (2018). "Los mejores libros de fotografía del 2017" [en línea] [Consulta: 3/02/2021] en *El País*, 12 de enero de 2018. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/01/11/babelia/1515668692_062509.html.

— RUEDA, J. F. (2020). "La emoción y la regla" [en línea] [consulta: 13/01/2021] en *Diario Sur* 14 de marzo de 2020. Disponible en https://www.diariosur.es/culturas/emocion-regla-20200314223212-nt.html.

— VOZMEDIANO, E. (2013). "Juan del Junco y la cabra connoisseuse" [en línea] [consulta: 06/10/2020] en *El Cultural*, 28 junio de 2013. Disponible en https://elcultural.com/Juan-del-Junco-y-la-cabra-connoisseuse,.

— VOZMEDIANO, E. (2018). "Juan del Junco en el campo, a sangre" [en línea] [consulta: 13/10/2020] en *El Cultural*, 18 de mayo de 2018. Disponible en https://elcultural.com/Juan-del-Junco-en-el-campo-a-sangre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



VI
LISTA DE ILUSTRACIONES Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



6. LISTA DE ILUSTRACIONES Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

— 1. *The Handbook of British Birds*, Londres, H.F. & G. Whitherby LTD, 1940. Más conocido por *el Whiterby*. Archivo familiar.

— 2. Integrantes de la campaña de anillamiento en las marismas del Guadalquivir en 1964. Sentado en el centro Francisco Bernis, a su izquierda Olegario del Junco. Fuente: Archivo González Morales. Disponible en https://seo.org/wp-content/uploads/2014/07/SEO50A%C3%B1os-OK.pdf. [consulta: 13/07/2020].

— 3. Comité Ejecutivo Permanente del Congreso Ornitológico Internacional para el periodo 1966-1970 (Oxford, 1966). De pie: Niethammer, Dorst, Haartmann, Thorpe, Sibley y Yamashina. Sentados: Salim Ali, Tinbergen, Lack, Salomonsen y Bernis. Fuente: Archivo F. Bernis. Disponible en https://www.seo.org/wp-content/uploads/2014/07/SEO50A%C3%B1os-OK.pdf. [Consulta: 13/07/2020].

— 4. Asistentes a las II Jornadas Ornitológicas de la SEO en Pamplona en 1971. En el centro la junta directiva de la SEO. En la primera fila, en el centro, Francisco Bernis [Secretario General] y Olegario del Junco [Presidente]. Fuente: SEO/Birdlife. Disponible en https://seo.org/wp-content/uploads/2014/07/SEO50A%C3%B1os-OK.pdf. [Consulta: 13/07/2020].

— 5. Juan del Junco, *De la memoria al artista #2*, 2003, 110 x 135,5 cm. © Juan del Junco.

— 6. Alfred Stieglitz, *Rebeca Salsbury Strand*, 1922, 9,3 x 11,9 cm. Fuente: The Alfred Stieglitz Collection. Disponible en: https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/rebecca-salsbury-strand-1922-8/. [Consulta: 19/01/2021].

— 7. Edward Steichen, *Foxgloves, France*, 1925, 25,2 x 20,2 cm. © 2014 The Estate of Edward Steichen/Artists Rights Society (ARS). Fuente: Whitney Museum of American Art. Disponible en https://whitney.org/exhibitions/edward-steichen. [Consulta: 19/01/2021].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 8. Paul Strand, *Porch Shadow*, 1916, 33,1 x 22,9 cm. © Paul Strand Archive/Aperture Foundation. Fuente: The Alfred Stieglitz Collection. Disponible en https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/porch-shadows-1916/. [Consulta: 19/01/2021].

— 9. Ansel Adams, *Mount Wynne, Kings Canyon National Park, California*, c. 1933, 23,7 x 31,1 cm. © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/46644. [Consulta: 19/01/2021].

— 10. Edward Weston, *Cabbage Leaf*, 1931, 19,2 x 24 cm. © The Ansel Adams Publishing Rights Trust. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/50289?artist_id=60&page=1&sov_referrer=artist. [Consulta: 19/01/2021].

— 11. Erich Salomon, *Evening Party in the Hotel Excelsior in Rome*, 1931, 11,4 x 16,2 cm. © Erich Salomon. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/58689?artist_id=5126&page=1&sov_referrer=artist. [Consulta: 19/01/2021].

— 12. Margaret Bourke-White, *At the Time of the Louisville Flood*, 1937, 24,7 x 33,4 cm.. © Estate of Margaret Bourke-White/Licensed by VAGA, New York, NY. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/46797. [Consulta: 19/01/2021].

— 13. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (replica 1964), 360 × 480 × 610 mm. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP. Fuente: Tate. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573. [Consulta: 13/07/2020].

— 14. Juan del Junco, *El Valle* [*#279, #280, #281*, *#282*], 2016. Cuatro ejemplos de las tomas con defectos que se utilizaron en *Buscando oropéndolas obsesivamente.* © Juan del Junco.

— 15. Juan del Junco, *How to mix an emotional ornithology with visual art*, 2017, 155 x 110 cm. En esta obra aparecen varios libros que pertenecen a la biblioteca familiar. © Juan del Junco.

— 16. Juan del Junco, *Europeens en Vol: Les archives*, 2016. Dimensiones variables. Vista de la instalación y detalle del método de montaje en la galería Isabel Hurley, Málaga, junio de 2016. © Juan del Junco.

— 17. Robert Barry, Inert Gas Series: Helium. Sometime during the Morning of March 5, 1969, 2 Cubic Feet of Helium Will Be Released into the Atmosphere, 1969.

— 18. Douglas Huebler, *Duration Piece #6*, 1968, 97.2 x 40.6 cm. © Estate of Douglas Huebler / Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente: MoMA. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/139200.

— 19. Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings: A real time Social System, as of May 1, 1971*, 1971, dimensiones variables. © Hans Haacke, Vegap Barcelona. Fuente: MACBA. Disponible en https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haacke-hans/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-real-time-social.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 20. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, 17,9 x 14 cm [cerrado]. © Edward Ruscha. Fuente. Tate. Disponible en https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963.

— 21. Juan del Junco, *Européens en vol #1, 2, 3, 4, 5* y *6*, 2016, 29,5 x 43 cm. Detalle de las primeras 6 unidades. © Juan del Junco.

— 22. Juan del Junco, *Européens en vol #33*, 2016, 29,5 x 43 cm. © Juan del Junco.

— 23. Juan del Junco, *Contador*, 2015, boceto. © Juan del Junco.

— 24. Juan del Junco, *15* Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda*, 2017, 49,3 x 73, 2 cada unidad. © Juan del Junco.

— 25 y 26. Juan del Junco, *Expolio*, 2017. Detalle de dos de las 18 unidades de 30 x 41,3 cm. A la izquierda se puede apreciar las marcas de corte y marcas de plegado, así como las rotulaciones de la numeración de ilustraciones ["PLATE"]. A la derecha, las cubiertas del *falso libro*. © Juan del Junco.

—27. Juan del Junco, *Invierno*, mar y fango, 2017. Detalle de las cuatro últimas piezas de la instalación. © Juan del Junco.

— 28. Robet Rauschenberg, *Overdrive*, 1963, 213,4 x 152,4 cm. Fuente: Robet Rauschenberg Foundation. Disponible en https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/overdrive.

— 29. Jasper Johns, *Flags*, 1973, 69,5 x 89,5 cm. © Jasper Johns / Licensed by VAGA, New York. Fuente: MoMA. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/151977.

— 30. Barbara Kruger, *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)*, 1982, 182.2 x 115.8 cm. © Barbara Kruger. Fuente: MoMA. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/79334?artist_id=3266&page=1&sov_referrer=artist.

— 31. Sherrie levine, *After Walker Evans: 4*, 1981, 25,4 x 20,3 cm. © Sherrie Levine; ©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. Courtesy paula Cooper Gallery, New York. Fuente: Whitnet Museum of American Art. Disponible https://whitney.org/collection/works/10247.

— 32. Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67, 101,4 x 84,5 cm. © Dan Graham. Fuente: MoMA. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/105513.

— 33. *Wild Andalusia. Coto Doñana* de Charles-A. Vaucher, Lausane, Editions Margerat,1967. Archivo familiar.

— 34. Juan del Junco, *Européens en Vol #53*, 2016. Detalle de la doble página del *falso libro*. © Juan del Junco.

— 35 y 36. De izquierda a derecha: un ejemplar de la revista *Ardeola* del año 1978 y las portadas del libro-obra *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018 [también de la monografía editada por la exposición en el Centro de Arte de Alcobendas] y de la publicación resultante del proyecto *Liturgia del río y del pájaro*, 2020. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 37. (Arriba) Una de las dobles páginas de imágenes de *Die Vögel der Meere. Ein Taschenbuch für Ornithologen und Naturfreunde über alle Seevögel der Welt* de M. A. Alexander. (Abajo) Juan del Junco, *Die Vögel der Meere*, 2019, 18 unidades de 30 x 40 cm. © Juan del Junco.

— 38. Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, 18,2 x 14,3 x 1,2 cm. Fuente: Christie's. Disponible en https://www.christies.com/en/lot/lot-5595533.

— 39. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, dimensiones variables. © Juan del Junco.

— 40. Eduardo Chillida y Luis Peña Ganchegui, *El Peine del Viento XV*, 1975-1977, San Sebastián, Guipúzcoa. Fuente: Muso Guggenheim Bilbao. Disponible en https://www.guggenheim-bilbao.eus/informacion-practica/haz-turismo/que-ver/el-peine-del-viento

— 41. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida, *Plaza de los Fueros*, 1977. Vitoria-Gasteiz, Álava. Fuente: Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz. Disponible en https://catalogo.artium.eus/dossieres/4/alava-escenario-artistico-contemporaneo-en-construccion/disciplinas/escultura/plaza-monu. [Consulta: 14/07/2020].

— 42. Florencia Rojas, *Un incendio en el subsuelo*, 2019, dimensiones variables. Disponible en http://www.florenciarojas.com/proyectos/un-incendio-en-el-subsuelo/. [Consulta: 14/07/2020].

— 43. Juan del Junco, Fotografía de cerceta carretona (*Anas querquedula*) utilizada en el *Sueño del ornitólogo*, 2008. © Juan del Junco.

— 44. Fotografías que se realizaron para donar a la Estación Biológica de Doñana-CSIC [a la izquierda el ejemplar macho, a la derecha el ejemplar hembra].

— 45. Una de las imágenes tomadas durante la realización de *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo* (2018) utilizadas como datos ornitológicos. [Los textos se han pixelado para esta tesis con la intención de no desvelar la localización ni la especie]. © Juan del Junco.

— 46 y 47. Dobles páginas de *La Guía del Naturalista* de Gerald Durrell.

— 48. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 100 x 100 cm. (4 unidades de 50 x 50 cm.). © Juan del Junco.

— 49. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 188 x 300 cm. (2 unidades de 188 x 150 cm.). © Juan del Junco.

— 50. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 50 x 50 cm. © Juan del Junco.

— 51. Juan del Junco, *Pinar de la Algaida*, 2008, 125 x 152 cm. © Juan del Junco.

— 52. Bleda y Rosa, *El Ballestero*, 1992, 85 x 98,5 cm. Fuente: Bleda y Rosa. © Bleda y Rosa. Disponible en http://bledayrosa.com/proyectos/campos-de-futbol/.

— 53. Buonaventura Ligli y Filippo Pallotta, *La Batalla de Almansa*, 1709, 161 x 390 cm., Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado. Disponible en https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-batalla-de-almansa/e72dacd4-5fc7-44f9-8c15-6367f63ab3b2.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 54. Bleda y Rosa, *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*, 1994, 85 x 150 cm. © Bleda y Rosa. Disponible en http://bledayrosa.com/project/-espana/.

— 55. Bleda y Rosa, *Paso de las Termópilas, verano del año 480 a. J. C.*, 2011, 85 x 150 cm. © Bleda y Rosa. Disponible en: https://www.bledayrosa.com/project/-europa/.

— 56. Bleda y Rosa, *Puente de Boyacá, 7 de agosto de 1819*, 2007, 85 x 150 cm. © Bleda y Rosa. Disponible en: https://www.bledayrosa.com/project/-ultramar/.

— 57. Bleda y Rosa, *Hacia Valeria*, 1999,124 x 145 cm. Disponible en https://www.bledayrosa.com/project/ciudades/.

— 58. Bleda y Rosa, *Cielo de Invierno*, 1998, 124 x 145 cm. Disponible en

— 59. Imagen del álbum *Oficina Alianza and Port of Iquique* en la exposición *Nitrato*, en el MACBA. © Xavier Ribas. Fotografía: Marc Roig y Xavier Ribas. Disponible en http://www.xavierribas.com/.

— 60. Xavier Ribas, Desert Trails, 2012, 33 unidades de 49 x 63 cm. © Xavier Ribas. Fotografía: Marc Roig y Xavier Ribas. Disponible en http://www.xavierribas.com/.

— 61. Xavier Ribas, *Desert Trails #34*, 2012, 49 x 63 cm. La imagen es una vista del solar de lo que antiguamente fue la sede sindical del la Unión de Trabajadores Ferroviarios Consejo de Santiago. © Xavier Ribas. Disponible en: http://www.xavierribas.com/.

— 62. *Desert trails* junto a la imagen del solar de la sede sindical en la instalación en el MACBA. © Xavier Ribas. Fotografía: Marc Roig. Disponible en: http://www.xavierribas.com/.

— 63. Xavier Ribas, *From the High-Rises Like Rain #6, 7 y 8*, 2013, Vista de la instalación en el MACBA. © Xavier Ribas. Fotografía: Marc Roig y Xavier Ribas. Disponible en: http://www.xavierribas.com/.

— 64. Libreta de campo con los datos de observación de los mirlos comunes utilizada en *Turdus merula*. © Juan del Junco.

— 65. imagen tomada de *Google Earth* con los puntos de observación de los mirlos en la zona de trabajo.

— 66. Juan del Junco, *Tabla #4*, 2020, 40 x 56 cm. Esta tabla corresponde a los puntos de observación de la ilustración anterior. © Juan del Junco.

— 67. Gráfico reproducido en "Estudio sobre una población de águilas perdiceras (*Hieraaetus fasciatus*) (Avance)" de Olegario del Junco publicado en *Rapinyaires Mediterranis* en 1984.

— 68. Juan del Junco, portada del proyecto *Triángulo-Tesis* presentado a la Excma. Diputación de Granada en febrero de 2019. © Juan del Junco.

— 69. Vista de una doble página de *The Blackbird. A Contribution to the Study of a Single Avian Specie* de A.F.C. Hillstead, 1945, cuya maquetación de las imágenes en página fue copiada para las obras de *Turdus Merula*. La fotografía que aparece en el libro es de C. W. Teager.

— 70. Juan del Junco, *Turdus merula #Figs. 13-15*, 2020, 40 x 61,5 cm. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 71. Vista de la instalación de *Turdus merula* en la galería Isabel Hurley. En primer plano podemos ver los "pliegos" con las fotografías de los mirlos apoyados en la mesa construida a tal efecto; en segundo plano, enmarcadas y colocadas en la pared, *las Tablas*.

— 72. Juan del Junco, *S/T Turdus merula*, 2020, 4 unidades de 18 x 24 cm.

— 73. Seton Gordon retratado por Adam Watson en los Highlands en 1975. Fotografía reproducida en la reedición de *The Golden Eagle. King of Birds*. Perth: Melven Press, 1980.

— 74. Juan del Junco, *A veces quiero ir a un lugar*, 2018, 180 x 150 cm. Obra desechada del proyecto *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*. © Juan del Junco.

— 75. Libreta utilizada en el proyecto *El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo*, 2009. Página donde se anotaron los avistamientos referentes a la obra *Casas Viejas-Embalse del Celemín.*

— 76. Juan del Junco, *Casas Viejas-Embalse del Celemín*, 2009, 200 x 200 cm. (tríptico). © Juan del Junco.

— 77. Hamish Fulton*, Ten Toes Toes towards the Rainbow, The Crow Speaks*, 1986-1991, 63,1 x 93,1 cm. Imagen: © Hamish Fulton. Disponible en: https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-crow-speaks-p77616.

— 78. Juan del Junco, *El rebaño*, 2013, 32 unidades de 70 x 50 cm. © Juan del Junco.

— 79. Juan del Junco, *El lenguaje*, 2013, Video monocanal. 9' 27". © Juan del Junco.

— *80.* Juan del Junco, *Autorretrato a veces,* 2013, 120 x 145 cm. © Juan del Junco.

— 81. Cartel de la película *Ordet* [La Palabra], 1945, del director danés Karl Theodor Dreyer.

— 82. Juan del Junco, *El paisaje es una droga*, 2013, 145 x 117 cm.

— 83. Juan del Junco, *Al que le dé*, 2014, 3 unidades de 30 X 40 cm. © Juan del Junco.

— 84. Juan del Junco, fotografía del sendero de la sierra de Las Nieves que aparece en la página 123 de *Never-Ending Handbook* obra. © Juan del Junco.

— 85. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo,* 2018. Vista de la instalación en el Centro de Arte de Alcobendas. © Juan del Junco

— 86. Carl Andre, *Secant*, 1977. La imagen es de la cubierta del libro *Carl Andre. Sculptures*.

— 87, 88 y 89. Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1967. Tres de las seis imágenes que aparecieron en el artículo de Artforum. © Holt/Smithson Foundation. Licensed by VAGA at ARS, New York. Disponible en https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic.

— 90. Nanci Holt y Robert Smithson, *Swamp*, película de 16mm. con sonido. 6 minutos. © Holt/Smithson Foundation. Licensed by VAGA at ARS, New York. Disponible en https://www.sfmoma.org/artwork/2007.139/

— 91. Olegario del Junco, nido de carricero común (*Acrocephalus scirpaceus*), *circa* 1970. Fuente: archivo familiar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 92, 93, 94 y 95. Juan del Junco, algunas de las fotografías de *Conceptual Andalusia* tomadas en los carrizales. © Juan del Junco.

— 96 Juan del Junco. *Liturgia del río y del pájaro: Gran carrizal*, 2020, 4 unidades de 120 x 100 cm. © Juan del Junco.

— 97. Richard Long, *A Line Made by Walking England 1967*, 1967 Fotografía de gelatina de plata sobre papel y grafito sobre cartón. 37,5 x 32,4 cm. © Richard Long. Fuente: Tate. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149.

— 98. Richard Long, *A Hundred Mile Walk 1971-2*, 1971-2, 63,4 x 91,4 x 1,2 cm. © Richard Long. Fuente: Tate. Disponible en https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-hundred-mile-walk-t01720.

— 99. Richard Long, *A line in Bolivia – Kicked Stones (2 versions)*, 1981, 124,9 x 88,4 x 4,1 cm. © Richard Long. Fuente: Tate. Disponible en https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T03298.

— 100. Juan del Junco, *Peña Rubia #1* y *Peña Rubia #2*, 2011, 96,7 x 123,7 cm. © Juan del Junco.

— 101. Juan del Junco, *Alcaparaín*, 2011, 4 unidades de 123,7 x 96,7 cm. © Juan del Junco.

— 102. Libreta de Olegario del Junco con datos de la sierra de Alcaparaín.

— 103. Binoculares Opticron Nature BGA ED 10 x 42. Modelo que actualmente utilizamos para nuestras observaciones en el campo.

— 104. Juan del Junco. *Turdus merula: Figs. 43-47*, 2020, 40 x 111,8 cm. © Juan del Junco.

— 105. Roni Horn, *Your are the Weather*, 1994-1995, 100 unidades de 25,5 x 20,5 cm. Fuente: Fotomuseum Winterthur, disponible en https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21590_roni_horn_you_are_the_weather.

— Fig. 106, 107 y 108. Juan del Junco, algunos ejemplos de observación obstaculizada en *Conceptual Andalusia*. De izquierda a derecha: *Liturgia del río y del pájaro: un Ruiseñor Bastardo* (*Cettia Cetti*), 2020, 30 x 40 cm.; *Never-Ending Handbook: Phylloscopus sp.*, 2018, 30 x 40 cm.; *Never-Ending Handbook: Ánade Real*, 2018, 30 x 40 cm.

— 109 y 109 (bis). Claude Monet, *Boulevard des Capuchines*, 1873-1874, 204 x 153 cm.; y *Le printemps à travers les branches*, 1878, 52 x 63 cm. © The Kenneth A. and Helen F. Spencer Foundation Acquisition Fund, Purchase: the Kenneth A. and Helen F. Spencer Foundation Acquisition Fund. Fuente: Google Arts & Culture. Disponible en: https://artsandculture.google.com/asset/boulevard-des-capucines/JQF8ZdIG2etsxw?hl=es.

— 110 y 111. Juan del Junco, dos ejemplos de obstaculización de la mirada en *Conceptual Andalusia*: uno por desenfoque (izq), y otro por velocidad (der.). Ambos de *Liturgia del río y del pájaro*, 2020. © Juan del Junco.

— 112. Eric Hosking, fotografía de una hembra de curruca capirotada (Sylvia atricapilla) en su nido, realizada en Staverton Forest, Suffolk, Reino Unido, en 1934. © Eric Hosking Trust. Disoponible en https://erichoskingtrust.com/gallery-2/nggallery/page/1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 113, 114 y 115. Cherry y Richard Kearton, tres imágenes tomadas del libro *Wild Nature's Ways*. Un camachuelo común (*Pyrrhula pyrrhula*) incubando en el nido (izq); la falsa vaca, uno de los diferentes *hides q*ue inventaron para realizar las fotografías (centro); y un zarapito real (*Numenius arquata*) en su nido, 1909. Fuente: Internet Archive / University of California Libraries. KEARTON, R. (1909). *Wild Nature's Way*. Londres: Cassell. Disponible en https://archive.org/details/wildnatureswaysOOkearrich/page/n8/mode/thumb.

— 116. Oliver G. Pike, colimbo ártico (*Gavia arctica*) en su nido, Imagen del catálogo de la exposición LVII exposición anual de la Royal Photographic Society of Great Britain, 1912. Fuente: Exhibitions of the Royal Photographic Society 1870-1915. Catalogue records from the annual exhibitions. Disponible en http://erps.dmu.ac.uk/exhibitor_details.php?year=1906&efn=Oliver+G.+Pike.

— 117. Anuncio de la firma James A. Sinclair aparecido en 1912 patrocinando la cámara *Birdland*. Disponible en http://www.olivergpike.info/cameras.html.

— 118. Cámara Mamiya RB67 ProSD utilizada en gran parte de nuestra práctica artística. En la imagen podemos apreciar el teleobjetivo 360 mm montado en el cuerpo de la cámara.

— 119 y 120. Antiguas instalaciones de la Estación Biológica de Doñana, sitas en el antiguo Pabellon del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, en Sevilla, donde se encontraban las colecciones científicas y donde realizamos la producción de *El sueño del ornitólogo*. En la imagen de la derecha se pueden apreciar los armarios donde se almacenaban los especímenes naturalizados de aves.

— 121. Ottoman Anschütz. S/T, 1884, 9 x 14,4 cm. cada unidad. Fuente: MoMA. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/83573?artist_id=24168&page=1&sov_referrer=artist.

— 122. Ottoman Anschütz, *Horse*, 1884. Fuente: The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266656.

— 123. Eadweard Muybridge, *Lizzie M." Trotting, Harnessed to Sulky: Plate 609 from Animal Locomotion*, 1887, 19,8 x 36,6 cm. Fuente: MoMA. Disponible en https://www.moma.org/collection/works/48054?artist_id=4192&page=1&sov_referrer=artist.

— 124. Fotografía tomada por Ottomar Anschüt donde se puede ver a Otto Lilienthal volando en el *Fliegeberg* de Berlín, una colina artificial que construyó ex profeso para los despegues de sus vuelos. Para el diseño del artilugio volador, Lilienthal se inspiró en las fotografías de aves volando de Anschüt. Fuente: Otto-Lilienthal-Museum Anklam / Deutsches Zentrum für Luft- und Raumfahrt. Disponible en https://www.dlr.de/content/de/bilder/2016/1/lilienthal-im-flug-1894_21944.html.

— 125. Olegario del Junco y Manuel Barcell en 1985 anillando cigüeñas blancas en un nido colocado encima de un silo de pienso en *La Esparragosilla*, finca sita en Bénaocaz, Cádiz. © Olegario del Junco.

— 126. Dos fotografías de nidos pertenecientes al archivo de Olegario del Junco, *circa* 1970. © Olegario del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 127. Juan del Junco, *Las Herrerías #II*, 2009, 125 x 150 cm. © Juan del Junco.

— 128. Bernd y Hilla Becher, *Pitheads*, 1974, 113,3 x 131,8 cm. © Estate of Bernd Becher & Hilla Becher. Fuente: Tate. Disponible en: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-pitheads-t01922.

— 129. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, 8 unidades de 66 x 100 cm. © Juan del Junco.

— 130. Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive system*, 1974-1975, 24 unidades de 25,4 x 55,8 cm. © Martha Rosler. Fuente: Collection SFMOMA. Accessions Committee Fund purchase: gift of Jean and Jim Douglas, Doris and Donald Fisher, Evelyn Haas, and Pam and Dick Kramlich. Disponible en https://www.sfmoma.org/artwork/95.117.A-X.

— 131. Juan del Junco, *Hombre rico-Hombre pobre*, 2010, dimensiones variables, [detalle]. © Juan del Junco.

— 132. Juan del Junco, nido de pájaro moscón (*Remiz pendulinus*) fotografiado durante la producción de *Européens en Vol*, 2016. © Juan del Junco.

— 133, 134 y 135. Juan del Junco, tres imágenes de *Européens en Vol: les Archives*, 2016, 28 x 20 cm cada unidad. © Juan del Junco.

— 136. Juan del Junco, 23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 82 cm. © Juan del Junco.

— 137. Juan del Junco. *Européens en Vol #34*, 2016, 27,5 x 41 cm. © Juan del Junco.

— 138, 139 y 140. Ilustraciones de los pinzones de Darwin en el Vol. 3 de la obra *The Zoology of the Voyage of H.M.S. Beagle, under the command of Captain Fitzroy, R.N., during the years 1832 to 1836*, realizadas por Elisabeth Gould en 1841. Fuente: Biodiversity Heritage Library. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/192375#page/8/mode/1up.

— 141 y 142. Elizabeth Gould. *Buceros cavatus*, 1841. Lámina XLIV de *A Century of birds from the Himalaya Mountains.* A la derecha se puede apreciar la única mención a la autor, reproducida en la esquina inferior izquierda*: Drawn from Nature & on Stone by E. Gould*. Fuente: Biodiversity Heritage Library. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/132967#page/190/mode/1up.

— 143, 144 y 145. Ilustraciones grabadas en punta seca e iluminadas a mano con acuarela de *The Naturalist's Library.* Fuente: Internet Archive. Disponible en https://archive.org/details/naturalistslibra11jardrich/page/259/mode/thumb.

— 146. Thomas Bewick, *The Skylark*, 1797. Ilustración en xilografía para *A History of British Birds.* © The Bewick Society. Fuente: The Bewick Society. Disponible en http://www.bewicksociety.org/British%20Birds%20Land.html.

— 147, 148 y 149. Pauline Knip *née* Pauline de Courcelles, tres láminas del libro *Les Pigeons par Madame Knip, née Pauline de Courcelles. Le texte par C.J. Themminck [i.e. Temminck]*, 1808. Fuente: Smithsonian Libraries. Disponible en https://doi.org/10.5962/bhl.title.120559

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 150. John James Adubon, *Horned Grebed*, 1835, 64, 4 x 96,8 cm. Fuente: Smithsonian. Disponible en https://www.si.edu/object/horned-grebe:nmah_1313357?page=1&edan_q=John%20James%20Audubon&destination=/search/collection-images&searchResults=1&id=nmah_1313357

—151, 152 y 153. Ilustraciones de John Gerrard Keulemans (izq.) y de Archibald Thorburn (der.) extraidas del *Coloured Figures of the Birds of the British Islands* de Thomas L. Liford, 1885; centro: ilustración de Joseph Wolf para el *Traité de fauconnerie* de Hermann Schlegel, 1844. Fuentes: Harvard University, Museum of Comparative Zoology, Ernst Mayr Library; y Field Museum of Natural History Libray. Disponible en https://www.biodiversitylibrary.org/item/137787#page/11/mode/1up; y https://archive.org/details/traitedefauconneschl/page/n18/mode/1up?view=theater.

— 154 y 155. Paul Barruel, portada y una de las láminas del segundo volumen de *Les Oiseaux Nicheurs d'Europe*.

— 156 y 157. *Aves migradoras ibéricas*, de Francisco Bernis. Con "viñetas" de Olegario del Junco, 1966.

— 158 y 159. Olegario del Junco, dos de las ilustraciones para *El libro de las aves de España*, 1972.

— 160 y 161. Olegario del Junco, ilustraciones para la Guía de las rapaces ibéricas, editada por el ICONA en 1974.

— 162. Juan del Junco, *El sueño del onitólogo* en su disposición inicial en la Sala *Siglo XXI* del Museo de Huelva en junio de 2008. © Juan del Junco.

— 163. *El sueño del ornitólogo II: del Phylloscopus sibilatrix a la Oxyura jamaicensis*. Vista de la instalación en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2008. © Juan del Junco.

— 164 y 165. Juan del Junco, mosquitero silbador (*Phylloscopus sibilatrix*) perteneciente a *El Sueño del ornitólogo*. A su derecha, detalle de la etiqueta con los datos del ejemplar. © Juan del Junco.

— 166 y 167. Juan del Junco, fotografías de la malvasía canela (*Oxyura jamaicensis)* y la malvasía cabeciblanca (*Oxyura leucocephala*) pertenecientes a *El Sueño del ornitólogo*, 2008. © Juan del Junco.

— 168. Juan del Junco, *44 Butteo butteo ordenados según su belleza*, 2008, 44 unidades de 60 x 40 cm. © Juan del Junco.

— 169. Mark Dion, *The Library for the Birds of Antwerp*, 1993, vista de la instalación en el Museum van Hedendaagse Kunst, Amberes. Fuente: Art21. Cortesía de Tanya Bonakdar Gallery New York. Disponible en https://art21.org/read/mark-dion-science-and-aesthetics/.

— 170. Jochem Lempert, *Belladona*, 2013, 24 x 18 cm y 30 x 24 cm. Fuente: Frieze. Disponible en https://projectesd.com/artist/jochen-lempert/.

— 171. Jochen Lempert, *The Skins of Alka impenis*, 1992-2017, dimensiones variables.

— 172. Juan del Junco, *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, 60 unidades de 35 x 30 cm., vista de la instalación en la galería Alfredo Viñas, Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 173. Página doble del libro *The Popular Handbook of British Birds* mostrando las fotografías de varios huevos.

— 174, 175 y 176. Juan del Junco, algunas de las piezas de *El sueño del ornitólogo I*. Arriba: *Oriolus oriolus*, 2008, 24 x 30 cm.; abajo izquierda: *Aquila fasciata*, 2008, 70 x 50 cm.; abajo derecha: *Calidris alpina*, 2008, 30 x 20 cm. © Juan del Junco.

— 177 y 178. Juan del Junco, *El sueño del ornitólogo I*, 2008, Dimensiones variables. Vistas de la instalación en la *sala Siglo XXI* del Museo de Huelva. Abajo: vista panorámica de la pieza. © Juan del Junco. © Juan del Junco.

— 179. Juan del Junco, una reconfiguración de *El sueño del ornitólogo*, esta vez en la exposición *Nectar. War upon bees,* en la Pratt Manhattan Gallery, Nuea York, en 2016. © Juan del Junco.

— 180. Juan del Junco, parte de *El sueño del ortnitólogo* en la exposición *Les noveaux encyclopédistes,* en el Festival Fotografía Ruropea de Reggio Emilia, Italia, 2017. © Juan del Junco.

— 181, 182, 183 y 184. Juan del Junco, *El sueño del ornitólogo II: del* Philloscopus sivilatrix *a la* Oxyura jamaicensis, 2008, dimensiones variables. Vista de la instalación en el Centro Andaluz de Arte contemporáneo, Sevilla. © Juan del Junco.

— 185. Juan del Junco, aguila real (*Aquila Chrysaetos*) perteneciente *El sueño del ornitólogo,* 2008, 60 x 95,7 cm. © Juan del Junco.

— 186. Juan del Junco, garza imperial (*Ardea purpurea*) perteneciente *El sueño del ornitólogo,* 2008, 50 x 70 cm.

— 187. Juan del Junco, *Desembocadura del Guadalhorce*, 2009, 90 x 223 cm. © Juan del Junco.

— 188 y 189. Arriba: Juan del Junco, *Camino de Zaharilla*, 2009, 146 x 125 cm.; Abajo: Juan del Junco, *Cuatro mojones*, 2009, 144 x 125 cm. © Juan del Junco.

— 190. Juan del Junco, *Isla Mayor*, 2009, 185 x 120 cm. © Juan del Junco.

— 191. Juan del Junco, *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza*, 2008, 44 unidades de 60 x 40 cm. © Juan del Junco.

— 192. Juan del Junco, *44* Buteo buteo *ordenados según su belleza*, 2008, 44 unidades de 60 x 40 cm. © Juan del Junco.

— 193 y 194. Juan del Junco, primera y última fotografías de *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza*, 2008, 60 x 40 cm. © Juan del Junco.

— 195 y 196. Juan del Junco, primera y última fotografías de *44* Buteo buteo *ordenados según su belleza*, 2008, 60 x 40 cm. © Juan del Junco.

— 197. *44* Falco peregrinus *ordenados según su belleza*, 2008, detalle.

— 198. Juan del Junco, *Las Herrerías #I*, 2009, 125 x 150 cm. © Juan del Junco.

— 199. Juan del Junco, *Las Herrerías #II*, 2009, 125 x 150 cm. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 200. Juan del Junco, *Las Herrerías #III*, 2009, 150 x 125 cm. © Juan del Junco.

— 201. Juan del Junco, *Las Herrerías #IV*, 2009, 150 x 125 cm. © Juan del Junco.

— 202. Juan del Junco, *Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, 60 unidades de 35 x 30 cm., vista de la instalación en la galería Alfredo Viñas. © Juan del Junco.

— 203. Juan del Junco, *Breve epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo*, 2010, 35 unidades de 35 x 30 cm., vista de la instalación en el Espacio Iniciarte, Sevilla. © Juan del Junco.

— 204. Juan del Junco, Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 205. Juan del Junco, Epílogo ornitológico sobre qué era antes, el artista o el ornitólogo, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 206. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 207. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 208. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 209. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 210. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, detalle. © Juan del Junco.

— 211. Juan del Junco, *Los sí-Lugares*, 2010, 8 unidades de 66 x 100 cm. © Juan del Junco.

— 212. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle [imagen del frontispicio del *falso-libro*]. © Juan del Junco.

— 213. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 214. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 215. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 216. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 217. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, vista del montaje en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. © Juan del Junco.

— 218 y 219. Juan del Junco, *Européens en vol*, 2016, vista del montaje en la galería Isabel Hurley, Málaga. © Juan del Junco.

— 220, 221, 222 y 223. Juan del Junco, ejemplos de *Européens en vol: les archives*, 2016, 28 x 20 cm. cada unidad. © Juan del Junco.

— 224. Juan del Junco, *Européens en vol: les archives*, 2016. 28 x 20 cm. © Juan del Junco.

— 225 y 226. Juan del Junco, *Européens en vol: les archives*, 2016, vista de la instalación en la galería Isabel Hurley, Málaga. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 227-235. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, medidas variables. © Juan del Junco.

— 236-237. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 238. Juan del Junco, *Buscando oropéndolas obsesivamente*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 239. Juan del Junco, *Tríptico para una arqueología propia*, 2016. © Juan del Junco.

— 240. Juan del Junco, *Tríptico para una arqueología propia*, 2016, detalle. © Juan del Junco.

— 241-246. Juan del Junco, *Expolio*, 2016, 18 unidades de 30 x 41 cm., detalle.

— 247. Juan del Junco, *Expolio*, 2016, 18 unidades de 30 x 41 cm.

— 248. Juan del Junco, *Invierno, mar y fango*, 2017, 3 unidades de 70 x 50 cm.

— 249-252. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle. © Juan del Junco.

— 253-256. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle. © Juan del Junco.

— 257. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle. © Juan del Junco.

— 258 y 259. Juan del Junco, *Winter, Sea and Mud*, 2017, 41 unidades de 60 x 43,5 cm., detalle. © Juan del Junco.

— 260. Juan del Junco, *Fango I*, 2017, 54 x 118 cm. © Juan del Junco.

— 261. Juan del Junco, *Fango II*, 2017, 54 x 118 cm. © Juan del Junco.

— 262. Juan del Junco, *15* Plegadis falcinellus *cruzando delante de mi cámara de derecha a izquierda*, 2017, 2 unidades de 50 x 70 cm. © Juan del Junco.

— 263. Juan del Junco, 23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 80 cm. © Juan del Junco.

— 264. Juan del Junco, 23 nidos y 26 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 80 cm., detalle.

— 265. Juan del Junco, 18 cigüeñas blancas tratándome de recordar mis problemas con la monogamia, 2017, 110 x 80 cm. © Juan del Junco.

— 266. Juan del Junco, *How to mix an emotional ornithology with visual art*, 2017, detalle de la obra donde aparece el libro inexistente creado para la obra. © Juan del Junco.

— 267-269. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, dimensiones variables. Vista de la instalación en el Centro de Arte de Alcobendas. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 270. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, dimensiones variables. Detalle de uno de los ejemplares de la instalación donde se puede apreciar la impresión y encuadernación parcial por cuadernillos. © Juan del Junco.

— 271. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, 2018, dimensiones variables. © Juan del Junco.

— 272 y 273. Juan del Junco, *Never-Ending Handbook. Guía de las aves de mi mundo*, ejemplos de dobles páginas del libro. © Juan del Junco.

— 274. Juan del Junco, *A veces quiero ir a un lugar*, 2018, 160 x 120 cm., detalle. © Juan del Junco. © Juan del Junco.

— 275. Juan del Junco, *Dier Vögel der Meere*, 2019, 18 unidades de 30 x 42 cm., detalle.

— 276. Juan del Junco, *Turdus Merula*, 2020, dimensiones variables, vista de la instalación en la galería Isabel, Hurley, Málaga. © Juan del Junco.

— 277-279. Juan del Junco, *Turdus Merula #Fig. 30-31, #Fig. 64-66 y #Fig. 101-104* , 2020, tres ejemplos de las piezas de la instalación anterior. © Juan del Junco.

— 280. Juan del Junco, *Tabla #1*, 2020, 40 x 56 cm. © Juan del Junco.

— 281. Juan del Junco, *S/T,* 2020, 40 x 56 cm. © Juan del Junco.

— 282. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 3 unidades de 120 x 100 cm. © Juan del Junco.

— 283-285. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 120 x 100 cm cada unidad. © Juan del Junco.

— 286. Juan del Junco, *S S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 120 x 100 cm. © Juan del Junco.

— 287-290. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 80 x 60 cm cada unidad. © Juan del Junco.

— 291. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 14 x 18 cm. © Juan del Junco.

— 292 y 293. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 52 unidades de 40 x 30 cm. Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba. © Juan del Junco.

— 294. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 12 unidades de 40 x 30cm. Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba. © Juan del Junco.

— 295. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, 3 unidades de 120 x 100cm. Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba. © Juan del Junco.

— 296 y 297. Juan del Junco, *S/T Liturgia del río y del pájaro,* 2020, Vista de la instalación en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— 298 y 299. Juan del Junco, dos bocetos de las panorámicas realizadas mediante la unión de fotografías verticales para el proyecto *Triángulo-Tesis,* 2021. © Juan del Junco.

— 300. Juan del Junco, *Pinares de la Puebla*, 2008, dimensiones variables. © Juan del Junco.

— 301. Juan del Junco, *Jaramago*, 2008, dimensiones variables. © Juan del Junco.

— 302. Juan del Junco, cuadrícula perteneciente a *La Corchuela*, 2008, 188 x 300 cm. (2 unidades de 188 x 150 cm). © Juan del Junco.

— 303. Juan del Junco, cuadrícula perteneciente a *Jaramago*, 2008, 188 x 300 cm. (2 unidades de 188 x 150 cm).]. © Juan del Junco.

— 304-307. Juan del Junco, piezas pertenecientes a *Los Montes de Málaga* y a *La Corchuela*, 2008, 50 x 50 cm. cada unidad. © Juan del Junco.

— 308-310. Juan del Junco, piezas pertenecientes a *Pinar de la Algaida* [arriba izq.], a *El Chorro* [arriba der.] y *Los Montes de Málaga* [abajo], 2008, 100 x 80 cm., 80 x 65 cm. y 50 x 60 cm. respectivamente. © Juan del Junco.

— 311. Juan del Junco, pieza perteneciente a *La Corchuela*, 2008, 125 x 154 cm. © Juan del Junco.

— 312. Juan del Junco, pieza perteneciente a *El Chorro*, 2008, 125 x 167 cm. © Juan del Junco.

—313. Juan del Junco, pieza perteneciente a *Jaramago*, 2008, 145 x 125 cm. © Juan del Junco.

— 314. Juan del Junco, pieza perteneciente al norte de la obra *Alcaparaín*, 2012, 123,7 x 96,7 cm. © Juan del Junco.

— 315. Juan del Junco, pieza perteneciente al sur de la obra *Alcaparaín*, 2012, 123,7 x 96,7 cm. © Juan del Junco.

— 316. Juan del Junco, pieza perteneciente al este de la obra *Alcaparaín*, 2012, 123,7 x 96,7 cm. © Juan del Junco.

— 317. Juan del Junco, *El lenguaje*, 2013, 9 min. y 27 s., still de vídeo. © Juan del Junco.

— 318-321. Juan del Junco, *El lenguaje #1, #13, #25 y #32*, 2013, 70 x 50 cm. © Juan del Junco.

— 322. Juan del Junco, *El lenguaje #29*, 2013, 70 x 50 cm. © Juan del Junco.

— 323. Juan del Junco, *S/T*, 2013, 100 x 80 cm. © Juan del Junco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

