

JUAN DEL JUNCO

## TAXONOMÍAS

Sema D'Acosta

### 1) DE LA MEMORIA

-*Los Chungos*

-*De la memoria al artista*

Quizás el punto de arranque en la trayectoria artística de Juan del Junco podamos hallarlo en su estancia en Reino Unido en el año 1999. Su último año de carrera transcurrió en *The Winchester School of Art*, una experiencia reveladora que supuso un cambio esencial en sus intenciones tanto artísticas como personales. Por aquellos días, el famoso y extinto *Young British Art* estaba en auge, y era normal que alguien que estaba empezando se contagiase de ese espíritu para revisar formas propias como la auto-representación, el gamberrismo, la visión humorística o el desparpajo.

En una primera época en Sevilla con *The Richard Channin Foundation* (1999-2002), junto a Miki Leal y a Fernando Clemente, su trabajo discurre por los caminos del artista joven irreverente que aúna ingenio e ironía, despreocupándose de la técnica o la correcta adecuación de los soportes, y no tiene la más mínima intención de realizar un objeto artístico. La única inquietud que de verdad le motivaba era la representación de la idea y la búsqueda de un lenguaje propio, una vía que consideraba el fin último de cualquiera que quisiera dedicarse con seriedad al mundo de la creación. Sumido en esa deriva sin destino fijo, obstinado por concretar unas trazas particulares que lo diferenciara de las líneas usuales de los círculos en los que se movía, decide insertar textos en las imágenes, procurando con ello acotar narraciones indeterminadas con cierto trasfondo moralizante pero no aleccionador. Realmente en esos momentos mantiene una actitud escéptica con la realidad que le rodea, observando su entorno con detenimiento pero al mismo tiempo con distancia, como si él mismo no formara parte de la sociedad. En estos primeros trabajos trata de esgrimir una supuesta presunción de inteligencia, además bienintencionado que enriquece con una visión mordaz salpicada de humor negro.

A nivel personal, esos años suponen un punto de inflexión crucial. Juan afronta una etapa difícil que desemboca en la madurez; consciente del cambio en toda su brusquedad, debe asumir que ha dejado atrás un estado de bienestar irrecuperable y está viviendo el último capítulo de esa felicidad gozosa que custodia a los niños y ampara a los adolescentes. Los años de estudiante pasaron y ahora debe asumir responsabilidades de la vida adulta y tomar decisiones que acarreen consecuencias profesionales. Si en un primer estadio la obra apuntaba a una recreación sarcástica de lo que le rodeaba, incluyendo su propia imagen, con el tiempo todo cambia hacia una visión mucho más descreída y cargada de desilusión. Como él mismo relata: “por aquellos días, con frecuencia, soñaba con la idea de mi infancia como lejano objeto de deseo, perdido e inalcanzable. Más pesadillas que sueños, se repetían irremisiblemente, entintando todo

el quehacer de mi creación de un negro pesimismo. Así empezó la idea de la memoria como modulador de la personalidad, del presagio del futuro, y de la marca.” Todas esas pesadillas, estados de ánimo y visiones desalentadoras emergían en su obra, algo lícito si tenemos en cuenta que hablaban de la historia de su vida. Los *Chungos* (palabra de origen gitano usada de manera coloquial en Andalucía que significa *mal rollo, mal asunto*) no era más que una extrapolación de esos miedos, la asunción irrevocable que acababa un ciclo e iniciaba una etapa desconocida plagada de incertidumbres y falta de asideros. A Del Junco le sobreviene un momento emocional complicado, la pérdida del hogar también significaba la ruptura del círculo protector que lo cobijaba, de ahí las referencias en algunos trabajos a la casa donde nació y se crió, añoranzas que brotan como sentimientos tristes y anhelantes.

La serie *De la memoria al artista* es un proyecto que Juan del Junco desarrolla en 2003 para el XLII Certamen de Artes Plásticas *Caja San Fernando* (hoy *Cajasol*). En un ejercicio de extracción y de modo lineal, concreta de manera metafórica en cinco fotografías la historia de su vida. Para el artista, la sucesión de esas imágenes reordenadas por sí solas, representaba un ejemplo palpable de cómo afrontar el trabajo mediante la síntesis de ideas, confiando que el subconsciente y la intuición son capaces de hacer aflorar sus mejores capacidades. Esta semblanza personal no sólo muestra una gran coherencia y cohesión, sino que además avanza algunas de las características fundamentales de imágenes posteriores. Al ser la primera vez que Juan recurre a la escenificación simbólica, no se interesa ya por congelar un momento o captar un instante, sino más bien lo contrario: intenta recrear un estado emocional mediante el desarrollo de un espacio alegórico que construye con atributos biográficos.

En este grupo de fotografías subyace una idea determinista sobre lo inevitable. Nuestra personalidad está modelada por la educación que hemos recibido y el ambiente en el que nos hemos criado, circunstancias que van a marcar, lo queramos o no, nuestra identidad futura. Cada imagen se completa con una pequeña frase, colocada de manera estratégica y con intención en un brazo, el pubis o la cabeza; un enunciado que a modo de apostilla delimita la interpretación de la escena. En su infancia del Junco tuvo acceso de la mano de su padre a un mundo extraordinario y poco habitual -el de las Ciencias Naturales en general y la Ornitología en particular-, un universo plagado de seres extraordinarios y análisis pormenorizados que resultaba fascinante para un niño de su edad. La foto que inicia la serie simboliza el nacimiento y es una reafirmación de la condición humana. La siguiente, un homenaje a sus primeros años: alguien, el propio Juan, ojea con avidez la biblioteca paterna colmada de libros sobre pájaros. El texto que la sitúa es premonitorio y alude al artista que utiliza el lenguaje de la ciencia, una mezcla que definirá su estilo y muchas claves para entender su trabajo futuro, que aúna procedimientos científicos con una marcada subjetividad. También observamos en otras el descubrir del sexo y el renacer hacia una nueva vida. A modo de colofón, la imagen que cierra esta parábola es un presagio sobre su destino, un interior donde aparecen algunos emblemas trascendentes que han marcado su vida y pueblan sus recuerdos, caso de una maqueta destruida de su casa de Jerez.

## 2) EL VIAJE SOLITARIO

*Los sueños del sociabilly*

*El Viaje Solitario*

*Es un mundo extraño II*

Estas tres series de obras (*Los sueños del sociabilly*, *El Viaje Solitario* y *Es un mundo Extraño II*) aparecen conectadas entre sí por una percepción específica de lo social y un pertinaz afán clasificatorio. La actitud con la que Juan del Junco observa los animales o las personas desde su perspectiva, es prácticamente la misma. Quizás la diferencia fundamental radica en la idea de que el ser humano puede ser catalogado según su sociabilidad. Para el artista realizar un censo de aves o hacer fotografías de viandantes anónimos es un procedimiento similar que sigue pautas estructuradas bajo una misma génesis conceptual: observar, contar e inventariar.

Entre las personas que se acercan al mundo de los pájaros e indagan en él, podemos diferenciar dos categorías que se enfrentan al mismo hecho desde posiciones distintas. De un lado estaría el ornitólogo, que estudia, examina y teoriza siguiendo un proceso científico medible y contrastable; de otro el *bird-watcher*, que observa con detenimiento sin ningún afán investigador disfrutando los avistamientos y la cercanía de las aves. En esta segunda categoría podemos situar a del Junco, que en esa época actúa como un *human-watcher* que escruta su rededor a cada paso. Se comporta como un espectador curioso que deambulaba sin rumbo fijo, yendo de un sitio para otro sin un sentido claro. Le gustaba ver gente y pensar en la gente que veía. Observaba los grupos de personas como si examinara los comportamientos de un ser gregario que se relaciona según unos patrones. Miraba con avidez, pero siempre conservando la distancia, evitando implicarse en las situaciones. “Lo cierto es que desde que empecé a hacer fotos, la observación y la clasificación ha sido un punto de partida, o un medio, o un método. En mis derivas descubrí la observación del *Homo Sapiens* como objeto y fin de mi trabajo. Observé cómo caminaba, cómo se relacionaba, cómo vivía, cómo se alimentaba, cómo se vestía, cómo usaba su condición de animal comunitario. En cierto sentido, ese *voyeurismo seudocientífico* me daba pie a ideas y conceptos que luego materializaba en fotografías” relata él mismo.

Una vez delimitado el campo de actuación, el siguiente paso será la ordenación; es decir, encontrar la disposición adecuada para lo hallado en función de unos criterios propios; una suerte de fabulaciones que se alejaban de cualquier certeza computable para adentrarse en el terreno de la inventiva y la especulación. En *Los sueños del sociabilly* fantasea sobre los habitantes de un bloque de pisos. Utiliza el participio activo para idear un completo índice de personalidades que etiqueta según una jerarquía característica. Esta clasificación subjetiva establece que en las viviendas superiores habitan aquellos que poseen cualidades positivas y en las inferiores los que participan de aptitudes negativas, una gradación social que sigue unos principios estrictos sin mayor fundamento que la imaginación del artista. En esta serie se evidencian con claridad las dos obsesiones que inquietaban a del Junco en este momento: una preocupación indolente por los tipos de gentes y su comentario, así como un ahínco denodado por encasillar y organizar. De hecho, el empeño clasificatorio va a ser una de

las constantes más repetidas a lo largo de su trayectoria. Tal vez esa manera de pensar provenga de su educación científica, o de sus devaneos en “*el cuarto de los bichos*”, el gabinete científico de su padre, donde solía pasar las horas muertas de pequeño examinando, minuciosamente, las infinitas fotografías de archivo que encontraba dentro de cajas perfectamente tipificadas. La forma sistemática de constituir la realidad de esas taxonomías conllevaba un modo muy estructurado de mirar que condicionará, de manera manifiesta e indefectible, su obra ulterior. Rememora: “La caja de fotografías de mi casa era atípica, había cientos de imágenes de aves, de piedras, de paisajes, de montañas, de nidos, de huevos, de árboles, de alas, de picos... Me pasaba horas mirando esas fotografías. Algunas de ellas tenían anotaciones en *rotring* con flechas y líneas de localizaciones de nidos, fechas, toponimias. Aun recuerdo ese papel acartonado y duro y las repeticiones de las series”.

En esta misma línea metódica se encuadra su siguiente serie, *El Viaje Solitario*, un proyecto que desarrolla al alimón entre Cádiz y Estocolmo. La diputación gaditana le concede en 2003 la Beca *Frontera Sur*, una ayuda que le permite viajar a Suecia para conocer su capital y estudiar su contexto. Juan elige este sitio, lejano y desconocido, por ser diametralmente opuesto a Andalucía. Interesado como estaba en esa época en las clasificaciones humanas y las tipologías de personas, opta por hacer un trabajo de campo que explore la población de ambos lugares. A semejanza del naturalista que espera paciente, se coloca delante de un semáforo para desarrollar una exhaustiva toma de imágenes que retraten los distintos tipos de individuos que pululan por la calle. Más como un científico que se enfrenta al entorno que como un fotógrafo cazador pendiente del instante, del Junco actúa tal que un observador displicente que pretende pasar desapercibido y no implicarse con lo que ve. Protegido en su soledad, con la que se siente cómodo, logra capturar una colección de gestos y semblantes que articula en bandas verticales, sucesión de personajes a lo largo del tiempo que vistos en conjunto configuran un mosaico de rasgos comunes de una ciudad y otra.

Si mezclamos este talante científicista que caracteriza los trabajos de Juan del Junco con el modo de presentación de los grabados de Goya, quizás podemos entender algunas de las claves formales de sus siguientes conjuntos de obras. La frase textual, que antes se integraba en la fotografía, aparece ahora aparte como si fuese el pie de foto de una lámina impresa en un libro de Historia natural. Este pequeño título que se coloca debajo y comparten ambas imágenes, se plantea como una aleación extraña que fusiona sentimiento y razón, mezclando en una paradoja posible objetividad analizable y expresión creadora. Frente a la frialdad y rectitud de la Ciencia, certera e incuestionable, el aforismo goyesco actúa como una aclaración abierta que da rienda suelta a la imaginación del espectador. *Es un mundo extraño II* es una fabulación en torno a personajes desconocidos a los que el artista atribuye estados de ánimo o analogías en función de sus zapatos, que son lo único que vemos de ellos. Sobre una moqueta roja que hace de fondo, los diferentes calzados apuntan pistas que utiliza para prejuizar la personalidad de sus dueños. Con un espíritu mordaz no exento de cierto cariz humorístico, del Junco ironiza sobre la sociedad a través de un pequeño detalle anecdótico como son los pies, pretexto que le sirve para exteriorizar sus pensamientos y dar cuerpo a opiniones dispares que se nos antojan verosímiles.

### 3) ES UN MUNDO EXTRAÑO

*Las cuatro fotografías de Tomas March.*

*Es un mundo extraño*

*Volvos*

*Al cielo*

Con los años, el trabajo artístico de Juan del Junco va acentuando sus trazas científicas y disipando, poco a poco, su vertiente social. Tras el asomo a la realidad que significó *El Viaje Solitario*, aparece ahora la distorsión. Esa dislocación hacia lo extraño podríamos entenderla como una búsqueda de cierto desliz singular en las situaciones comunes, tesituras que se saltan ligeramente la norma de lo cotidiano y entran en el terreno de lo absurdo. El artista sigue examinando, clasificando, anotando y puntualizando... pero lo que anteriormente se inscribía en una ordenación de carácter sociológico, ahora gira en torno a los paradigmas científicos. Sus inquietudes cada vez se vuelcan más con lo natural, adquiriendo una preocupación especial por evidenciar que, aunque somos seres avanzados que han logrado dominar el medio y civilizarse, si observamos nuestra especie con la misma distancia que miramos al resto de animales, en cuestiones básicas y hábitos gregarios nos diferenciamos poco de los demás mamíferos. De este modo, podemos resumir que en ese tiempo el fotógrafo gaditano estaba interesado en localizar coyunturas que exteriorizaran nuestra animalidad, al mismo tiempo que buscaba la idea de lo raro en lo común. Dentro de lo humano existen contradicciones que resaltan la pérdida de esos instintos, extravíos que curiosamente nos llevan al asombro y a etiquetar esos comportamientos intuitivos como actos fuera de lo correctamente establecido. Así, encontrar un hombre sesteando en un parque (una acción espontánea del que tiene sueño) nos parece una alteración de lo que realmente se espera que haga ese individuo, que supuestamente debería reservar esta actividad para la intimidad de su casa.

Fue en Centroeuropa donde del Junco empezó a interesarse por ese elemento extraño en lo cotidiano. En estas regiones los habitantes de las ciudades poseen, a diferencia de países más meridionales como España, una relación más estrecha y franca con la Naturaleza, cercanía que les permite actuar en las zonas verdes con mucha más sencillez y despreocupación. Grandes poblaciones como Berlín o Múnich, por ejemplo, poseen frondosos bosques en pleno centro. Y será ahí, en esos espacios de ámbito urbano, donde el artista observe y retrate esa distorsión. Si nos fijamos en las cuatro fotografías que realizó en parques de Alemania, nos damos cuenta que son imágenes sin preparar que detentan un sesgo documental. Al igual que las fotos de Joel Sternfeld, son capturas reales, desnudas de cualquier artificio, que representan instantes desencajados que se salen de contexto. Pero, aunque podemos escudriñar algunas coincidencias formales con el trabajo del fotógrafo neoyorquino, poco tienen que ver uno con otro; Juan persigue a través de ese artificio, deducir una idea de lo insólito que sirva para recuperar la fábula que se esconde en los difusos bordes de la realidad.

La serie *Es un mundo extraño* marca la línea de entrada hacia los patrones científicos (recordemos el pie de foto que incluye cada imagen, una alusión evidente a la manera de presentar las láminas en los libros de Historia natural) y establece una de

las directrices fundamentales de la obra futura de Juan del Junco. En ella encontramos indicaciones tan claras a la metodología y la investigación como los estudios de Darwin sobre la selección natural, las revelaciones astronómicas o el pensamiento arquitectónico. Con este trabajo, el artista cada vez va tomando más distancia de la calle para ir creando sus propios espacios escenificados, lugares imaginarios donde personajes ensimismados muestran curiosidad por lo desconocido mientras buscan soluciones a las dudas que les asaltan o los problemas que les sobrevienen. Por primera vez el jerezano prepara un *stage* antes de usar la cámara, pasando de la fotografía directa que había practicado antes, a una fotografía dirigida o construida. Consciente o inconscientemente, proyecta sitios sin un sentido cierto; ambientes ensoñados que podríamos vincular con los recuerdos por el peso que adquiere la memoria en el corpus de su trabajo como matriz configuradora de un imaginario artístico. La fotografía escenificada, que a partir de los años noventa va a tener mucha presencia en el panorama internacional por su capacidad para crear alegorías e incitar a la imaginación, proporciona a del Junco un ámbito nuevo en el que desarrollar imágenes ambiguas desconectadas de la vida ordinaria, atmósferas evocadoras que oscilan en una franja confusa entre ilusión y realidad. Las fotos, que aparecen pareadas y sucesivas en el tiempo, se adentran de algún modo en el terreno de la narratividad, dejando abierto un relato que ofrece indicios pero que no se resuelve nunca. Como si fuera un trozo aleatorio de una historia que no conocemos, en la misma escena pasamos de un plano informativo de contexto a otro que nos muestra un detalle aclaratorio. La serie toma su título de una frase que dice el protagonista de una de las películas favoritas del artista, *Tercipelo Azul* (David Lynch, 1986).

La observación de la realidad y su subsiguiente estricta computación, son dos principios básicos de la ciencia que Juan del Junco aplica con disciplina en la obra *Todos los Volvos que cruzaron delante de mí en Hällefors (Suecia) el 19 de mayo de 2006 de 16:49 a 17:01.....*” Situada en una etapa intermedia que acaba definitivamente abandonando la exploración urbana y decantándose por el mundo natural y científico, esta instalación parece actuar como una estricta acción clasificatoria donde el artista, supuestamente ajeno, ejerce como mero instrumento de una cadena de registro. Tal como establecen los preceptos de una correcta ordenación sistemática de índole taxonómica, en este tipo de trabajo no cabría ningún tipo de valoración ni participación, axiomas que del Junco trastoca al implicarse directamente con los hechos y relatar un episodio que ha vivido en primera persona y sólo cobra relevancia en relación con su experiencia. La pieza es una porción exacta de su biografía datada y anotada según un método preciso; un trabajo con un alto componente emotivo y vivencial que nos remite a un instante concreto de su existencia. En contraposición al tedio que se deriva de un ejercicio de carácter científico como éste, esta obra va mucho más allá y se nos presenta como el testimonio fehaciente de un acto fotográfico validado por la presencia del artista, una prueba documental donde la certificación de autenticidad que objetiva el título es mucho más trascendente que el registro visual de la imagen, un simple residuo azaroso que guarda la huella de un acontecimiento.

*Al cielo* es otro proyecto que empieza a ser premonitorio y enlaza con el giro que está dando a su trabajo en el año 2006. Siguiendo en ese terreno fantasioso de la creación de metáforas y la secuenciación de carácter cinematográfico que se insinúa en *Es un mundo extraño*, encontramos aquí una cadena de trece imágenes donde un feliz sacerdote capaz de volar y mantenerse en el aire, cae progresivamente hasta

desplomarse en la hierba. Esta obra de transición, que mezcla sátira y distorsión en una conjunción de humor extraño, ironiza sobre el gradual declive de la iglesia frente a la ciencia, una parodia con moraleja donde la escena se teatraliza a través de una figura que imita a las aves de modo iluso con la intención de perpetuarse en las nubes. Finalmente, incapaz de asumir la realidad, el cura acaba dándose un batacazo de muerte rendido ante la lógica de las evidencias y la ley de la gravedad, una máxima natural que sí es incuestionable frente a los relativos dogmas de fe que postula la religión.

## 4) HACIÉNDOME EL SUECO

*Haciéndome el sueco*

*Haciéndome el sueco II*

Estas dos series concomitantes (*Haciéndome el sueco* y *Haciéndome el sueco II*) aunque pertenecen a un mismo período, se dividen en dos ciclos paralelos desarrollados uno a continuación de otro durante el bienio 2006-2007. La primera selección de fotografías incluye la idea germinal que da origen al conjunto; el segundo grupo, que enlaza con el anterior añadiendo matices nuevos, clausura esta breve colección de escenificaciones poco tiempo después de haberse iniciado.

Durante su residencia en la pequeña localidad sueca de Hällefors, un pueblo rural alejado de las grandes poblaciones y las rutinas cosmopolitas, Juan del Junco se topa de bruces con la inmensidad de la Naturaleza. Rodeado en mitad de la nada de bosques frondosos y una vegetación exuberante, la gran masa forestal que lo envuelve le lleva a reflexionar sobre la relación que establece el ser humano con el entorno natural. Del Junco seguía teniendo muy adentro la idea del hombre como animal gregario, una visión que caracterizaba algunas de sus series anteriores; lo que ocurre es que ahora, distanciado de las aglomeraciones urbanas, el comentario social acerca del individuo y las relaciones humanas evoluciona con respecto a los apuntes que ya aparecían en *El viaje solitario*. Si las obras que concibe entre Estocolmo y Cádiz tres años atrás son un trabajo eminentemente callejero singularizado por la actitud observante del artista, en este momento el protagonismo lo va a tomar el paisaje, que al igual que en el Romanticismo, podría ser capaz de comunicar no sólo sentimientos, sino también conceptos con significado propio. Si del Junco se hubiese volcado sólo con esa idea apasionada, le hubiese bastado con hacer fotos de la floresta y la frondosidad del bosque. Su intención era ir más allá. Buscaba evidenciar los lazos artificiales que el hombre moderno -desvinculado de sus principios como animal que mora el mundo-, constituye con la Naturaleza; una interpretación arbitraria condicionada por la distancia profunda que existe en nuestros días entre el campo y la ciudad. El conocimiento que cualquier niño tiene hoy de la vida silvestre es una suma de estereotipos peculiares que le llegan de manera indirecta a través del consumo, los medios de comunicación, el cine o la publicidad. Por ello, la mayoría de las imágenes agrestes que reciben los ciudadanos de los grandes núcleos urbanos son falsas y contrahechas. Los zoológicos, las mascotas, los parques, la taxidermia... Todo es postizo e irreal, una desnaturalización incipiente que responde a una pérdida de comunión entre las personas y el ambiente que habitan.

Como en Hällefors era difícil encontrar situaciones adecuadas que sirvieran a las intenciones del artista, del Junco tuvo que elaborar sus propios *tableaux* acudiendo a la fotografía escenificada. En estas construcciones extrañas la manera de situar los personajes en el cuadro está regida por comportamientos misteriosos que no responden a razonamientos lógicos. Los instantes que vemos forman parte de una narración desconocida, momentos aislados que descontextualizados nos hacen pensar sobre la sensatez de nuestros actos cuando, una vez sociabilizados y desconectados del medio, no somos capaces de hallar esa relación coherente y primigenia que nos unía a la tierra. Acciones sin sentido como limpiar un árbol con bayeta, regar un arbusto en un bosque lluvioso, plantar un abeto de plástico en mitad del bosque o agarrarse a un tronco para no pisar el suelo, son gestos incógnitos que ilustran los desajustes que existen en las naciones industrializadas cuando se trata de hacer frente a hechos medioambientales. El individuo, aislado de su entorno, ya no se siente parte de él, sino más bien un extraño desubicado en un espacio hostil y remoto. Este alejamiento que sufre actualmente el hombre con respecto a estos valores básicos, propicia una alienación gradual de sus modos de vida con respecto a la Naturaleza, que acaba finalmente siendo considerada un simple objeto de dominio y ocupación.

En la segunda parte de este grupo, *Haciéndome el sueco II*, continúa con la puesta en escena que ya iniciara en trabajos como *De la memoria al artista*, *Es un Mundo Extraño* o las primeras fotos de esta serie, con la diferencia fundamental que ahora va a predominar una determinada *mise en scène* más elaborada. Mantiene aquí, e incluso acentúa, su interés por el mundo científico como marco de referencia simbólica, perdurando el paralelismo entre la observación social y cierta actitud metodológica en contraste con la el comportamiento y la subjetividad humana. El conjunto es variado e intimista, además de manejar códigos intencionadamente más complejos que resultan complicados de desentrañar. Si antes el hombre acudía a la Naturaleza y se comportaba como un ser extraviado falto de un rumbo firme, ahora va a ser la Naturaleza la que se infiltre en la civilización, colándose en entornos laborales o domésticos para despertar dudas y sembrar incertidumbres. Aparecen guiños directos a la Historia Natural como *El Hijo del entomólogo*, cuyo protagonista –el hermano del artista– mira a través de una lente situada en el despacho de un naturalista; *The Crane o el triunfo de Linneo*, donde una joven desconocida realiza la postura yóguica de la grulla mientras observa atenta este animal en una lámina. También advertimos alusiones familiares veladas como en el caso anterior o en *La hija del ornitólogo (después de Dreyer)*, donde también una de sus hermanas observa absorta un periquito enjaulado. O encontramos extraños guiños indescifrables al universo del arte, con referencias tan dispares como Miguel Ángel o el pintor abstracto Yturralde. O simplemente presenciemos singulares escenas sin explicación como una collera de perros que contempla inmóvil una pareja que mantiene relaciones sexuales en un salón, o un cazador acechante que mira a través de un ventanal una mujer petrificada que a su vez lo observa a él ensimismada.

Estas construcciones alegóricas desarrolladas en lugares habitables fabricados por la mano del hombre (recordemos que las imágenes de la primera parte se realizaron en su mayoría al aire libre), encierran paradojas misteriosas que destapan, a veces de un modo más exagerado y otras más poético, los contrasentidos de la domesticación del medio y la sociabilización de los seres vivos. A sabiendas, el hombre está destruyendo la Naturaleza y aun así no es capaz de hacer nada por frenar ese desarrollo frenético, una conducta despreocupada sobre la que ironiza con agudeza el título de las dos series, *Haciéndome el sueco*, que además de reprobar ese *mirar para otro lado* sirve asimismo

de pequeño homenaje a la breve estancia en el país escandinavo que motivó el inicio de esta reflexión.

## 5) EL NATURALISTA Y LO HABITADO

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

A partir de su estancia en la pequeña población sueca de Hällefors es cuando Juan del Junco reafirma su interés por el método y la representación científica. Rodeado de un entorno natural privilegiado, la reflexión sobre el medio y su contemplación le llevan a adentrarse con interés en los procedimientos taxonómicos. De hecho, una de las ideas que apuntala el proyecto *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista* nace precisamente en este pueblo escandinavo. En su caminata habitual desde la residencia donde vivía hasta el supermercado, pasaba un solar cruzado por las vías del tren y salpicado de objetos que la gente tiraba a la hierba. Esa visión diaria le recordaba de manera recurrente la secuencia inicial de *Terciopelo Azul* (David Lynch, 1986), justo cuando el joven protagonista encuentra una oreja humana en el descampado que atraviesa al volver del hospital. En la escena posterior, la policía decide rastrear la zona colocando unos carriles con cuerdas que delimitan y dividen la parcela en busca de pistas que aclaren el misterio. Si enlazamos esta experiencia sobre el terreno con la imagen de la película, y además le damos forma conociendo la trascendencia que tiene la memoria personal en la trayectoria del artista como facultad moduladora de su personalidad creativa, logramos comprender el punto de partida que le llevó a un método de averiguación de idéntica metodología que parte de una idea sencilla inspirada en este cruce de circunstancias: buscar evidencias en el paisaje que sirvieran para construir historias imaginarias de aspecto verosímil, sustentadas en indicios reales. También es importante reseñar en esta serie la relevancia de un libro que le regalaron sus padres de pequeño, *La Guía del Naturalista* de Gerald Durrell. En él se presentaban en páginas dobles infinidad de detalles encontrados en diferentes hábitats silvestres. De niño, estos mapas de huellas alentaron su fantasía y le permitieron crear relatos utópicos de lugares alejados que no conocía. Era sencillo y emocionante, sólo debía deducir el origen de las pistas para montar una situación idealizada con los restos de animales, plantas y rocas que iba descubriendo.

Llevado a cabo en 2008 gracias a la concesión de una beca de fotografía *Cajasol*, del Junco concibe este proyecto como una investigación científica, inscrita en el marco de las ciencias naturales, que sigue un riguroso proceso de actuación dividido en varias fases. El procedimiento es siempre el mismo en cada una de las localizaciones. Es lineal y va de lo informativo a lo imaginativo, del rescate de la realidad a la quimera en la mente del artista. Primero elige un lugar (La Corchuela, Antequera, Los Montes de Málaga, El Chorro, Pinares de La Puebla, Pinar de La Algaida) o selecciona un sitio en función de una especie botánica (un descampado bajo el puente Quinto Centenario). Ese espacio lo muestra en una fotografía que acompaña con una explicación muy descriptiva. Prosigue seleccionando una pequeña porción de terreno que fracciona en cuadrículas, para a continuación peinar con paciencia la superficie identificando en cada

una de ellas objetos dejados por el ser humano. Una vez escogido un elemento de interés, lo fotografía al mismo tiempo que toma imágenes cenitales de la casilla donde se localiza. A partir de esa pieza significativa y elucubrando como si se tratase de una trama semiótica sin inicio ni final, el artista inventa una historia en la que aparece el objeto encontrado. La estrategia de Juan en este trabajo transita desde la fotografía directa del área seleccionada y el objeto, hacia la fotografía simulada que debe ser construida. Es decir, se desplaza desde la objetividad científica, medible y controlable, hacia la narración subjetiva y la fabulación.

El principio desencadenante de las parábolas que se crean es azaroso e indefinido, por tanto no tiene ninguna lógica. Nace de una búsqueda casual en un espacio campestre que es usado por el hombre como lugar de recreo. Esa falla artificial e insalvable que se establece entre las personas y la Naturaleza en estos puntos de ocio, determina una relación artificial que acaba deformando la esencia de estos parajes y produciendo un cúmulo extenso de desechos como resultado de esa confluencia imposible entre lo urbano y lo rural. El envase usado de un condón, el brazo de un muñeco de juguete, un globo pinchado, una colilla, un cartucho, una cuerda o un jaramago actúan como vestigios que nos llevan hacia un sujeto anónimo y un capítulo ignorado que debemos hilar a través de un contexto, unos personajes y los pequeños detalles que los vinculan. Cada espectador debe elaborar así un simulacro personal a partir de suposiciones que relaciona con su experiencia, descodificando los símbolos que aparecen en las imágenes y creando su propia narración con los elementos dispersos que le facilita el artista. El proceso seguido durante las subsiguientes etapas que componen estas obras es metódico e inequívoco; formalmente tan severo como puede serlo cualquier práctica investigadora.

Articulando en un mismo conjunto atributos de varios momentos diferentes de su trayectoria, esta serie se sitúa en un punto intermedio entre 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 clasificador de *El sueño del ornitólogo*, pasando por medio de esta transición de lo imaginado a lo real en un curso lógico y gradual. Reflexiona Alberto Martín: “el proyecto se fundamenta sobre un continuo trabajo de descontextualización de las herramientas y los símbolos de la ciencia hasta llegar a mezclar y confundir la autonomía de la obra artística con los elementos del discurso científico. Si el trabajo de campo está asociado a la búsqueda de la verdad, al establecimiento de evidencias, esa búsqueda aquí ha sido reformulada y reconstruida de un modo irónico y perturbador. Además de un trasvase de método, hay un trasvase estético a través de la reapropiación de las estrategias visuales de presentación de los resultados científicos que son reencuadradas en el ámbito específico de la experiencia y la práctica del artista. Se reutilizan así los hábitos y las señales convencionales del procedimiento científico para construir nuevos relatos e historias sobre la naturaleza, el paisaje y lo social.”<sup>1</sup>

1: Martín, A. 'Las alegorías del naturalista o el coleccionista de sueños'. Catálogo *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*. Obra Social Cajasol. Sevilla, 2008.

## 6) EL SUEÑO DEL ORNITÓLOGO

*El sueño del ornitólogo*

*El sueño del ornitólogo II (del *Philloscopus sibilatrix* a la *Oxyura jamaicensis*)*

*El sueño del ornitólogo III (cuaderno de campo)*

*El sueño del ornitólogo* abre una etapa de varios años centrada únicamente en el mundo de las aves. Supone un avance coherente en relación con sus proyectos anteriores, ya que continúa explorando la relación entre arte y ciencia y sus correspondientes sistemas de representación. Una vez dejada atrás la escenificación y continuando con su progresiva equiparación entre las prácticas del naturalista y el artista, los planteamientos científicos que ha manejado en momentos previos van a cobrar aquí otro significado nuevo. Si en su serie inmediatamente anterior había ejercido como un investigador que escruta minuciosamente el entorno para hallar pistas a partir de las cuales crear historias (*El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista*), en ésta se centra exclusivamente en la ordenación sistemática según los preceptos de la taxonomía. En el primer caso seguía los principios de un riguroso trabajo de campo sobre el terreno; en este segundo cataloga un material ya inventariado. Ambos procesos, uno previo y otro posterior, requieren un método preciso regulado por unas pautas procedimentales. Y en este margen que determina un criterio u otro, en ese resquicio que supone la intervención humana, es donde el Junco desarrolla una estrategia propia que consigue subvertir los principios metodológicos de la ciencia en sustancia artística, transformando neutralidad y asepsia en subjetividad y emoción. De esta forma, el supuesto rigor de estos patrones sistemáticamente estructurados para asentar conocimiento y establecer disciplinas, lejos de orientarnos hacia la obtención de certezas universales, nos guían hasta la biografía del artista y las experiencias personales que va acumulando.

Las trescientas imágenes que presenta este extenso conjunto han sido tomadas de la colección de pieles de aves que se custodian en la Estación Biológica de Doñana. Allí acudió el artista durante varios meses para retratar de manera paciente cada ejemplar a su tamaño real. Sobre un fondo mate y con una luz homogénea, uno a uno eran fotografiados los ejemplares seleccionados, que estaban organizados según las distintas fases del desarrollo, las variaciones estacionales que presentaban o las diferencias entre el macho y la hembra. Al ser pájaros disecados, desnaturalizados y con un rictus mortuorio manifiesto, se usan sólo para el estudio científico. Rígidos y sin ojos, situados de perfil o de frente, y con una etiqueta identificativa en una de las patas, no ofrecen ningún rasgo animado que simule vida. “La ausencia de vida es así antecedente y corolario de este proyecto: un dato que no puede soslayarse. Lo que vemos en las imágenes tiene el aspecto de un organismo preparado para el trato con el medio, pero lo que hemos logrado conservar de él –su cuerpo disecado, su representación- son apenas unos pocos rasgos detenidos, fijados. Ese reflejo que sobrevive parece asegurarle, paradójicamente, una duración infinita. Ahora que sus cualidades ya no determinan su destino, sólo subsisten como información. Se han convertido en lenguaje”, reflexiona J.

M. Pereñíguez al respecto destacando el valor sígnico de estas unidades semánticas que figuran ser aves; unas entidades mínimas, con infinitas posibilidades sintácticas, que pueden ser combinadas de acuerdo a una tesis preestablecida.

Para distribuir las fotografías, en la primera presentación pública de esta serie recurrió a una valoración subjetiva en función de cada especie. Para la segunda versión que montó en la capilla de San Bruno del CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), optó por establecer unas curiosas normas que se regían por la filiación que despertaba en el artista cada variedad. Así, *El sueño del ornitólogo II (del Philloscopus sibilatrix a la Oxyura jamaicensis)* tiene un principio y un final, una gradación que es necesario conocer para entender la obra en su plenitud. La pieza comienza con un mosquitero silbador (*Philloscopus sibilatrix*) y termina con un Malvasía canela (*Oxyura jamaicensis*), un orden que no es baladí. En la ficha del mosquitero, un pajarillo difícil de localizar en el Sur de España, consta que la captura se hizo en Jerez de la Frontera durante abril o mayo de 1971 por Olegario del Junco, un dato que parece nimio pero que resulta trascendental. Ahí hallamos la valía de esta imagen, en la cotización emocional que toma cuando Juan descubre que es un trabajo realizado por su padre un año antes de su nacimiento. Partiendo de esta fotografía de gran carga afectiva, que se coloca en el lugar más visible del habitáculo, se van irradiando tipos de pájaros de manera concéntrica en función de la estima o simpatía que despierten en el artista. En el lugar más recóndito, en el sitio menos considerado, se ubica el más abominable según sus criterios, el mencionado Malvasía canela, un tipo de anátida proveniente de América y extendida por toda Europa a través de Inglaterra, cuya facilidad reproductora está afectando seriamente a las especies autóctonas, un hecho que puede pasar desapercibido pero que Juan del Junco, muy sensibilizado con la ornitología, considera especialmente calamitoso. Dando pie a la metáfora, la instalación semejaba el puesto de observación de un naturalista en mitad del campo, intentando convertir la capilla en una especie de gabinete científico neutro y aséptico.

Advirtiendo que cada fotografía de estas pieles puede valorarse como un patrón individual combinable, en *El sueño del ornitólogo III (cuaderno de campo)* se nos van a mostrar muchas de ellas como grupos autónomos organizados en función de criterios subjetivos, una pautas extremadamente peculiares que vienen marcadas por la experiencia del artista o su dictamen personal. Así, las diferentes clasificaciones de aves que nos encontramos ahora pueden aglutinarse en congregaciones relativamente extensas (*44 Falco Peregrinus ordenados según su belleza*) o pequeñas como *Zapapaldar*, que sólo posee cuatro imágenes, dos águilas y dos perdices. En muchas obras la idea de su ordenación responde a un ejercicio diarístico relacionado, de nuevo, con las labores de anotación del naturalista que se haya inmerso en plena naturaleza y divisa en una localización exacta un número de aves (*Isla Mayor; Desembocadura del Guadalhorce; Casas Viejas-Embalse del Celemín; Camino de Zaharilla; Cuatro Mojones*). En esta serie final, cada fin de semana el artista iba al campo, observaba los pájaros, apuntaba los avistamientos en una libreta (el cuaderno de campo) y luego en la Estación Biológica de Doñana buscaba los ejemplares disecados de esas especies y les hacía las fotos. Finalmente en el estudio las ordenaba.

Con estos trabajos el fotógrafo gaditano sigue haciendo hincapié en el uso de la retícula como recurso formal y en la clasificación taxonómica como trasunto, ahondado con ello en el artificio del artista que conlleva su particular apropiación del método científico. Algunas de estas piezas, donde las imágenes se han colocado a modo de

mosaico en hileras o bandas, parecen pequeños retablos religiosos que transmiten un aire contemplativo. El silencio que las envuelve, su claridad o su analogía iconográfica, nos recuerdan a los muchos altares que conocemos, una forma de arte muy característica de la península ibérica que además de transmitir una enseñanza didáctica, encierra claves concretas sobre la identidad del lugar donde se ubica o los feligreses que lo han encargado.

Esta serie se cierra con lo que podríamos considerar el inicio de la siguiente: *Las Herrerías*, un título toponímico que hace referencia al nombre de la finca donde se hallan los nidos de cigüeñas fotografiados. En un esfuerzo por no perder la emoción e intentar volver de nuevo a la senda de la metáfora y el comentario social, Juan decide inclinarse por retratar el lugar donde crían las aves, emplazamientos que en este caso poseen una especial poética al situarse sobre chumberas, un asentamiento tan áspero como inalcanzable. De nuevo volvemos a retomar el tema de la memoria del artista, pues la imagen de estos nidos es algo que el autor recuerda especialmente de la caja de fotografías de su casa. Además alguna vez de niño acompañó su padre hasta esos lugares, cercanos e inexpugnables a la vez, para el anillamiento de esta especie. De algún modo, al estar realizadas en la provincia de Cádiz cerca de Jerez, también hay en ellas un reconocimiento (y recordatorio) afectivo de su infancia y de su primera casa. Escéptico con las corrientes de moda del momento en la fotografía contemporánea: los *No-lugares* y la ruina, del Junco decide subvertir esa idea y centrarse en espacios habitables. Al fin y a la cabo, un nido no es más que un lugar donde las aves viven (más bien crían), un hogar, un refugio, un sitio seguro.

## 7) PINTURAS Y OTRAS OBSESIONES “CLASIFICATORIAS”

*Nidos*  
*Huevos*  
*Painter*

A lo largo de su trayectoria, Juan del Junco se ha afanado por evitar encasillarse como artista o estancarse en cualquier terreno pródigo que le fuese favorable. Si consideramos en perspectiva el grueso de su producción, observamos que se ha esforzado con atrevimiento por seguir evolucionando constantemente, evitando la acomodación y aplicando fórmulas nuevas tanto en los procesos como en los resultados. Ese *tour de force* continuo, esa vuelta de tuerca que late en cada serie inédita que afronta, le permite seguir reflexionando sobre la obra y sus posibilidades desde planteamientos originales que, enlazando con lo anterior, encuentran siempre argumentos novedosos con los que sorprender al espectador. En esa línea ascendente, justamente, podría emplazarse el grupo de piezas que componen *Pinturas y otras obsesiones*, un conjunto que ateniéndonos simplemente a cuestiones formales, quizás sea su trabajo más genuino y experimental. Este culmen cierra una etapa concreta, prolongada durante tres años, que ha girado de manera obstinada en torno a la ornitología, un periodo de tiempo en el que se ha volcado de modo único e insistente con el universo de las aves.

En la lucha que Juan del Junco sostiene consigo mismo por huir de los convencionalismos del lenguaje de la fotografía contemporánea, mantiene una resistencia voluntariosa por crear códigos propios que huyan de las referencias

establecidas; una pugna entre Arte y Fotografía –entre expresión y dominio técnico-, donde lo primero se sitúa en un nivel diferente frente a lo segundo, pero no excluyente. Más allá de su valoración como fotógrafo, hay que dejar claro que él se considera un artista que utiliza la fotografía. De hecho la cámara, entendida como herramienta, no es más que un medio en el que se apoya para desplegar un marco discursivo y arropar conceptos, planteamientos que en la mayoría de los casos sobrepasan la simple captura de imágenes o la mera traslación de ideas.

En estas series de obras, ubicadas de nuevo en el intersticio poético que ha logrado crear el artista entre ciencia y arte, su idioma personal alcanza el paroxismo de la representación. A nivel connotativo, *Pinturas y otras obsesiones* se nos muestra como una metáfora evidente. Si obviamos lo superficial y buscamos en el fondo, hallamos aquí la reivindicación del artista atrapado en el fotógrafo que se empeña en hollar otros territorios. *Painter* y *Time after Time* son acaso los dos grupos donde es más palpable este giro, ya que además de facilitar un visaje adecuado a sus intenciones de versatilidad, le acercaba a posiciones que había dejado en el camino como la emoción y el sentido del humor. Al tomar de manera descontextualizada fotos de excrementos de aves sobre distintas superficies, del Junco parodia con un ingenioso guiño iconoclasta el *Actioning Painting* y sus salpicaduras, una actitud desacralizadora que ironiza sobre las contingencias de la pintura. El trabajo posee además un extraño componente sensitivo donde las texturas de los fondos, los ritmos de las manchas y la gama de colores están más cercanos al hecho pictórico (el *dripping* de Jackson Pollock por ejemplo) que a valores puramente fotográficos.

La proliferación excesiva de espacios insustanciales y anodinos en el panorama de la fotografía actual, lleva a del Junco no sólo a meditar sobre este asunto, sino literalmente a rebelarse contra él y reivindicar justamente lo contrario. De nuevo observamos aquí la resistencia permanente que motiva su trabajo, una aversión perseverante y encomiable contra las corrientes habituales. En este ahínco por eludir las tendencias y evitar las modas, el ornitólogo-artista / artista-ornitólogo presenta una serie de nidos de cigüeña sobre edificios ruinosos, un conjunto de refugios vacíos donde año tras año regresa el pájaro para criar. Este hecho misterioso que permite a los animales reconocer su lugar de origen y ser capaz de retornar a él cada temporada, está asociado al concepto científico de la filopatría, un término que ha fascinado desde pequeño al artista, tanto por su bella sonoridad como por su significado, enormemente enigmático si lo aplicamos a unos animales tan poco inteligentes como las aves. Volver al lugar de nacimiento. Eso es un auténtico *Sí-lugar*<sup>2</sup>, un verdadero enclave identitario henchido de valores y símbolos. Más allá de la imagen que vemos, contundente y metafórica a la vez, los nidos suponen una reminiscencia directa al hogar (la casa es uno de los pilares de nuestras vidas), una llamada de atención a favor de la vida natural.

*Epílogo ornitológico sobre qué es antes, el artista o el ornitólogo* es la pieza que cierra el círculo, una despedida (o un hasta luego) del mundo de las aves que opta por una salida necesaria para eludir el encasillamiento. Del Junco deseaba dar por concluida esta etapa con una nueva obra de archivo científico, retomando así la idea matriz con la que empezó este ciclo tiempo atrás. Además pretendía también acabar al revés, terminando con lo que había comenzado. Toda ave procede de un huevo, y todo huevo nace de un ave. Esta paradoja irresoluble que encierra el conocido dicho popular entre el huevo y la gallina –extrapolándolo a la obra de Juan, entre el científico y el artista- es la clave para interpretar este colofón, un proverbio que convierte el título de este políptico en una declaración de intenciones. Como explica Juan Francisco Rueda al referirse a

este trabajo: “esta cuestión es mucho más que una pregunta retórica o un simple *gag*, ya que resume la tensión y los polos de la estrategia artística que el fotógrafo jerezano viene llevando a la práctica en los últimos tres años. Esto es: la catalogación, el archivo, lo racional, los parámetros convencionales y universales o lo objetivo de la metodología científica de un ornitólogo o un naturalista -las figuras en las que se desdobra del Junco-, frente a lo subjetivo, puede que la inspiración, lo individual, el hedonismo, lo sensitivo o los valores formales y compositivos del arte”. Y continúa: “lo que hace del Junco va más allá de aplicar los sistemas catalogadores y la objetividad propias de la ciencia, los trasciende y subvierte, aumenta la temperatura de la *frialdad* conceptual y la asepsia con algo que convendríamos en llamar emoción, una especie de alteración y expectación de ánimo, de implicación y compromiso; pero suma más actitudes vetadas en lo científico: humor, ironía, parodia, desacralización e incluso iconoclasia”<sup>3</sup>. *Epílogo ornitológico sobre qué es antes, el artista o el ornitólogo* mezcla en equilibrio la ordenación taxonómica y la pulsión estética, condensando en una moraleja existencial alusiva al origen el dilema filosófico que determina la creación del artista-ornitólogo.

2; Juan del Junco acuña el término *Sí-Lugar* de manera irónica en contraposición al concepto de *No-Lugar* establecido por Marc Augé en su libro homónimo de 1992. Los *No-Lugares* se convirtieron a finales del siglo XX y principios del siglo XXI en un subgénero fotográfico muy abundante, imágenes comunes de espacios vacíos y transitorios que luego dieron paso a restos, descampados y grandes superficies desocupadas.

3: Rueda, J. F. ‘El arte del ornitólogo’. *Málaga Hoy*. 13 de junio de 2010.

## 8) PAISAJES

*Hombre rico – Hombre pobre*  
*49 lugares que encontré en un listado científico*

En las últimas propuestas de Juan del Junco, aparece como marco de referencia la idea de paisaje. Este acercamiento al género, que se produce de manera espontánea y requiere una dosis de artificio mucho menor que otros trabajos precedentes, es consecuencia transversal de su relación con la Naturaleza y las sensaciones que conlleva ese contacto directo y continuado. En su concienciación por mantenerse alejado del acomodo y buscar siempre una obra verdadera que resulte original, indaga en aquello que más le conmueve para intentar hallar respuestas y establecer nuevas vías de investigación. En esta búsqueda de lo inhibido, de lo realmente importante y alentador, el artista-ornitólogo encuentra en sus salidas al campo enardecedores vínculos con el entorno y las impresiones que le provoca su observación. Al aproximarse al contexto natural de modo desprejuiciado participando de su belleza sin plantearse ningún rumbo posterior, del Junco se recrea en la contemplación y entra de pleno en la búsqueda de actitudes básicas relacionadas con la creación. La fotografía, al ser un medio mecánico de elaboración lenta, demanda un procesado deshumanizado que anula algunos aspectos elementales de la expresión artística. Ese gesto perdido, fundamental para despertar emociones y evitar el amaneramiento, implica percepciones diferentes según se use como herramienta una máquina (como hacen los fotógrafos) o la propia mano (como

hacen los pintores). En cierta manera, hay algo sublime en la actitud del pintor que vincula instantáneamente el cerebro y la mano en un único gesto, momento que al enfrentarle al cuadro en blanco le permite experimentar un tipo de inquietud que no pueden percibir los demás artistas. Para suplir esa falta de enaltecimiento en lo creativo (al fin y al cabo el arte debe ser un acto emocional) es importante unificar estos momentos definitivos con las ideas primigenias que afloran antes de conceptualizar el trabajo. En esa capa previa, escondida y determinante, es donde el creador debe hollar para sentir el placer de las sensaciones puras.

Se advierte en estas series una idea romántica del paisaje vinculada con los lugares más cercanos y que mejor conoce el artista, las provincias de Cádiz y Málaga. Es relevante reseñar aquí cómo la percepción de lo paisajístico que más arraigo tiene en su imaginario está construida a partir de una idea decimonónica legada por los escritos, dibujos y cuadernos de algunos militares y científicos ingleses (Irby, Werner o Chapman & Back) que visitaron a finales del siglo XIX la región y dejaron constancia de su aventura. Estos exploradores que ejercían como ornitólogos y entraron a través de Gibraltar, fueron creando una visión particular de Andalucía occidental como tierra ignota de enorme acervo. Esta visión apasionada rescatada de la memoria del artista y de la asunción de unos valores predeterminados que emergen según su libre albedrío, condiciona no sólo la mirada de Juan del Junco, sino también el juicio de lo que está viendo y su consiguiente valoración.

*Hombre rico - Hombre pobre* es en gran medida un archivo de nidos de cigüeñas en postes de alta tensión, un trabajo que podría ser ilimitado teniendo en cuenta la abundancia de estas nidificaciones por toda la geografía peninsular. Esta serie prosigue la línea abierta en torno al hábitat que iniciase en *Las Herrerías* y continuara en *Pinturas y otras Obsesiones*. 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, comparación y ordenación de elementos comunes sigue siendo un trasunto recurrente que aparece constantemente en su obra.

La cordillera emocional que se construye de manera imaginaria en *49 lugares que encontré en un listado científico*, responde a un proceso de trabajo nuevo en su trayectoria. La serie comienza de manera adventicia cuando el artista accede a una relación toponímica realizada por un científico sobre el terreno, un sucesión de hitos señalizados que sitúan el emplazamiento exacto de algún tipo de especie; bien sea de carácter animal, botánico e incluso geológico. Seguidamente, del Junco se interesa por

esa variedad localizando los lugares indicados sobre un mapa para luego visitar el sitio y fotografiarlo. Una vez conseguidas todas las imágenes, las ensambla formando un *continuum* que acaba configurando una línea montañosa ficticia de apariencia real pero absolutamente inverosímil. Estos paisajes inventados, además de recrearse de nuevo en el placer primario de la creación como otras de sus últimas series, activan la memoria del artista y su capacidad de evocación al rememorar nombres de lugares próximos que le son familiares, parajes de Andalucía occidental que conoce bien porque aparecían de ordinario en las conversaciones de su casa cuando era pequeño. Estas zonas de Cádiz y Málaga a las que acudía su padre habitualmente hace años para otear, estudiar y catalogar, son los mismos espacios que tiempo después ha ido recorriendo el propio Juan del Junco en sus salidas ornitológicas al campo buscando motivos que desarrollar en su quehacer artístico. En este conjunto, por encima de los valores plásticos de la imagen resultante y su original combinación, es fundamental estimar la hondura que se esconde tras lo que contemplamos. Más allá de lo visual, la pieza encierra un intrínsculo conceptual que trasciende lo meramente indicial o documental. Las distintas fotografías de sierras, montes y cimas no muestran un lugar cualquiera, sino que responden a unas pautas rigurosas a las que se ciñe el artista. La panorámica final que se crea es consecuencia de una suma singular que nace de una elección personal y determinante. Así, lo fundamental de este trabajo no se halla en las imágenes, el verdadero sentido de lo que vemos sólo toma su valor máximo cuando conocemos el motivo que aglutina la serie, que no es más que el nombre de la especie que se localiza en esos lugares.