

Rastreando en los inicios del arte conceptual

Sema D'Acosta

Es importante empezar aclarando que esta no es una exposición de fotografía. Sería más correcto interpretar estas obras como una secuencia de objetos con forma de doble hoja de libro contruidos con imágenes. Además, de modo intencionado este trabajo nos retrotrae a los años 60 del siglo pasado, un periodo clave donde precisamente la fotografía empieza a utilizarse como herramienta al servicio de un discurso. También es un trabajo de no-fotógrafo, entendiendo que lo que se quiere contar, la intención del autor, es un concepto más extenso y complejo que una simple instantánea aislada, tal como ocurriera con autores fundamentales que comienzan a ser conocidos en ese periodo como John Baldessari, Ed Ruscha, Robert Barry, Dan Graham o el colectivo Art & Language. De alguna manera, hay ecos de ellos en esta serie.

El punto de partida de este proyecto es la memoria personal del artista, que bucea en sus recuerdos para rescatar algunos libros que conformaron su imaginario. De entre los muchos que poseía su padre, un reputado ornitólogo de la época que vivía en Jerez de la Frontera, se sentía especialmente atraído por uno del naturalista suizo Charles-André Vaucher titulado *Oiseaux En Vol (Pájaros en vuelo)*, un manual publicado en 1962 que lejos de la visión taxonómica que caracteriza la mirada científica, posee un carácter extremadamente personal. El modo de plantear las fotografías y establecer relaciones subjetivas entre ellas, mucho más cercano a un fotolibro que a un diccionario de aves, denota un acercamiento sensitivo al medio natural. El resultado es una interpretación abierta dirigida a gente con inquietudes, curiosa, con verdadero interés por los pájaros. En este libro, muy requerido entonces, no existe categorización ni un estudio exhaustivo de los especímenes en su medio natural; más bien podría decirse lo contrario: tras hora de dedicación, pensamiento y observación, Charles-A. Vaucher presenta a su manera el resumen visual de algo que le apasiona. Sin alardes técnicos ni ópticos, con poco o nada definido a priori y, sobre todo, anteponiendo la experiencia individual al rigor de la sistematización. Su objetivo no es reunir testimonios documentales de un avistamiento

concreto, sino comunicar sensaciones en primera persona capaces de despertar sugerencias en el lector-espectador. Sus fotografías se caracterizan no por mostrarnos el asombroso mundo de estos seres alados, sino por constatarlo a través de una experiencia propia.

Absorto en este poso de información privilegiada, Juan del Junco hojeaba de pequeño una y otra vez *Oiseaux En Vol*. Calcaba las fotografías, dibujaba la silueta de los pájaros o imaginaba cómo serían estos animales en su entorno salvaje. Ese territorio mágico en el que se introduce gracias a su progenitor, se convertirá en un hecho diferencial que marcará para siempre su personalidad artística, un sedimento que ahora emerge entrecruzando el lenguaje artístico con el científico en un momento crucial para ambas disciplinas, principios de los años 60. Todas las obras de *Conceptual Andalusia: Européens en vol* conforman un sucesión que procura ser lo más fiel posible a la edición original de Vaucher. Por eso, tanto el ritmo de las imágenes y la manera de presentarlas, como el tamaño de cada página, 27,5 por 42 centímetros, son aquí exactamente los mismos. Igualmente, ha utilizado carretes de 35 mm. en B/N, optado siempre por un foco manual, usado lentes básicas e intentado recrear a través de un escaneado doméstico el alto contraste que conseguían las imprentas en ese tiempo. Son fotografías de pequeño formato que no poseen ningún sesgo industrial y reivindican aspectos artesanales del oficio, de los procesos manuales. Incluso el propio artista ha revelado él mismo todos los negativos. De algún modo, del Junco busca aproximarse a la forma de trabajo de Vaucher, con pocos medios y recuperando los procesos analógicos de hace unas décadas.

Asimismo, busca revivir el acercamiento que tuvo el naturalista suizo al terreno, reforzando experiencias que tienen que ver con esa comunión entre la Naturaleza y el hombre que siente el que se adentra en el paisaje sin ser un intruso, sino comprendiendo lo que ocurre alrededor como un espectador absorto y privilegiado. Sin llegar a los niveles de Hamish Fulton o Richard Long, Juan cree en los rituales que ayudan a esa inmersión en el mundo animal, un territorio no hollado por la civilización donde después de pasar horas y horas acechando pájaros en silencio se descubre algo puro y casi religioso. Todo empieza con el rito de ir al campo, una ceremonia inigualable. Levantarse temprano, preparar el equipo, llegar al lugar y esperar. Aguardar paciente en las salinas del Guadalete, en los carrizales del brazo del Este, en los fangales y tarajales de las marismas

del Guadalquivir, en los montes de Sierra Morena, en el pinar de la Algaida, en la campiña de Jerez... Y de fondo, a veces solapados y otras en solitario, el sonido de las aves. La conexión con el terreno es mágica, te hace sentir parte de algo, un lazo que potencia aspectos emocionales y hace emerger la epifanía. Robert Smithson y su mujer, Nancy Holt, grabaron juntos con una cámara Bolex en 1971 un breve recorrido por los alrededores de un pantano. El punto de vista que nos plantea la película y su visión subjetiva, podría acercarnos a una percepción homóloga a lo que pudiera sentir Juan en parajes equivalentes. Tal como entiende el pensador francés Georges Didi-Huberman, en las imágenes es imposible separar la dimensión afectiva de la intelectual o la belleza de la singularidad de cada acontecimiento. Si nos atenemos a sus planteamientos, este trabajo de Juan del Junco supone el equilibrio justo entre ambos vectores, un nivel de madurez que trasciende la barrera de la iconicidad para destapar aspectos conceptuales de mayor calado que abarcan desde lo semiótico hasta lo semántico.

Definido el marco de acción, una característica primordial que diferencia este proyecto de los presupuestos de Vaucher es que *Européens en vol* contiene implícita una metáfora sugerente entre las migraciones de los pájaros y las personas, analogía sencilla que puede servirnos de símil para reflexionar sobre qué está ocurriendo hoy en Europa. Durante miles de años, las aves se han desplazado desde África hasta nuestras tierras en un vuelo de larga distancia que supone un arriesgado viaje hacia lugares favorables para su alimentación, cría y desarrollo familiar. Igualmente, cientos de miles de españoles, la mayoría jóvenes, se han visto obligados a dejar sus casas forzados por la grave crisis social y económica en la que estamos inmersos desde 2008. El número de expatriados se ha incrementado en un 56 % en estos últimos años, unas cifras que siguen aumentando de forma progresiva sin que muchos de esos que abandonaron su hogar encuentren motivos para volver.

Sucede igual con las aves, una vez emigran, no todas regresan. Algunas se adaptan al medio y prefieren quedarse. Las garcillas bueyeras y los moritos han colonizado los humedales de la Península ibérica. También la tórtola turca o la cotorra argentina se ha adaptado con solvencia a las ciudades más meridionales de nuestro territorio. Es una cuestión de supervivencia y reconversión del ecosistema que viene ocurriendo desde el siglo XIX, cuando empiezan a darse los grandes flujos de población desde Europa a todo el

mundo, principalmente con rumbo a América. Una vez asentada una población en un destino, el sitio toma con rapidez una nueva identidad que mezcla sin discriminar lo autóctono con lo foráneo. En ese intercambio, hay pérdidas y ganancias.

Los números que aparecen en cada imagen de esta serie nos ayudan a individualizar aquello que parece abstracto, indeterminado. El artista-contador es el que entiende cada ser vivo de forma distinta a los demás, el que se fija en ellos con atención y va más allá de las estadísticas. Para los medios y los políticos, esos migrantes son sólo cifras. En 2014 recalaron en el extranjero 51.267 personas nacidas en España, más del doble que en 2008; a Francia llegaron 5.606 y a Reino Unido 7.259; en Alemania acabaron un total de 5.909 españoles, tres veces más que hace ocho años¹. Nadie cuenta sus historias ni el significado de esa devaluación. Poco se dice de lo que dejan atrás y de lo que les espera. Los jóvenes se han vuelto pesimistas sobre su futuro, son conscientes de la falta de oportunidades. Es curiosa la equivalencia, españoles que han volado de su nido sin un destino concreto, al albur de un nuevo hábitat, una generación que vive en la incertidumbre. También las aves migratorias ya no hacen lo que se les presupone que hacían tan sólo una década atrás. Algunos ejemplares de cigüeñas blancas, vencejos, abubillas, abejarucos, carracas o milanos reales, ya no se vuelven a África en invierno. Se mueven de región en región por nuestra geografía o se quedan en el mismo sitio. No se iban por el frío como se considera habitualmente, sino por la falta de alimento. La proliferación del cangrejo rojo en los ríos y la creación de grandes vertederos periurbanos, por citar dos ejemplos, influyen más en su continuidad que el cambio climático.

Normalmente, Juan del Junco ha trabajado en series anteriores sobre proyectos muy meticulosos que se han ido construyendo pieza a pieza, tramo a tramo. Algunos funcionaban como si fuesen cartas de un castillo de naipes sostenidas en equilibrio por pequeños detalles sensitivos. Otros se apoyaban en un relato imaginario que luego se convertía en una escenificación. Paradójicamente, *Conceptual Andalusia: Européens en vol* es su proyecto más conceptual y asimismo el más parecido al de un fotógrafo cazador de instantes. Su desarrollo comienza con un acecho similar al que pudieron ejercer infinidad de reporteros del siglo XX en busca de una determinada imagen. La experiencia vivida en

¹ Datos extraídos de la página web oficial del Instituto Nacional de Estadística (INE).

esa espera resulta determinante. El resultado poco se asemeja a una fotografía documental, aunque uno de esos ingredientes principales sea precisamente eso. En la cocción, los componentes se fusionan para originar una secuencia de objetos con forma de doble hoja de libro inspirada en algo profundo que ha rescatado de su memoria. El desenlace aún a continente y contenido desde un estadio ambiguo que no es fácil de ubicar. Quizás esa sea una de las grandes virtudes de esta serie, situarse en un intersticio incierto más allá de lo fotográfico.

Es innegable que la fotografía procede de un lenguaje definido por funciones y particularidades distintas a las que le son propias, referentes que absorbió con rapidez anhelando constituir un armazón sólido, a la par que honorable, que imitara con la máxima dignidad los procedimientos de interpretación de la realidad que vino a sustituir. Aunque todavía no ha sido capaz de desprenderse de algunos de esos condicionantes heredados de la forma en que se presentan los cuadros, de forma progresiva va consiguiendo crear su propio linaje, sobre todo a partir de nuevas tácticas discursivas que se entrecruzan en las décadas centrales del siglo XX. Unas, generadas por fotógrafos visionarios como Walker Evans que, vislumbrando muy pronto el potencial de las imágenes, no se resigna a esa herencia que las constriñe, y concibe un proyecto creativo con estructura de libro cuya cuidada métrica es un ejemplo de especificidad (*American Photographs*, 1938).² Otras, provenientes de autores conceptuales como Ed Ruscha capaces de producir una obra-objeto igualmente con forma de libro (*Twenty Six Gasoline Stations*, 1962), que desciende de modo confuso al ámbito de lo cotidiano para cuestionar la condición de lo que puede o no puede considerarse arte. Paradójicamente, la primera procura enaltecer la fotografía elevándola desde lo documental hasta lo estético, mientras que la segunda actúa prácticamente de manera inversa: anula la condición artística que atribuimos al formato hasta situarlo en un punto cero. Partiendo de polos opuestos, ambas estrategias consiguen neutralizar al referente para luego darle forma en función de un concepto. Aquí ocurre lo mismo con *Européens en vol*: una vez desactivado su potencial deíctico, su valor notarial, el artista utiliza ese armazón como soporte sintáctico de una idea.

² Lo más importante de *American Photographs*, el volumen impreso que Walker Evans publica con motivo de su exposición homónima en el MoMA de Nueva York en 1938, es su trascendencia histórica. Por primera vez, un fotógrafo es invitado a mostrar su trabajo en un museo de esta envergadura. El autor idea dos propuestas paralelas: una expositiva para las salas y otra editorial en formato de libro.

Esta nueva instauración de lo fotográfico que ha depreciado su estimación documental y ha expandido su ámbito de acción hacia otros terrenos más intelectuales, es el resultado de una progresiva dislocación acaecida en el último medio siglo. Será a partir de los años 60 cuando el concepto empiece a resquebrajarse, puesto en tela de juicio por artistas conceptuales que se acercan a la imagen como no-fotógrafos, tal como hace el propio Charles-A. Vaucher con la edición de *Oiseaux En Vol* en 1962, cuyas intenciones no parecen artísticas, sino emocionales. Su objetivo es alentar la mundología del *birdwatcher* y estimular su imaginación, por lo que desde el punto de vista científico puede resultar un manual desconcertante. Ese mismo año en Estados Unidos, Ed Ruscha produce una edición limitada de libros de fotografía bajo el nombre de *Twenty Six Gasoline Stations* cuyo sentido, analizado desde las premisas artísticas, resultaba turbador de un modo similar. Las fotos son asépticas, frías, irrelevantes; no destacan por nada ni tienen especial interés. Están realizadas sin cuidado técnico y no pretenden ir más allá de lo enunciativo, son sólo un registro elemental. El autor no procura acaparar protagonismo ni definir un estilo; se desprende del género en su valoración tradicional e incluso presenta el trabajo en un formato popular renunciando a su diferenciación artística. *Veintiséis Gasolineras* es un objeto (ya no una simple imagen) que mezcla baja y alta cultura. Como medita Jeff Wall en 'Señales de indiferencia'³ Ruscha está desmontando con esta serie la técnica fotográfica en un ejercicio de negación. Evidentemente subyace en toda la idea un guiño pop irónico, pero también una reconsideración de lo fotográfico como algo diferenciado de lo que abarcaba el género hasta entonces en su relación con lo artístico. "El cuidado con el que se edita el libro, incluso si las fotografías son técnicamente malas, apunta a que Ruscha está jugando también en el terreno de una estatización de lo banal que no excluye el interés por la confección efectista del soporte, es decir, por la manufactura de sus obras"⁴ La obra de Ruscha se inscribe en una tendencia muy común en la segunda mitad del siglo XX, que se acerca a lo cultural utilizando el arte como arma crítica liberadora capaz de romper los límites formales establecidos. No se trata de transgredir los géneros, algo que sería más bien una forma de vanguardismo, sino de reubicar el discurso⁵.

³ Wall J. *Señales de indiferencia*. 'Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo'. P. 246-247. MACBA. Barcelona, 1997.

⁴ Del Río, V. 'Fotografía Objeto'. P. 100. Edita: Universidad de Salamanca. Salamanca, 2009.

⁵ *Ibidem*. P. 98.

Un elemento clave también a tener en cuenta es que la fotografía tomó contacto en estos años con la semiótica, empezando a ser interpretada, decodificada, analizada y reensamblada no como una imagen, sino como un texto. Muchos artistas conceptuales norteamericanos parten de lo fotográfico y derivan su trabajo hacia otros territorios que cuestionan qué es y qué no es una obra de arte, llevando hasta márgenes impensados ciertas premisas duchampianas. Algunos creadores discurrieron por aspectos *performativos* y otros lingüísticos, caso de Dan Graham y posteriormente autoras como Marta Rosler o Sophie Calle; pero en la mayoría de sus experiencias, la fotografía jugaba un papel destacado como valor testimonial. Se servían de ella para patentizar sus obras o ponerlas en entredicho, la desvinculaban de una idea o la asociaban a otra, pero siempre buscando cuestionar su esencia. A partir de entonces, la fotografía quedó emplazada en un territorio mixto entre lo social y lo cultural, imposible de abandonar. Esta tendencia expansiva ha perdurado hasta hoy superponiendo perspectivas década tras década.

Con este tipo de trabajos se demuestra que una cosa es una imagen y otra la representación de una imagen, por eso autores como Jean-François Chevrier y James Lingwood proponen a finales de los años 80 una corriente como la otra objetividad en relación a la fotografía, que ha de compaginar su doble condición de imagen en sí misma y de producción material. Una fotografía además de constituirse como icono, es un ente físico que adquiere unas connotaciones interpretables en función de su apariencia, relación y presentación. Nunca puede desprenderse del soporte, que aporta significados fundamentales para percibir su sentido global. Su condición de objeto la determina y configura. Ambas realidades, contenido y corporeidad, están al mismo nivel de lectura. La manera en la que recibimos la información, relaciona esa totalidad (imagen+objeto+contexto) con nuestro bagaje de conocimiento, además de con experiencias fijadas en el inconsciente colectivo, que entendemos y desciframos. Ahora bien, esas asociaciones pueden llevar a error, porque una representación no es siempre lo que parece. Frente a la crisis de la realidad en el arte contemporáneo, se produce una reafirmación de la imagen desde la perspectiva de lo fotográfico, que se rebela contra los efectos de la industria cultural y los procesos banales de consumo que vivimos cada día. La fotografía no debe interpretarse sólo como algo documental porque es ante todo un pulsador capaz de generador de pensamiento.

Juan del Junco no crea libros, habla de libros. Libros de verdad nacidos de la emoción y la experiencia. Ahora que muchos se apuntan a la moda del fotolibro, él reivindica uno de hace más de cincuenta años. Y además, concebido fuera del ámbito artístico por alguien que no se consideraba fotógrafo. *Oiseaux En Vol* se convierte en un vehículo adecuado para difundir una pasión que consigue atrapar la atención de aquellos que demuestran interés por los pájaros. Tanto en forma como en concepto, es una publicación que cumple de forma certera su cometido. Sobre todo, porque nace de la inquietud de alguien que recurre a la gramática visual que permite un libro para expandir y dar a conocer su amor por las aves.