

JUAN DEL JUNCO: BLOW UP

Desde la fotografía se plantean algunos de los debates de auténtico fondo en el arte actual, especialmente los referidos a la verdadera mezcla entre campos estéticos, a la redefinición de conceptos como la realidad y su representación, a la importancia de los nuevos medios técnicos, o a su incidencia en la extensión y rápido agotamiento de los modelos de éxito. 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, aunque conviene matizar algunos detalles, recordando brevemente su trayectoria.

Perteneciente a una generación de artistas que coincidieron en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, como Manolo Bautista, Fer Clemente o Miki Leal, participa, junto a los dos últimos, en las actividades del grupo The Richard Channin Foundation, una de esas experiencias irónicas y trasgresoras con las que felizmente nos sorprenden desde el Sur. El fenómeno admite una revisión casi histórica, debido a la importancia que tienen experiencias similares en la formación de artistas con la ágil densidad de Rogelio López Cuenca, Abraham Lacalle o los anteriormente citados. El punto incisivo y la facilidad resolutive mostrada en sus arranques, se ve reforzada cuando los proyectos se individualizan y la estancia en el taller se vuelve más solitaria y exigente.

Juan del Junco utiliza la fotografía como soporte y medio de expresión, pero su proceso de búsqueda es largo, complejo y personal. Se intuye una reflexión previa, tanto teórica como vital, que le lleva a adentrarse en proyectos en apariencia sin límites, y con final difícil. *El naturalista y lo habitado: trazas, huellas y el artificio del artista* es una buena prueba. Lo explica el artista en la memoria con la que lo presenta: con el recuerdo de la *Guía del naturalista* de Gerald Durrell, las enseñanzas de su padre (entomólogo) y la experiencia desarrollada en una residencia de artistas en Suecia, en la que inicia un proceso de relación entre el arte y la naturaleza, se plantea realizar una “selección de entornos naturales frecuentados por el ser humano. Espacios destinados al ocio, zonas de barbacoas, jardines públicos, zona costera, solares no construidos poblados por vegetación dentro del entorno urbano. Acotar una zona y cuadricularla con cuerdas (...) Tomar imágenes (cenitales) de cada uno de los cuadrados que forman la cuadrícula (...) Recolectar, tomar notas de los datos encontrados. Montar una

estación de trabajo en el campo, fotografiar los especímenes encontrados, archivar dichas imágenes. 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. Exponerlo en una instalación con soporte fotográfico". La cita es larga pero merece la pena por lo explícita que resulta, por lo que desvela. Juan del Junco 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. Hace siglos, en las expediciones por tierras extrañas viajaban dibujantes que tomaban notas y describían (con texto e imágenes) lo que se encontraban; posteriormente, los tratados de botánica contaron con dibujantes fieles y precisos. Juan del Junco no tiene ese afán científico, le mueve cierta curiosidad inquieta y le interesa no la descripción de los objetos hallados sino el recuerdo de un sistema de acercamiento y la evocación de unas pautas de relación con la naturaleza. Lo hace con una extraña mezcla de rigor en el modo y un mirar un poco desde los márgenes, admitiendo "el artificio del artista". Curiosamente, se refiere a un proceso de acercamiento, observación y análisis que admite las claves del comportamiento científico (elegir espacios de ocupación y actividad temporal, ricos por tanto en datos; determinar un sistema de trabajo estricto, riguroso, cuadriculando el espacio, realizando tomas cenitales de los fragmentos, analizando lo encontrado en cada uno de ellos), pero cierra el proceso ratificando su pertenencia al mundo del arte, proponiendo un simulacro, con frecuencia irónico. Tiene claro que el lenguaje debe ser la fotografía y esas descripciones asépticas que esconden pequeños guiones para relatos casi cinematográficos: "La Corchuela es un parque periurbano en un pinar centenario. Con 85 hectáreas, pertenece físicamente a los municipios de Dos Hermanas y a los Palacios y Villafranca. Siendo el ayuntamiento de Sevilla el propietario, este parque se encuentra a una distancia de unos 8 kilómetros desde Dos Hermanas en sentido a Los Palacios y Villafranca, y a 12 kilómetros de la ciudad de Sevilla. De las especies vegetales que encontramos en los distintos ecosistemas existentes en La Corchuela destacamos el Pino Piñonero (*Pinus pinea*), la Encina (*Quercus rotundifolia*) y el Acebuche (*Olea europaea*). Y entre la fauna destacamos el Lagarto Ocelado (*Timon lepidus*), el Ratón de campo (*Apodemus sylvaticus*) así como el Milanos negro (*Milvus migrans*), el Ratonero Común (*Buteo Buteo*), o la Lechuza Común (*Tyto alba*). Después de la Guerra Civil Española, entre 1940 y 1962 existió en La Corchuela un campo de trabajos forzados para presos políticos republicanos que bajo el programa denominado Redención de Penas por el Trabajo construyeron los 150 km. del canal de riego del Bajo Guadalquivir, popularmente conocido como *El Canal de los Presos*. Es un territorio calificado como Espacio Forestal de Interés Recreativo en el Plan Especial de Protección del Medio Físico de la provincia de Sevilla".

Elegir la fotografía como medio es un modo de asegurarse fidelidad y distancia, casi neutralidad en el acercamiento, pues la mirada del artista tiene su golpe de efecto en la parte final, en la definición de la imagen que intenta reconstruir lo ocurrido, o plantea una ficción

sobre ello. Sistema y proceso no dejan de resultar en extremo seductores. Me resisto a no recordar tres modos de observar el comportamiento de los hombres y la naturaleza, que tienen su expresión en otros tantos textos que contribuyen a definir la mirada contemporánea: *Un descenso al Maelström*, de Edgar Allan Poe; *Del rigor de la ciencia*, de Jorge Luis Borges; y *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar. Poe cuenta cómo la curiosidad salva de la vida a un marinero, sorprendido junto a sus hermanos por un temido y descomunal remolino. Se lo cuenta a un visitante atónito: “Empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad acerca del remolino. Sentí el deseo de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme, y la pena más grande que sentí fue que nunca podría contar a mis viejos camaradas de la costa todos los misterios que vería. No hay duda que eran éstas extrañas fantasías en un hombre colocado en semejante situación, y con frecuencia he pensado que la rotación del barco alrededor del vórtice pudo trastornarme un tanto la cabeza”. Aceptada su fatídica *suerte*, dispuesto a no perder detalle de tamaña manifestación del poder de Dios y la naturaleza, observa cómo algunos objetos dan vueltas en la boca del remolino, en su vórtice, y consigue aferrarse a uno, salvando *de paso* su vida. Preciso e irónico, Borges plantea cómo la perfección puede resultar inútil: “...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”. Sin duda, Juan del Junco conoce estos relatos, y es probable que estén en el sustrato de su mirada, aunque es lógico que sus devociones coincidan más con el de Cortázar que utilizó Antonioni, convirtiendo en fotógrafo profesional al aficionado protagonista, para realizar su espléndida *Blow up*. Cortázar cuenta cómo “Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas” pasea por París, toma algunas fotos y se empieza a desvelar un juego en el que la imagen fotografiada ofrece precisiones que el ojo no reseña: “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas”. Lo que recuerda el ojo y lo que desvela la fotografía admiten matices y el relato se ocupa de seguirlos: “Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas”...

¿Por qué no acercarse a propuestas como la de Juan del Junco siguiendo la estela de estos relatos abiertos a sugerencias y fantasías, máxime cuando se sustentan en procesos explicados con científico rigor? Uno de los obstáculos con los que tropiezan muchos artistas de la generación de Juan del Junco y de la anterior es dejarse seducir por la facilidad con la que, desde la fotografía, se obtienen los primeros logros, con una atractiva veracidad. El conocimiento de los procesos técnicos y la posibilidad de compartir laboratorios y maneras de presentar las imágenes, hacen que se extiendan algunos modelos, en un efecto de perversa y estéril eficacia. Las fotografías de arquitecturas o las composiciones excesivamente retóricas en su planteamiento caen, con frecuencia, bajo este rígido control. Las imágenes de Juan del Junco no participan de estas *estéticas extendidas*, pese a su despliegue pautado. Estarían más cerca del proceder de Mark Dion o Sophie Calle en algunas de sus series, como cuando la francesa pregunta a los ciegos por su idea de la belleza y expone el retrato de cada uno junto al texto de su respuesta y una imagen que la refleja. O cuando reúne los objetos abandonados por los clientes de un hotel, y los fotografía como registro de la particular historia de cada habitación. Tampoco es ajeno al proceder de los magos, cuando ralentizan –ante los ojos incrédulos del espectador– el ritmo de sus trucos: Juan del Junco despliega el proceso de ejecución de cada obra, deteniendo cada fase, añadiendo datos, fechas y medidas. Ofrece, en suma, un entorno estable, común al conjunto de la serie, buscando la complacencia tranquila del espectador: como el mago cuando *detiene* el tiempo. En *El naturalista y lo habitado...* nos encontramos con unas claves reiteradas, cuya reincidencia crea una situación emocional y temporal estable, controlada por el artista. Vemos las obras siguiendo su despliegue, conducidos por recursos sutilmente presentados, y terminamos dando la razón al artificio. Conducidos *como si nada*, sin sobresaltos. Juan del Junco habla de paisaje, de fragmentos de paisaje, y de objetos; no persigue su representación: los rescata y los sitúa de un modo que conduce nuestra mirada, nuestra percepción. Decía Pasolini que bastaba girar un milímetro el lugar desde el que miramos para ver otro mundo; Juan del Junco lo practica dando tiempo a la mirada, consiguiendo que aparezca lo invisible, antes de disponer, en forma de sueño, una realidad posible.

Miguel Fernández-Cid