JUAN ALBARRÁN DIEGO

DEL FOTOCONCEPTUALISMO AL FOTOTABLEAU. FOTOGRAFÍA, PERFORMANCE Y ESCENIFICACIÓN EN ESPAÑA (1970-2000)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VITOR

314

©
Ediciones Universidad de Salamanca
y Juan Albarrán Diego

1ª edición: julio, 2012
I.S.B.N.: 978-84-9012-134-4
Depósito legal: S. 434-2012

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Realizado por:
Trafotex Fotocomposición, S. L.
Tel. 923 22 81 03
37005 Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca

RESUMEN

Esta investigación analiza las interacciones entre fotografía y performance en un arco cronológico que se extiende desde la emergencia de los llamados "nuevos comportamientos artísticos" a principios de los años setenta hasta la institucionalización definitiva, durante los años noventa, de la "forma cuadro". Este trayecto no lineal, repleto de rupturas y supervivencias, encierra un especial interés en el contexto español, ya que en este periodo tienen lugar en nuestro país una serie de desplazamientos que afectan al conjunto de la vida política y cultural y que condicionan el proceso objeto de estudio.

El trabajo trata de discutir aquellas teorías de la performance que privilegian el factor presencia y que, en consecuencia, relegan a la fotografía a un segundo plano de interés. Situando estas polémicas en el ámbito de los nuevos comportamientos, uno de cuyos principales "tropos" es la acción, hemos generado un marco de referencia que ayude a dar sentido a prácticas próximas al arte conceptual, para, posteriormente, rastrear su pervivencia en determinados trabajos que se desarrollaron durante los ochenta sin visibilidad mediática ni interlocutores críticos. Con las actitudes entusiastas de la movida como telón de fondo, se produce la institucionalización de la fotografía al tiempo que la performance queda fuera de la "estética oficial". Durante los ochenta, puede situarse el origen de una identidad cultural que proyecta sobre el arte contemporáneo una serie de estereotipos festivos en los que hemos situado el arranque de una tradición relacional hispana potenciada por las políticas culturales de los noventa. En esa década, en el cruce entre performance y fotografía, se localizan interesantes tensiones —relacionadas con la legitimidad de la acción en el panorama institucional— que hemos tratado de explorar reestructurando una intrincada red de genealogías críticas.

ABSTRACT

Interactions between photography and performance during a chronological period ranging from the so-called “nuevos comportamientos artísticos” (Spanish conceptual art) at the beginnings of 70s, to the definitive institutionalization of the “tableau form” in the 80s, are analyzed in this research. This is a complex and not lineal trip, with particular interest in the Spanish context, since some important changes affecting political and cultural life took place during this period, conditioning the process object of the present work.

The work tries to discuss those performance theories that emphasize the “liveness”, and doing so, pushed the photography into the background. By putting those controversies in the scope of “nuevos comporamientos”, we have created a frame of reference to explain those activities near conceptual art, and then, we have looked for their continuity in certain works carried out during the 80s with neither media visibility, nor critical mediators. With the enthusiastic attitudes of the “movida” as a background, photography becomes institutionalized whereas performance gets outside of the “official aesthetics”. The origin of a cultural identity projecting some festive stereotypes onto contemporary art, can be placed in the 80s, being those stereotypes the starting point for a relational Hispanic tradition empowered by the cultural policies in the 90s. By means of restructuring a complicated net of critical genealogies, we have tried to explore some interesting strains related to the legitimacy of the action in the institutional scene, located in the cross between photography and performance in that decade.

ÍNDICE

0. Introducción **7**

1. Fotografía, performance y escenificación, 1839-1967 **16**
1.1. Los orígenes del medio: reflexiones ontológicas y lecturas críticas **16**
1.2. Fotografía y arte: auge y caída del pictorialismo **23**
1.3. Fotografía y anti-arte: surrealismo, escenificación e identidad **33**

2. Interacciones entre fotografía y prácticas performativas **41**
2.1. Fotografía y postmodernidad **41**
2.2. La fotografía ante el arte de acción **46**
2.3. Hacia la introversión del reportaje **63**
2.4. Fotografía, teatralidad, performatividad **71**
2.5. Cuerpo, performatividad y derivas identitarias **81**

3. Fotografía, performance y escenificación en España: de la dictadura a la democracia **92**
3.1. La renovación de la fotografía española en los setenta: *Nueva Lente* **92**
3.2. Fotografía y nuevos comportamientos **102**
3.3. Caminar y hacer fotos: explorando el espacio público **113**
3.4. Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo **133**
3.5. Identidades críticas **148**

4. Una transición escenificada: fotografía y movida **160**
4.1. La cultura en transición **160**
4.2. De *Nueva Lente* a *La Luna de Madrid* **174**
4.3. Escenificaciones urbanas: la ciudad y sus habitantes **186**
4.4. Performance y espacios alternativos **196**
4.5. Otros ochenta: una (re)escritura performativa del entusiasmo **205**

5. Después del entusiasmo **219**
5.1. La normalización de la fotografía y el desarrollo de la institución-arte **219**
5.2. El cuadro fotográfico: narración y puesta en escena **237**
5.3. Antidocumentalismos, narcisismos y nuevas subjetividades **247**
5.4. Políticas de lo relacional **269**
5.5. Ante la institución: arte paralelo, performance y autogestión **285**

6. Conclusiones **293**

7. Apéndice: entrevistas **304**
7.1. Entrevista con Francesc Abad **304**
7.2. Entrevista con Tino Calabuig **310**
7.3. Entrevista con Joan Casellas **318**
7.4. Entrevista con Alberto Corazón **326**
7.5. Entrevista con Nieves Correa **334**
7.6. Entrevista con Victoria Encinas **341**
7.7. Entrevista con Esther Ferrer **351**
7.8. Entrevista con Juan Hidalgo **359**
7.9. Entrevista con Concha Jerez **366**
7.10. Entrevista con Paz Muro **374**
7.11. Entrevista con Karin Ohlenschläger **380**
7.12. Entrevista con Luis Pérez Mínguez **390**
7.13. Entrevista con Pablo Pérez Mínguez **396**
7.14. Entrevista con Jorge Rueda **409**
7.15. Entrevista con Santiago Sierra **416**
7.16. Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina **424**

8. Bibliografía **434**
8.1. Estudios históricos y teóricos de carácter general **434**
8.2. Teoría e historia de la fotografía **441**
8.3. Teoría e historia de la performance. Cuerpo, performance y fotografía **448**
8.4. Historia del arte contemporáneo español. Performance y fotografía en España **454**
8.5. Transición y movida **465**
8.6. Feminismos, género e identidad **468**
8.7. Bibliografía por artista **471**

0. INTRODUCCIÓN

En el entorno del arte conceptual, coincidiendo con una dinámica desmaterializadora, la fotografía "entra en arte"[1]. Durante las décadas de los sesenta y setenta, la imagen fotográfica comienza a ser utilizada como documento de (y en) obras de cariz conceptual y performativo. De este modo, la fotografía obtiene el marchamo de artisticidad que, en varios sentidos, había estado buscando durante 150 años. Esa colisión entre fotografía y performance plantea interesantes cuestiones teóricas e historiográficas relacionadas con la interacción entre un medio de representación (la fotografía) y una práctica supuestamente basada en la presencia (la performance), con el lugar que le correspondería a estos modos de hacer en los relatos de la historia del arte y el potencial crítico (político, democratizador, contrainstitucional) que atesoran este tipo de manifestaciones. La posterior evolución de la fotografía, su normalización e institucionalización durante los años ochenta en un contexto de "vuelta al orden", condicionará el tránsito desde el ámbito del fotoconceptualismo (en que la fotografía es apenas un registro, una imagen "pobre", nunca autónoma, que dialoga con textos, acciones, intervenciones en el paisaje, etc.) hacia la estructura del fototableau (la "forma cuadro"), que dispone un espacio para el neopictorialismo basado en la puesta en escena y sitúa a la fotografía en el plano de una nueva autonomía formal. Estos conceptos, fotoconceptualismo y fototableau, que marcan los puntos de partida y llegada de nuestro recorrido, han sido utilizados por historiadores del arte tan influyentes como Benjamin Buchloh y Jean-François Chevrier, que han acudido a ellos en sus reflexiones sobre el impacto de las nuevas formalizaciones y discursos fotográficos en el arte de las últimas décadas[2].

Este trayecto no lineal, repleto de pliegues, rupturas y supervivencias, encierra un especial interés en el ámbito español, ya que en el arco cronológico comprendido entre la emergencia del conceptualismo hispano (a principios de los setenta) y la normalización de la fotografía en las nuevas instituciones museísticas (durante la década de los noventa), tienen lugar en España una serie de desplazamientos que afectan al conjunto de la vida política y cultural del país (la transición, la movida, el desarrollo de la institución-arte, etc.) y que

[1] Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 42.
[2] Benjamin Buchloh, "1968b", "1984a", en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alan Bois y Benjamin Buchloh, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad,* Madrid, Akal, 2006; Jean-François Chevrier, "Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía", en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

condicionan, tensionan y moldean el proceso al que nos vamos a acercar en este trabajo (entre las fechas aproximadas de 1970 y 2000).

Por otra parte, arte de acción y fotografía fueron campos de trabajo habituales para aquellos artistas que, de un modo más o menos ingenuo, pretendieron escapar de imposiciones institucionales y mercantiles, participando de un impulso desmaterializador que tenía por meta abandonar la actividad artística entendida como producción de objetos con unas características estéticas determinadas. Productos que, hasta ese momento y salvo excepciones, debían enmarcarse dentro de unas tradiciones (pintura, escultura) para cuya realización era condición imprescindible poseer unas habilidades artesanales concretas y unas cualidades intelectuales abstractas (genialidad, inspiración, intuición, etc.) heredadas de la estética idealista. Con un tono prescriptivo y beligerante más que descriptivo o interpretativo, la crítica tardomoderna defendía la autonomía de los medios artísticos así como una atemporalidad contra la que reaccionaron las prácticas artísticas de la primera postmodernidad. En consonancia con su capacidad contestataria y hasta que el sistema fue capaz de deglutirlas, avanzada la década de los setenta, performance y fotografía se mantuvieron al margen de los circuitos artísticos institucionales y académicos. Tal vez por ello, sus caminos están jalonados por múltiples puntos de encuentro, tanto en el plano teórico como en el práctico. El mestizaje disciplinar y las nuevas construcciones temporales que se generalizaron en esos años propiciaron la interacción entre prácticas (soportes, tradiciones) y dieron lugar a nuevas articulaciones teóricas.

Durante la década de los sesenta, muchos artistas sin formación fotográfica específica empezaron a emplear la fotografía como herramienta conceptual, como un medio pobre, neutro, accesible y barato, alejado de los objetivos de la fotografía artística. En sus planteamientos y metas críticas, el fotoconceptualismo de Ed Ruscha o Dan Graham poco o nada tenía que ver con la fotografía directa o el reportaje humanista. La imagen fotográfica comienza a plantear algunas cuestiones relacionadas con la crítica postmoderna a la representación justo cuando pierde parte de su autonomía y potencial estético y renuncia a entrar en el territorio del arte elevado. Al mismo tiempo, en plena eclosión performativa, artistas como Bruce Nauman, Yves Klein, Carolee Schneemann, Vito Acconci o Rudolf Schwarzkogler recurrieron a la fotografía para registrar sus acciones, percatándose del potencial icónico de estas imágenes, que, paradójicamente, en algunos casos, acabaron convirtiéndose en una suerte de *tableaux vivants*, lejanos herederos del pictorialismo decimonónico, que resituaban a la performance en un espacio bidimensional asumible por las instituciones y el mercado.

A lo largo de estas páginas, vamos a trasladar los debates en torno a las interacciones entre performance y fotografía al arte que se desarrolla en el Estado español desde principios de la década de los setenta hasta los primeros años del siglo XXI. El caso español presenta unas características específicas derivadas del aislamiento sufrido durante la dictadura franquista, de los problemas que envuelven a la cultura transicional y de la torpeza con que la clase política de nuestro país ha intentado subsanar el vacío institucional en las tres últimas décadas. Si comparamos los últimos cuarenta años del arte español con la evolución de la neovanguardia internacional, da la impresión de que hemos llegado "tarde" a casi todo: desde un arte pop que a duras penas arraiga en una sociedad de consumo sometida a una brutal censura informativa, pasando por las aportaciones del minimalismo, asimiladas con dos décadas de retraso, hasta un conceptualismo que sólo alcanza cierto desarrollo en una versión inmadura, ideológica y mimética que pierde su vigencia con el restablecimiento de la democracia y la adopción de modas artísticas foráneas. Sin embargo, ese "desfase" no debe interpretarse en términos negativos, como último estadio de un retraso secular, sino, más bien, como una anacronía enriquecedora que sólo puede comprenderse atendiendo a una coyuntura socio-política y cultural muy concreta.

OBJETOS Y OBJETIVOS

Evitando caer en formalismos descriptivos, atendiendo a las contribuciones provenientes de otros ámbitos disciplinares (Semiótica, feminismos, Estudios Visuales, *Performance Studies*), y sin descuidar el rigor argumental, histórico y documental que requiere un trabajo de este tipo, intentaremos articular la historia de uno de los múltiples aspectos del arte contemporáneo español que permanece aún inexplorado. Nuestros objetivos serán los siguientes:

a) En primer lugar, caracterizaremos desde un punto de vista histórico y teórico un modo de construir imágenes fotográficas basado en la puesta en escena de acciones (performances) más o menos complejas. Para ello, recurriremos al análisis de obras concretas y tomaremos en consideración las aportaciones de diversos artistas, historiadores y teóricos que han reflexionado sobre este particular. Trataremos de buscar los antecedentes de la escenificación fotográfica en el pictorialismo decimonónico y en el entorno del surrealismo, espacios discursivos que nos permitirán trazar puentes (señalar supervivencias) entre diversos momentos de la historia de la fotografía, la escena española de los setenta y la forma cuadro contemporánea.

b) Desde un punto de vista teórico, relacionaremos la escenificación fotográfica con los conceptos de performatividad y teatralidad, con los nuevos modos de entender el tiempo en el arte, la historia y la filosofía así como con ciertas prácticas artísticas que reconsideran la identidad desde una óptica crítica cercana a los feminismos.

c) Clarificados algunos conceptos referidos a los modos de interacción entre fotografía y performance, centraremos la discusión en el ámbito español para estudiar los usos performativos de la fotografía en el grupo de fotógrafos que crece alrededor de la revista *Nueva Lente* y en el entorno del conceptualismo que se desarrolla durante los setenta.

d) En este punto, trataremos de constatar la supervivencia, durante la década de los ochenta, de algunas prácticas próximas a los nuevos comportamientos. La escasa historiografía sobre el tema afirma que el conceptualismo español se caracteriza por su fuerte compromiso político y que, muerto Franco, tiende a desaparecer arrastrado por un movimiento generalizado de desencanto y desactivación política del que la movida sería la máxima manifestación cultural. Rastrearemos la pervivencia de prácticas performativas en el trabajo que algunos artistas desarrollan durante la década de los ochenta, deteniéndonos en casos de estudio muy concretos (la evolución de Pablo Pérez Mínguez o la obra de Pedro Garhel serían dos buenos ejemplos) que nos ayudarán a reconsiderar las posibles rupturas y continuidades entre el arte conceptual y las manifestaciones próximas a la movida.

e) A continuación, nos detendremos en el proceso de normalización del medio fotográfico que tiene lugar en España durante los años ochenta y noventa. Analizaremos las publicaciones especializadas en fotografía y las políticas expositivas de diversas instituciones. Obtendremos así una cartografía del marco institucional que va acoger el desarrollo de objetos fotográficos (fototableau) construidos a partir de puestas en escena.

f) En un último movimiento, partiremos de la recuperación del arte conceptual (neoconceptualismo) que, según varios autores, se produce en los últimos años ochenta y primeros noventa. En un contexto de normalización institucional y agotamiento de la anterior veta pictórica, son muchos los artistas que comienzan a utilizar la fotografía en un diálogo con los discursos derivados de las prácticas conceptuales de los setenta. De este modo, estos creadores darán continuidad a las investigaciones centradas en el cuerpo, la identidad y la economía política del arte. Revisaremos diversas propuestas que conviven en los últimos años del siglo XX, casi siempre condicionadas por el éxito institucional de la fotografía, que conduce a la normalización de la forma cuadro como contenedor de escenificaciones fotográficas. Escenificaciones que, de un modo u otro, retoman elementos provenientes tanto

de las prácticas performativas más críticas como del pictorialismo decimonónico o la fotografía surrealista.

En España arrastramos una enorme carencia en lo referido a la historiografía dedicada a la creación contemporánea. Performance, fotografía y arte contemporáneo en general ocupan espacios marginales en los planes docentes y proyectos de investigación de las facultades de Historia y Bellas Artes, apenas existen estudios dedicados al arte más reciente y, sólo en los últimos años, la evolución de las infraestructuras expositivas ha puesto a nuestra disposición un amplio conjunto de publicaciones que, en demasiados casos, adolecen de rigor y espíritu crítico. Este trabajo quiere contribuir a la escritura de una historia crítica del arte español de las últimas décadas, realizando aportaciones a diversos campos específicos (teoría de la performance, historia de la fotografía, historiografía política del arte) y dialogando con una corriente historiográfica que propone una relectura de la evolución socio-cultural del país desde la transición[3]. Teniendo en cuenta las escasas investigaciones centradas en el arte contemporáneo que los departamentos universitarios españoles producen, esta investigación aportará documentación, lecturas, interpretaciones y elementos de análisis necesarios para la construcción de una historia política del arte contemporáneo sustentada sobre las interacciones entre fotografía, performance y escenificación. En el ámbito internacional, son pocos los teóricos e historiadores del arte que han estudiado los diálogos cruzados entre fotografía y performance. En este sentido, nuestro trabajo también pretende aportar una visión panorámica de las investigaciones de autores como Amelia Jones, Sophie Delpeux, Hubert Klocker, Philip Auslander, Barbara Clausen, Peggy Phelan y Kathy O´Dell, entre otros, revisando y ampliando algunas de sus contribuciones a partir del estudio del caso español.

EN TORNO AL MÉTODO

La presente investigación tiene su origen en una tesina defendida en el curso académico 2007-2008 que llevaba por título *Usos performativos de la fotografía en el arte contemporáneo español (1990-2005)* y buena parte de su redacción ha tenido lugar en el marco del proyecto I+D *Plataforma de investigación y desarrollo: artes plásticas y puesta en escena en la era digital*, dirigido por Javier Panera. Aquel trabajo pretendía aportar una visión crítica de las estrategias de escenificación fotográfica más extendidas en el panorama artístico español de

[3] Marcelo Expósito, "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español", en Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2004. Expósito llama la atención sobre la necesidad de abordar una "historia política del arte español" y no una "historia del arte político".

los años noventa. Algunas de ellas estaban relacionadas de manera directa con el arte de acción, en que la fotografía se presentaba como un apéndice instrumental; otras eran deudoras de una larga tradición fotográfica en que la puesta en escena otorgaba al medio un salvoconducto con el que acceder al territorio del arte elevado. La búsqueda de los antecedentes de las prácticas desarrolladas durante los noventa, la necesidad de incluirlas en una "larga duración", requería una aproximación a momentos concretos de la historia en que la escenificación había motivado una serie de fricciones entre arte y fotografía. Así pues, era pertinente realizar una puesta en común de las herramientas propias de la Historia de la Fotografía, excluida durante mucho tiempo de los currículos académicos, y la Historia del Arte, reacia a aceptar nuevos objetos de estudio, con el fin de construir una visión crítica integral. Como prolongación de aquella tesina, esta investigación no pretende insertar una historia de la fotografía, entendida como el estudio de unas producciones visuales técnicamente diferenciadas, en la historia del arte. Las cuestiones técnicas que habitualmente centran las investigaciones de historia de la fotografía quedan aquí relagadas a un segundo plano de interés, por detrás de los elementos teóricos que la han convertido en un objeto central de los discursos artísticos postmodernos. La fotografía, en su relación con la performance, dibuja un campo de trabajo que nos obliga a repensar el devenir del arte contemporáneo español desde una óptica diferente. Una perspectiva más amplia que debe incluir las complejas cuestiones de legitimación que afectan tanto al medio fotográfico como a las prácticas performativas.

Por otra parte, para cualquier historiador del arte formado en una facultad española, abordar el estudio de un objeto cuyo desarrollo temporal alcanza el momento presente (como era y es nuestro caso) supone un desafío metodológico al que no es fácil dar respuesta. El presente de la escritura, el arte del presente desde el que se escribe, plantea un inevitable "malestar en el método"[4], un sentimiento de inadecuación entre las herramientas metodológicas aceptadas por la institución en que se enuncia el discurso y las prácticas artísticas sobre las que se pretende producir conocimiento. La historiografía positivista asentó sus cimientos sobre un alejamiento ficticio entre el pasado y el presente, entre hechos consumados que podían abordarse científicamente y el presente del que sólo podrían formularse opiniones y comentarios sin valor científico. Esta concepción de la historia, muy extendida en nuestros departamentos universitarios, parece ignorar que todo discurso se

[4] Tomamos la expresión de las reflexiones expuestas por Jaime Vindel, *Arte y política. Genealogía crítica de la estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*, León, Universidad de León, 2010 (tesis doctoral), pp. 13-18.

articula desde el presente y que todo hecho histórico ha sido, a su vez, presente. Compartimos la opinión de Julio Aróstegui cuando afirma que "el tiempo *real* de toda historia es el presente, porque la acción, el actuar, no puede estar constitutivamente más que en el presente. La acción misma es la más originaria determinación de lo presente. Presente es *presencia*, es el tiempo de la acción. Sólo lo que ha sido ya realizado, consumado, lo que ha sido actuado, es pasado"[5]. Entendiendo, así, el pasado, en tanto presente diferido que reverbera en el tiempo de enunciación de los discursos, podemos contemplar el trabajo del historiador como el de un montador de tiempos que, en su yuxtaposición, en su movimiento continuo, produce nuevos sentidos sobre procesos que la historia daba por clausurados.

En este punto, resulta inevitable preguntarse por qué desde el marco disciplinar de la Historia del Arte no se ha llevado a cabo una reflexión metodológica similar a la que sí ha existido en el de la Historia contemporánea con respecto a la posibilidad de historiar el presente (el arte del presente, en nuestro caso). Concluida la Segunda Guerra Mundial, los historiadores comienzan a hablar de una *historia del tiempo presente* bajo apelativos muy diversos: *inmediata*, *fluente*, *actual*, *coetánea,* etc. Por desgracia, en el campo de los estudios artísticos, los acercamientos a la creación contemporánea parecen relegados a medios periodísticos o literarios (crítica de arte), menospreciados en ámbitos académicos. Tal vez la causa de esta marginación esté relacionada con lo que algunos autores consideran un final del arte provocado por su disolución en la filosofía, por la creciente importancia de la idea frente a su materialización o, incluso, desde otra óptica muy distinta, por la estetización generalizada de nuestra existencia[6]. Un final del arte acompañado de un profundo cambio en su estatuto ontológico que dificultaría el estudio del hecho artístico contemporáneo desde un punto de vista historicista.

Como ha explicado Mieke Bal[7], todo método es, de manera inevitable, una puesta en escena, una ficcionalización o representación de la realidad (del objeto de estudio) que se quiere aprehender. La Historia es una construcción cultural sujeta a unas convenciones disciplinares que deben mutar con sus objetos de estudio. En esta investigación, serán ellos, nuestros objetos de estudio, vivos, cambiantes e inestables, quienes ayuden a reconfigurar los presupuestos teóricos y conceptuales, sin abandonar nunca el rigor metodológico y atendiendo a la necesidad de generar sentido en el seno de la Historia del Arte. Dado que no

---

[5] Julio Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza, 2004, p. 63.
[6] Domingo Hernández Sánchez, "Fin del arte", en Rosa Benéitez Andrés y Claudia Supelano-Gross, eds., *Tipos móviles. Materiales de arte y estética, 5*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2011, pp. 89-93.
[7] Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, CENDEAC, 2009.

podemos seguir persiguiendo una visión totalizadora, cerrada y sin fisuras de una manifestación artística, proceso histórico o construcción historiográfica, uno de los principales desafíos en el curso de esta investigación reside en la necesidad de dar coherencia a una historia que eluda las habituales articulaciones lineales de acontecimientos que se suceden en el tiempo con una relación causal.

Frente a una historia del arte estetizante, evolutiva, formalista y pretendidamente científica, creemos necesario buscar otros caminos sobre los que tratar de producir conocimiento desde unos presupuestos que no tienen por qué corresponderse con los viejos criterios de cientificidad decimonónica. En esa tentativa de búsqueda metodológica puede sernos de gran utilidad recuperar la figura benjaminiana del "trapero"[8]: el historiador como un trapero que recoge los despojos de la historia con la humildad de quien no desea construir una imagen monolítica sino necesariamente fragmentaria de la misma. Esos "despojos", elementos que han quedado fuera de las historias al uso, al ser montados por el historiador, adquirirán la categoría de síntomas, nos ayudarán a localizar supervivencias y retornos, rupturas y continuidades, desde la consciencia del discurrir no lineal de la historia. Por tanto, lejos de pretender obtener una mapeado completo, una historia unitaria o una radiografía exacta de nuestro objeto, preferimos plantear este trabajo como una concatenación de casos de estudio, como un montaje de tomas significantes que arrojen luz sobre los procesos de cambio que se producen en el seno del arte y la cultura española de las últimas décadas. La historia del "trapero" no es la historia del juez que dicta sentencia desde la lejanía. Es la narración discontinua (no progresiva) del que toma en consideración a otros testigos silenciados que interrumpen el flujo lineal de las historias contadas desde el estrado de sus protagonistas. De ahí que hayamos sentido la necesidad de interpelar algunas voces que pueden hacer que el pasado vuelva a "relampaguear en el presente"[9].

Por ese motivo, en un apéndice documental, hemos incluido un conjunto de entrevistas realizadas durante el transcurso de esta investigación a artistas y gestores que han tenido un grado variable de protagonismo en el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Algunos han sido reconocidos y estudiados con detenimiento por otros autores; otros, apenas habían sido escuchados hasta ahora. En muchos casos, no obstante, las cuestiones planteadas

---

[8] Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 357-386; Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, pp. 243-245; Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 138; Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le Chiffonier, l´Ange et le Petit Bossu,* París, Klincksieck, 2006, pp. 447-473.

[9] Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, p. 180.

y las respuestas obtenidas aportan una información que desborda el campo de trabajo delimitado en el título de esta tesis doctoral. Consideramos que estos documentos tienen un valor en sí mismos y constituyen una pequeña historia oral del arte español sobre la que se asienta nuestra investigación. Estas entrevistas han sido muy útiles en la redacción de la misma no porque consideremos que los artistas son la fuente única de sentido a la hora de abordar sus obras (bien al contrario, en algunos casos hemos tratado de demostrar lo incoherente de sus afirmaciones), sino porque sus palabras aportan claves de lectura y comprensión sobre los fenómenos que nos ocupan.

1. FOTOGRAFÍA, PERFORMANCE Y ESCENIFICACIÓN, 1839-1967[10]

1.1. LOS ORÍGENES DEL MEDIO: REFLEXIONES ONTOLÓGICAS Y LECTURAS CRÍTICAS

A grandes rasgos, y siguiendo un esquema trazado por Philippe Dubois[11], podemos afirmar que la fotografía ha sido interpretada desde tres puntos de vista muy diferentes a lo largo de la historia. Desde sus orígenes, a principios del siglo XIX, planeó sobre ella el discurso de la mímesis. La fotografía sería el colofón final a una larga historia de perfeccionamiento de los medios de reproducción de la realidad que se habría iniciado en la antigüedad (recordemos la conocida anécdota pliniana sobre el duelo entre Zeuxis y Parrasio) y que culminaría en plena Revolución Industrial con la invención de un proceso fotoquímico que convierte la placa fotográfica en un "espejo con memoria". Desde una óptica semiótica peirceana[12], este tipo de imagen sería un *icono*, signo que guarda una relación de parecido con su referente[13]. La impresión fotográfica se convierte así en una trascripción fiel de la realidad, opinión avalada por la cualidad "mecánica" del proceso de producción de la imagen. Argumento éste esgrimido por aquellos que, como Baudelaire, negaban la artisticidad del medio.

Este planteamiento ha recibido muchas críticas y es difícilmente sostenible, ya que nos obliga a entender la pintura (también la fotografía en tanto supuesta y más que cuestionable culminación de su evolución) como una ventana al mundo, como una copia esencial en la que no mediarían factores socio-históricos, fundamentales tanto en la

---

[10] Pese a que las delimitaciones temporales que fijamos en esta investigación pretenden ser flexibles, el horizonte cronológico que proponemos en estos tres primeros epígrafes queda establecido en 1967 por varios motivos. En primer lugar, porque allí sitúa Chevrier (Jean-François Chevrier, *L´any 1967. L´objecte d´art i la cosa pública*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1997) algunas de las rupturas, deplazamientos y cambios de paradigma que marcan el punto de partida del segundo capítulo de este trabajo: el paso definitivo de la obra de arte al objeto artístico (convertido en un acontecimiento, "una proposición contingente limitada en el tiempo"); la apropiación por parte de los artistas de medios de comunicación (fotografía, cine, prensa, etc.) como "un modo de instaurar una relación más directa con la realidad"; la introducción de la teatralidad como concepto extremadamente controvertido a partir del trabajo de Michael Fried (síntoma, para Chevrier, de la profunda crisis de la modernidad formalista), etc. Ese mismo año de 1967 se celebra la primera individual de Kosuth, Andre expone sus primeras *Floor pieces* y Nauman produce algunas de las imágenes que nos permitirán reflexionar, en el epígrafe 2.3., sobre las interacciones entre fotografía, arte de acción y teatralidad.

[11] Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 21-51.

[12] La teoría semiótica de Charles S. Peirce establece tres tipos de signos (división que adopta Dubois al equiparar cada una de las tres categorías sígnicas con los tres estadios de la teoría fotográfica): un *icono* sería aquel signo que guarda una relación de parecido con su referente, el *índice* establece una relación física directa con el objeto que representa, mientras que la relación entre el *símbolo* y su referente es absolutamente arbitraria.

[13] Para estudiar los problemas y contradicciones del concepto de *parecido* así como los fundamentos de la teoría semiótica de Peirce, Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.

construcción de la realidad, como en su percepción, reconocimiento y representación[14]. Hay que tener en cuenta que los fundamentos representacionales de la fotografía y de la pintura occidental posterior al renacimiento coinciden en un punto clave: la cámara oscura. Este mecanismo ya era conocido en la antigüedad y se conservan escritos sobre el tema desde el siglo XI. Lo que nos interesa aquí es que Alberti empleó la cámara en su intento por codificar la perspectiva occidental a partir de la cual se genera el espacio de la representación que pervivirá en la pintura moderna europea hasta bien entrado el siglo XIX. Así pues, la perspectiva es un código, una convención cultural, que no responde a una visión natural ni supone una copia esencial de la realidad. La perspectiva gravita sobre un *corpus* normativo que la cámara oscura ayudó a configurar. Si, como propone Laura González Flores, identificamos cámara y fotografía[15], si consideramos la cámara como un modelo epistemológico que nos acerca un determinado conocimiento del mundo[16], no sería descabellado afirmar que la protofotografía (la cámara) engendra uno de los elementos que han caracterizado el arte pictórico desde el siglo XIV. Escribe la autora mexicana:

> Lejos de que, como se dice comúnmente, la cámara sea un producto del sistema de perspectiva lineal, es muy probable según afirma Bryson[17], que el proceso sea exactamente al

---

[14] Véase la crítica de Norman Bryson a la actitud natural, la copia esencial y el perceptualismo. Bryson propone considerar la pintura desde una óptica semiótica: "Contra el perceptualismo y contra la actitud natural hemos propuesto varias posiciones alternativas: que la pintura como signo debe ser el supuesto fundamental de una historia materialista del arte; que el lugar donde el signo surge es el territorio interindividual del reconocimiento; que el concepto de significado del signo no puede divorciarse de su encarnación en el contexto". Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, p. 139.

[15] La gran mayoría de las historias de la fotografía sitúan la cámara oscura en el origen del medio: Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, Londres, Thames and Hudson, 1982, pp. 7-19; Michel Frizot, "Les machines à lumière. Au seuil de l´invention", en Michel Frizot, dir., *Nouvelle histoire de la photographie*, París, Bordas, 1994, pp. 15-21; Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, París, Abbeville, 1998, pp. 192 y ss.; Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, dirs., *Historia de la fotografía,* Barcelona, Martínez Roca, 1998, pp. 12-14; Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 8-11; Marie-Loup Sougez, dir., *Historia general de la fotografía,* Madrid, Cátedra, 2008, pp. 28-32. No obstante, también podemos encontrar autores que han puesto en duda esa relación cámara-fotografía. Jonathan Crary (Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 60), en su intento por describir los cambios que se producen en la configuración de la mirada del espectador durante las primeras décadas del siglo XIX, ha llegado a afirmar que "la cámara oscura y la cámara fotográfica en tanto agenciamientos, prácticas y objetos sociales pertenecen a dos ordenaciones diferentes de la representación y el observador, así como de la relación del observador con lo visible". También Svetlana Alpers (Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 84) introduce un matiz significativo en esa compleja relación entre cámara, perspectiva y fotografía al proponer dos tradiciones pictóricas (italiana y nórdica) fundadas sobre modelos diferentes de representación de la realidad: un modelo perspectivístico albertiano (antropocéntrico, italiano) y un modelo descriptivo (kepleriano, nórdico), que sería, precisamente, con el que Alpers vincula la representación fotográfica.

[16] Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿medios diferentes?,* Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 114-117.

[17] Las citas de Bryson a las que se refiere Laura González son las siguientes: "No cabe duda de que en su forma teórica, tal como se presenta en *De Pictura*, ésta sea en efecto la reducción que Alberti pretende: el ojo del

> revés y más bien sea el sistema perspectivístico el producto de la cámara. La "caja" albertiana sería una derivación del principio de la cámara oscura descrita en el siglo XI por Ibn-al-Hazen o en el siglo XIII por Roger Bacon[18].

El descubrimiento (la codificación) de la perspectiva en el renacimiento supone una homogeneización de la visión de la realidad y del espacio de su representación[19]. Como procedimiento matemático-geométrico responde a las necesidades culturales de una sociedad en un determinado momento histórico. La perspectiva es el producto de una cosmovisión. En palabras de Panofsky,

> una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita (en el ámbito de la dirección de la mirada) en la cual los cuerpos y los intervalos construidos por el espacio vacío se hallasen unidos según determinadas leyes al *corpus generaliter sumptum*. (...) Esta conquista de la perspectiva no es más que una expresión concreta de lo que contemporáneamente los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza habían descubierto[20].

La perspectiva objetiviza la percepción subjetiva del mundo al tiempo que objetualiza el cuerpo del espectador, que en adelante deberá permanecer inmóvil, atado a un punto de vista único desde el que se genera la imagen tridimensional. La cámara, que en un principio contribuyó a la enunciación de sus leyes, convertirá el proceso manual de los dibujantes y tomadores de vistas en un proceso mecánico en el que no interviene la mano del hombre, y que, por lo tanto, otorga a la fotografía una cuestionable objetividad: la creencia comúnmente aceptada de que la imagen fotográfica reproduce el mundo tal y como es.

¿Cómo considerar objetiva y verídica (fiel copia de la realidad) una representación que, como tal, no es sino una convención cultural basada en una serie de reglas?, ¿qué factores han atribuido a esa imagen un inapelable valor de verdad? En este sentido, son fundamentales las investigaciones de John Tagg, que, adoptando el método arqueológico de Foucault, ha estudiado en profundidad las complejas redes de poder que dotan de significado

---

espectador ha de tomar una posición en relación a la escena que sea idéntica a la posición originalmente tomada por el pintor, como si tanto pintor como espectador miraran a través del mismo visor un mundo espacialmente unificado alrededor del rayo céntrico, la línea que va desde el punto de vista al punto de fuga (es probable que Alberti tomara como modelo la cámara oscura)". "Lo que en realidad estamos presenciando, en la primera era geológica de la perspectiva, la época del punto de fuga, es la transformación del sujeto en objeto; como la cámara fotográfica, la pintura en perspectiva disipa la difusa y no localizada nebulosa de definiciones imaginarias, y la sustituye desde fuera por una definición concreta". Bryson 1991, 114 y 117.

[18] González Flores 2005, 117.

[19] Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza, 1997.

[20] Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 46.

a la fotografía. Ésta no tendría una esencia propia, por lo que en ningún caso podría deducirse un significado intrínseco a la imagen[21]. Tagg explica cómo la fotografía gana su estatuto de prueba a lo largo del siglo XIX al adquirir una función muy concreta en el seno de instituciones (archivo policial, tribunal de justicia, hospital psiquiátrico, etc.) y disciplinas emergentes (criminología, antropología, psiquiatría, etc.) que se hallarían en la base del nuevo estado capitalista. Saberes que necesitaban crear un régimen de verdad y sentido con el que evitar que las convenciones de la representación fuesen percibidas como tales: "lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma de estado"[22]. La fotografía obtiene su poder de constatación en una sociedad cambiante que requiere de un medio de control ubicuo al que atribuir el peso incontestable de la verdad. La fotografía no implicaría realidad, bien al contrario, es una herramienta más de la que las redes de poder se sirven en su complejo proceso de construcción.

Una segunda aproximación nos lleva a entender la fotografía como una construcción social de la realidad. La perspectiva occidental es una convención cultural y, en términos técnicos, el espacio fotográfico nace de su mecanización. Pero, yendo más allá, consideraremos dos caminos que discurren en paralelo desde el nacimiento del medio: el primero de ellos interpela a la fotografía como una copia exacta de la realidad; el segundo evoluciona a partir del poder ficcional del medio (pensemos, por ejemplo, en *Le noyé* de Bayard de 1840 o en los retratos de la serie *Pierrot* que Nadar escenifica hacia 1854). La fotografía, a la que se le otorga una irrefutable probidad, posee un carácter ficcional basado en la manipulación del negativo durante el proceso de revelado, en la elección de aquello a lo que apunta la lente, en la escenificación de lo fotografiado y en la descontextualización de la

[21] Geoffrey Batchen afirma que *la esencia* de los medios es uno de los conceptos a partir de los cuales se puede establecer una división/oposición entre teóricos modernos (esencialistas) y postmodernos (antiesencialistas). Resumiendo, los primeros (Greenberg, Bazin, Szarkowski) creen en la existencia de una esencia del medio fotográfico y defienden una historia de la fotografía dentro de la historia del arte. Los segundos (Sekula, Burgin, Tagg) afirman que sólo existen "discontinuas, innumerables fotografías". No se podría hablar de una identidad (esencia) del medio. El significado de la fotografía depende de sus usos y del contexto donde se encuentre. Sin embargo, las posiciones de ambos grupos no estarían tan alejadas. Concluye Batchen: "La identificación postmoderna de las fotografías con un ámbito de operaciones que es íntegramente cultural —la suposición de que la mutabilidad como tal puede ser delimitada, incluso aunque la identidad como tal no pueda serlo— es en sí mismo un gesto esencializador". Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 28.

[22] John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 82.

imagen[23]. Sin embargo, su capacidad para crear ficción fue desplazada (volveremos sobre esto más adelante) tanto en el ámbito artístico (fotografía directa) como en el social (usos archivísticos, fotoperiodismo). Así entendida, la fotografía sería un *símbolo*: signo que guarda con su referente una relación arbitraria y para cuya lectura necesitamos conocer un código que conecte significante y significado.

También esta postura tiene detractores. Por ejemplo, Jean-Marie Schaeffer sostiene que la fotografía es un signo natural que no requiere del aprendizaje de unos códigos culturales para su comprensión[24]. Valorando el componente químico-físico del proceso fotográfico por encima de cualquier otro factor, Schaeffer evita comparaciones directas entre la fotografía y la cámara oscura, dado que ésta última no permitió fijar la imagen sobre una superficie hasta los descubrimientos de Nièpce, Daguerre y Talbot. Algo que, para el francés, constituye la esencia del medio fotográfico y prevalece a la hora de estudiar la imagen por encima de factores sociales, históricos e, incluso, artísticos. Para Schaeffer, la fotografía es un índice.

Y ésta es la tercera de las posibles lecturas a las que se refiere Dubois. Un *índice* es un signo que guarda una relación física directa con su referente. La placa fotográfica recoge la imagen de un cuerpo gracias a la acción física de la luz sobre sustancias fotosensibles. Varios autores han teorizado sobre la condición indicial de la fotografía con el fin de acercarse al medio fotográfico desde una óptica distinta que, en ocasiones, ha resultado ser muy fructífera. Es el caso de Rosalind Krauss, quien emplea dicho concepto para cimentar el estatuto ontológico de la fotografía extendiendo la lógica de lo indicial a ciertas prácticas artísticas de los años setenta y tomando lo fotográfico como herramienta de estudio y objeto teórico aplicable a la creación contemporánea[25]. Según Krauss "la fotografía se halla necesariamente en relación directa con su referente y desencadena la actividad de impresión directa de forma tan inevitable como el pie en la arena"[26]. Para esta autora, la fotografía, desde un punto de vista semiótico, es un índice mientras que la pintura es un icono:

---

[23] Este hecho era una realidad indiscutible para autores como Pla Janini, que ya en 1939, a propósito de las discusiones entre "intervencionistas" y "no intervencionistas", escribía: "Los no intervencionistas cometen un error al decir que ellos no intervienen en las producciones. Intervenir es elegir la cámara, el objetivo y la película o placa para impresionar un determinado asunto; usar un filtro para conseguir un efecto deseado, dar una exposición más o menos larga para después revelar con un reductor adecuado para obtener el fin deseado". Joaquim Pla Janini, "La intervención en fotografía de arte", *Photovisión* 9 (1983), p. 7.

[24] Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 29-32.

[25] Rosalind Krauss, "Notas sobre el índice", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

[26] Rosalind Krauss, "Tras las huellas de Nadar", en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 24.

> La fotografía es genéticamente distinta de la pintura, de la escultura o del dibujo. En el árbol genealógico de las representaciones se sitúa del lado de las huellas de manos, de las máscaras mortuorias, del sudario de Turín o de las huellas que las gaviotas dejan sobre la playa, ya que técnica y semiológicamente, los dibujos y las pinturas son iconos, mientras que las fotografías son índices[27].

Así las cosas, la fotografía no puede desprenderse de su referente. La imagen fotográfica sería un índice caracterizado por esa obstinada presencia. A grandes rasgos, estos son los principios de la teoría fotográfica de Roland Barthes que, junto con la semiótica de Peirce, constituyen las líneas rectoras de las investigaciones de Krauss. Para el semiólogo francés "la foto es literalmente una emanación del referente"[28], signo que sólo cobra sentido gracias a la muerte. Es decir, representación que, como tal, sólo es posible ante la ausencia de lo representado. La fotografía demuestra que lo fotografiado ha estado allí, presente. El vínculo entre la imagen y el objeto al que representa es directo e inquebrantable.

No obstante, la caracterización de la fotografía como índice puede no aportar nada a su estudio, incluso puede resultar ambigua, pese a que los autores que han profundizado en esta problemática (Schaeffer, Krauss, Barthes y el mismo Dubois) han construido en torno a las teorías del índice una suerte de ontología de la fotografía[29]. De hecho, todas las representaciones (la escritura, la pintura) son, de algún modo, índices. Como nos recuerda Tagg, "la naturaleza indicial de la fotografía es enormemente compleja, irreversible y no puede garantizar nada en el ámbito del significado"[30]. Tal vez debamos considerar la lógica de lo indicial teniendo siempre en cuenta que, pese a la riqueza de las teorías sobre el índice, ésta afecta sólo al proceso de impresión de la imagen, al momento en que la imagen queda fijada en la placa o en la película (hecho que se complica con la irrupción de la tecnología digital). En otros estadios del acto fotográfico (creación, recepción, difusión, interpretación) es necesario tener en cuenta factores técnicos, sociales, económicos, políticos, culturales, etc. Los tres niveles que Dubois establece en la consideración del hecho fotográfico, tantas veces

---

[27] *Ibidem*, p. 120.
[28] Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 142. Acerca del influyente ensayo de Barthes véase, Víctor del Río, "Roland Barthes y las estrategias del nuevo realismo", en Antonio Notario, ed., *Estética. Perspectivas contemporáneas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008; Geoffrey Batchen, ed., *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes´ Camera Lucida*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2009; asímismo, véanse las críticas de Baqué 2003, 83-86, y Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, pp. 140-146.
[29] André Rouillé, *La photographie*, París, Gallimard, 2005, pp. 248 y ss.
[30] Tagg 2005, 9; Dubois 1986, 49 y 81.

aplicados de manera reduccionista, han sido objeto de críticas y reelaboraciones por lo que no pueden ser contemplados como compartimentos estancos o vías de comprensión independientes. Entendemos estas tres posibles concepciones de la fotografía como plataformas de análisis que, al interactuar entre sí, nos permiten discurrir acerca del complejo panorama de la creación fotográfica contemporánea. Asumimos, por tanto, que existen innumerables fotografías, que el medio se configura a partir de un heterogéneo conjunto de prácticas muy variables que conforman un poliédrico objeto de reflexión.

Así pues, la fotografía se mueve entre una problemática relación con la realidad (icono-índice) y una enorme capacidad para producir ficción (símbolo), entre el verismo que se le otorga como dispositivo mecánico de registro y el carácter ficcional que han reivindicado las prácticas artísticas contemporáneas. Pese a que desde el punto de vista teórico parece inaceptable considerar la imagen fotográfica como una trascripción exacta de la realidad, como un registro de lo que "ha estado ahí", esta idea permanece arraigada en el inconsciente colectivo. En las últimas décadas la fotografía ha explorado esa contradictoria esencialidad introduciendo lo ficticio en la imagen pretendidamente real, y viceversa[31].

El mapa semiótico que hemos propuesto como primer acercamiento al "efecto realidad" del medio fotográfico nos ayudará a situar los debates sobre la artisticidad de la fotografía, cuya relación con la realidad aparecerá siempre como telón de fondo. A continuación, vamos a detenernos en dos momentos de la historia de la fotografía, pictorialismo y surrealismo, en los que dicho efecto queda comprometido por el uso de diversas estrategias de escenificación. En el caso del pictorialismo, la puesta en escena es el principal recurso compositivo en su intento por alcanzar la categoría artística que entonces ostentaba la pintura. Para los surrealistas, la fotografía es un medio no artístico que les permite mirar más allá de la superficie visible de la realidad en busca de una surrealidad oculta. Ambos movimientos ocuparon espacios marginales en la historia de la fotografía hasta que fueron recuperados, como veremos, coincidiendo con la eclosión de discursos postmodernos.

[31] Laura Bravo, "De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy", en Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, eds., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

1.2. FOTOGRAFÍA Y ARTE: ESPLENDOR Y RUINA DEL PICTORIALISMO

En octubre de 1840, Hippolyte Bayard se autorretrata fingiéndose ahogado como acto de protesta ante el agravio comparativo del que estaba siendo víctima[32]. El 19 de agosto de 1839, el proceso inventado por Nièpce y Daguerre había sido dado al mundo por la Nación francesa, que a su vez decide conceder un generoso apoyo económico a Daguerre. Aunque varios investigadores alrededor del mundo, Bayard entre ellos[33], estaban en esos momentos a punto de descubrir la fotografía, Daguerre pasará a la historia como el inventor del medio, como su primer padre. Bayard se siente marginado, despreciado, vejado, ahogado económicamente. Para denunciar tal situación, crea la que quizás sea la primera ficcionalización de la historia de la fotografía. Una escena acompañada de un texto[34] en la que se autorrepresenta ahogado, privado de la ayuda económica que el Estado francés había decidido dedicar a Daguerre en detrimento de otros autores que, como él, estaban trabajando en procedimientos similares. Primer relato-ficción fotográfico, antecedente lejano de las prácticas fototextuales contemporáneas, escenificación que pone de manifiesto la mendacidad del medio así como su dependencia de otros lenguajes y contextos a la hora de generar significados. Desde sus orígenes, la probidad de la fotografía queda puesta en entredicho.

Bayard, como Gustave Le Gray o Henri Le Secq, pertenece a una primera generación de fotógrafos artistas que van a defender los valores plásticos y estéticos de la fotografía tratando de mantener una independencia radical con respecto a los usos comerciales (y en consecuencia vulgarizados[35]) del medio. Desde su invención, se va a mantener una tensión dialéctica entre aquellos que consideran la fotografía como un arte y aquellos otros que pretenden relegarla a sus usos técnicos, científicos y comerciales,

---

[32] Michel Poivert, "Hippolyte Bayard en suicidé de la société. Le point de vue mort", *Art press*, hors série (2002).
[33] Batchen 2004; François Brunet, *La naissance de l´idée de photographie,* París, PUF, 2000.
[34] "Le cadavre de monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s´occupait des perfectionements de son invention. / L´Academie, le roi et tous deux qui ont vu ses dessins, que lui trouvait impartaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d´honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernament, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malhereux s´est noyé. Oh! Instabilité des choses humaines! Les artistes, les savants, les journaux se sont ocupes de lui pendant longtemps et aujourd´hui qu´il y a plusieurs tours qu´il est exposé à la morgue, personne ne l´a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d´autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du monsieur et ses mains commencent á pourrir, comme vous pouvez le remmarquer". Citado por Michel Frizot, "Les rélévations photographiques", en Frizot, dir., 1994, 30.
[35] Rouillé 2005, 312 y ss.

vinculados con la pretendida capacidad de la fotografía para reproducir el mundo tal y como es[36]. En un contexto marcado por el proceso de autonomización del arte en las sociedades burguesas de mediados del siglo XIX, la fotografía deberá buscar su legitimidad artística en los modelos estéticos de la pintura, en sus temas, ámbitos de difusión, léxico estético, significación social y en los esquemas historiográficos que rigen su estudio. Al mismo tiempo, en un momento de creciente interés por la historia del arte, la fotografía se va a convertir en el medio (que muchos pretenden transparente) a través del cual son educados nuestros gustos estéticos, el medio que nos permite conocer monumentos y obras de arte de cualquier época y procedencia geográfica[37].

A la escenificación fundacional de Baryard debemos añadir otros ejemplos, bien estudiados por los historiadores de la fotografía, a través de los cuales establecer unas etapas en el desarrollo de los procedimientos y estrategias de puesta en escena fotográfica a lo largo del siglo XIX. Partiendo del academicismo victoriano y su posterior influencia en el pictorialismo, primer movimiento fotográfico con carácter internacional, la puesta en escena fotográfica se convertirá en un procedimiento clave para entender las tensiones entre pintura y fotografía, entre arte y técnica. Debates a los que subyace la siempre difícil relación entre fotografía y realidad así como una serie de problemas éticos derivados del posicionamiento y la distancia que el fotógrafo debe guardar con respecto al objeto que va a fotografiar.

En la muestra *Art Treasures* (Manchester, 1857), Oscar Gustav Rejlander, experimentado pintor formado en el gusto clásico, expone su trabajo *Two Ways of Live*, tres de cuyas copias (de 79 x 40 cm. aproximadamente) fueron adquiridas por la Reina Victoria de Inglaterra. Se trata de una composición inspirada en *La Escuela de Atenas* de Rafael en la que Rejlander pone en escena una compleja alegoría moral. En el centro, un padre rodeado por sus dos hijos, que van a abandonar la casa familiar para trabajar en la ciudad. El de la derecha sigue los consejos de su progenitor y parece inclinarse por las representaciones del saber, la virtud y la honestidad; a la izquierda, la lujuria, el juego y el amor cautivan al segundo. Rejlander, magnífico conocedor de los tratados de Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698) y de las teorías de la representación actoral de la época, se muestra interesado por la representación de las expresiones y la psicología de los personajes, entre los que se establecen diversos

[36] Charles Baudelaire, "El público moderno y la fotografía", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
[37] Mike Weaver, "L´aspiration artistique. La tentation des beaux-arts", en Frizot, dir., 1994, 186-195.

intercambios visuales. Sin embargo, la composición no es una escenificación directa y unitaria (que hubiese supuesto enormes dificultades técnicas), sino que está montada a partir de una treintena de negativos fotográficos. El espacio de la toma se convierte en una caja escénica en la que el fotógrafo puede situar a los personajes como si de un director de escena se tratase, para lo cual se sirve del montaje, de la manipulación y de la yuxtaposición de los negativos. Lo que vemos en la imagen no estuvo nunca delante del objetivo. No, al menos, en un mismo tiempo y lugar. El fotógrafo no se conforma con captar el mundo tal y como es (o como lo vería a través de su objetivo), sino que lo reordena, lo manipula en función de un gusto estético y una concepción muy concreta de la moralidad. En palabras de Marc Mélon:

> Manipular la fotografía, retocarla y fragmentarla para reconstruirla en un orden artificial confesado equivale a manipular el mundo y a dominar su orden. Este trabajo de fragmentación de lo real y de reordenación de las figuras en el conjunto de la imagen se puede asimilar con el trabajo de la ley moral, que separa el bien del mal y salva al mundo, sometiéndolo a un orden nuevo. De este modo, Rejlander ilustra el poder de la ley moral, al mismo tiempo que pasa por ser su producto[38].

En esas mismas fechas, Henry Peach Robinson, formado también como pintor, está trabajando en una línea próxima a la de Rejlander[39]. Utilizando la misma técnica de composición, crea la polémica *Fading Away* (presentada en una exposición en el Cristal Palace de Londres en 1858), imagen montada a partir de cinco negativos en la que una joven enferma de tuberculosis agoniza en un interior burgués rodeada de sus allegados. Robinson es capaz de generar una tensión narrativa en una escena simple introduciendo una figura masculina que nos da la espalda y cuyo vínculo con la joven desconocemos (tal vez se trate del padre, del marido o del amante de la joven). Incertidumbre que esconde un dilema moral potenciado por el hecho de que, en una fotografía de temática similar, Robinson había reproducido un fragmento de una obra de Shakespeare (*Noche de reyes,* 1599): "She never told her love, but let concealment, like a worm i´the bud, feed on her damask cheek". Aparece así una alusión al pecado, al deseo reprimido y al amor no correspondido que se combinan con cierto erotismo mórbido. Aunque lo que

---

[38] Marc Mélon, "Más allá de la fotografía artística", en Lemagny y Rouillé, dirs., 1998.
[39] Robinson reflexionó sobre su proceder en *Pictorial effect in photography* (1869). Henry Peach Robinson, "Propósito pictorial en fotografía", en Joan Fontcuberta, ed., *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 58-64.

realmente escandalizó al público de la época fue la voluntad de Robinson de crear una ficción a propósito de un tema tan serio y desagradable como la muerte de una adolescente sirviéndose, para ello, de un medio al que se le atribuía el peso incontestable de la verdad[40].

Julia Margaret Cameron es considerada como la alumna aventajada de Rejlander, de quien aprendió los rudimentos de la técnica fotográfica. Anglicana convencida, su posición acomodada le permitirá dedicarse a la fotografía, un *hobby* tan sólo al alcance de las clases altas. El conjunto de su obra se caracteriza por un marcado componente ético-religioso que, en términos plásticos, se ve reforzado por el empleo del *flou*, desenfoque que produce una falta de nitidez y que a su vez potencia el dramatismo y la teatralidad de las tomas. Al igual que su maestro, Cameron se sirve de la escenificación y el montaje de negativos para construir composiciones inspiradas en pinturas de los grandes artistas del renacimiento, de sus amigos prerafaelitas así como en obras literarias de autores coetáneos. Sin ir más lejos, en 1874, el escritor Alfred Tennyson, amigo y vecino de Cameron en la isla de Wight, le encarga una serie de ilustraciones para su poemario *Idilios del rey*[41]. La autora trabajará durante más de tres meses en el proyecto haciendo que familiares, amigos y conocidos posaran para este conjunto de puestas en escena[42], que entrañaban una gran dificultad técnica dados los prolongados tiempos de exposición requeridos (entre siete y diez segundos)[43].

Sabemos que, con cierta frecuencia, los Cameron y sus vecinos, los Tennyson, organizaban conciertos y modestas representaciones teatrales a modo de pasatiempos en torno a los cuales se desarrollaban pequeñas reuniones sociales[44]. No parece descabellado pensar que esas representaciones fuesen a su vez la matriz de algunas de

---

[40] Newhall 2002, 76-77.

[41] Quentin Bajac, *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880),* París, RMN, 1999 (cat); Julian Cox y Colin Ford, eds., *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, Londres, Thames and Hudson, 2003, pp. 467-468. Cameron, que considerará esta serie como la mejor de su obra fotográfica, produjo más de 200 tomas de las que seleccionó 12 para su publicación.

[42] Graham Ovenden, ed., *A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and her Circle*, Nueva York, Da Capo Press, 1975.

[43] Michael Poivert, "Fiction et photographie. Brève histoire d´un contrat", *Art press*, hors série (2002), p. 16: "Les contraintes techniques, au premier rang desquelles figure la longueur du temps de pose, semblent avoir encouragé plutôt que freiné les photographes des premiers temps à investir le terrain fictionnel. La necessité de l´immobilité, confrontée au désir de représenter une action, produit immanquablement l´artifice de gestes suspendus et d´attitudes figées, quand celles-ci devraient au contraire indiquer le caractère passager du sentiment. Ce qui peut apparaître comme autant de compromis et de maladresses ne doit pas faire oublier que l´esthétique de l´immobilité s´est déployée dans ce faisceau de contraintes en adoptant une forme: le tableau vivant".

[44] Colin Ford, "Geniuses, Poets, and Painters: The World of Julia Margaret Cameron", en Cox y Ford, eds., 2003, 32-35.

estas fotografías en las que se condensaba la fuerza narrativa de una escena clave en el desarrollo de la obra. En este sentido, es interesante señalar la relación existente entre la escenificación fotográfica decimonónica y un entretenimiento muy extendido en las sociedades inglesa y francesa de la época: los *tableux vivants*. En la entrada correspondiente de la *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* encontramos la siguiente definición:

> El tableau vivant es una combinación de artes visuales y teatrales, consistente en personajes que adoptan posturas estáticas para recrear un cuadro. En el siglo diecinueve, el tableau vivant, o cuadro viviente, imitación de una conocida obra de arte o pasaje literario, era tremendamente popular ya fuese como entretenimiento privado o como divertimento público. En su forma más complejas, los cuadros eran cuidosamente planteados e iluminados, escenificados detrás de grandes marcos dorados, cubiertos con una gasa que imitaba el efecto del barniz sobre una vieja pintura. Los tableaux vivants proliferaron durante el primer medio siglo de historia de la fotografía, sobre todo en Gran Bretaña, donde a menudo confluían dos fenómenos, tableau y fotografía. No sólo porque las imágenes estáticas del tableau se prestasen a ser fotografiadas, sino también con el fin de crear una fotografía artística o pictorialista a partir de los personajes que constituían el tableau[45].

No sólo la pintura se va a convertir en un modelo para la fotografía. También el *tableau vivant*, como práctica parateatral y performativa, como entretenimiento muy extendido entre las clases altas de la sociedad victoriana, deviene modelo de una escenificación narrativa que otorga una cuota de artisticidad al medio fotográfico. La temporalidad extendida del relato se condensa en una imagen única y reveladora que,

---

[45] Stephen Petersen, "Tableaux", en John Hannavy, ed., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York, Routledge, 2008, pp. 1373-1375: "The tableau is a combination of visual and theatrical arts, consisting of costumed figures arranged in static poses so as to create the effect of a picture. In the nineteenth Century, the tableau vivant, or living picture, imitating a well-known work of art or literary passage, was tremendously popular both as a private amusement and as public entertainment. In their most elaborate form, carefully posed and lit tableaux were staged behind a large gilt frames, covered with a layer of gauze that imitated the effect of barniz on an old painting. Tableaux flourished during photography´s first half-century, especially in Britain, where two phenomena, tableaux and photography, often coincided. Not only did figures holding still in tableau lend themselves to being photographed, but to make an artistic or pictorial photograph with figures, one in effect had first to construct a tableau" [salvo que se especifique lo contrario, todas las traducciones de los libros y artículos reproducidos en el cuerpo del texto son nuestras. Introducimos a pie de página el texto en el idioma original]. Sobre el concepto de tableau fotográfico, Carter Ratcliff, "Tableau photography. From Mayall to Rodan. Its Roots and its Reason", *Picture* 18 (1981); Jean-Michel Charbonnier, "Tableaux Vivants: des corps en suspens", *Beaux Arts Magazine* 179 (1999); Camille Waintrop, *Le tableau photographique, une notion critique*, París, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2001 (tesina inédita).

para los espectadores educados, evoca un fragmento de una narración leída o reproduce la composición de un lienzo contemplado[46]. Imagen, por tanto, sólo descifrable para los iniciados, para aquellos que han recibido una formación artística y literaria. Representación que, en lo social, abre una brecha de separación con respecto a las clases bajas que no tienen acceso a la educación y, en lo estético, distancia la fotografía artística de los usos vulgarizados del medio: científicos, técnicos, no artísticos, en definitiva.

A finales del XIX, la fotografía experimenta un proceso de popularización y socialización impulsado por los avances técnicos que van a suponer un abaratamiento de los materiales fotográficos (cámaras, películas, métodos de revelado), algo que en adelante hará más accesible una actividad hasta entonces reservada a unos pocos profesionales (recordemos el conocido eslogan de Kodak: "Usted pulse el botón, y nosotros hacemos el resto"). Ante esos avances técnicos que simplificaban y amateurizaban la práctica fotográfica, el pictorialismo va a apelar a todo tipo de técnicas de manipulación y escenificación con el fin de producir imágenes artísticas[47]. Procedimientos que requerían un profundo conocimiento de los rudimentos del oficio fotográfico así como la disponibilidad de un costoso equipo. Se levantaba así una barrera entre los profesionales artistas y los aficionados, faltos de formación técnica y criterio estético.

Aunque, en términos historiográficos, sólo podríamos hablar de pictorialismo a partir de 1890, André Rouillé sitúa el origen del movimiento a mediados del siglo XIX en la figura de Paul Périer, vicepresidente de la Société Française de Photographie y defensor de la intervención y el retoque de la imagen como medios para alcanzar la artisticidad de la fotografía. Rechazando la vulgarización y masificación del arte fotográfico así como las nuevas dinámicas de consumo que primarían la cantidad (Disdéri) por encima de la calidad, Périer incurre en una de las grandes contradicciones que heredará el movimiento pictorialista: el desprecio hacia algunos de los rasgos

---

[46] Quentin Bajac, *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880),* París, RMN, 1999 (cat), p. 7: "Ces mises en scène immobiles et costumées pouvaient prendre diverses formes, parfois recréations littérales de toiles célèbres, mais de plus en plus souvent, à mesure que le siècle avance, simples incarnations de scènes tirées de l´histoire, de la mythologie ou de la littérature, sans référence picturale explicite".

[47] Jean-Claude Gautrand, "Les techniques pictorialistes", en Michel Frizot, dir., 1994*,* 300; Carl S. King, "El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista", *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, nº 1 (2000), pp. 25-63; Sylvain Morand, "Regard sur l´imaginaire du pigment. L´archaïsme des techniques pictorialistes", en *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, Musée de Beaux-Arts, 2005 (cat.).

específicos que, de un modo u otro, caracterizan el medio fotográfico: su reproductibilidad, su potencial democratizador, su simplicidad como mecanismo de producción y difusión de imágenes.

La oficialización de la corriente como tal tiene lugar en la exposición del Camera Club de Viena en 1891, a la que seguirán otras auspiciadas por diversas asociaciones de Europa y Estados Unidos. Asociaciones que compiten entre sí, integradas por personalidades procedentes de clases acomodadas que pueden poner en marcha concursos, revistas y salas de exposiciones. Retomando el camino iniciado tres décadas atrás por Hill, Adamson, Fenton, Reijlander y Robinson, entre otros, un sinfín de fotógrafos van a adoptar la pintura como modelo de legitimación estética y puerta de entrada en el olimpo de las Bellas Artes. El modelo a seguir, sin embargo, no será, al menos en un primer momento, la pintura simbolista o postimpresionista que comienza a desarrollarse en Europa como preludio de las primeras vanguardias, sino la pintura trasnochada y académica que llenaba los salones o, en el más audaz de los casos, el paisajismo realista de Barbizon[48].

Imbuido de un espíritu antimoderno[49], el pictorialismo va a resistirse a las dinámicas de modernización técnica y estética que acontecen en las postrimerías del siglo XIX. En cualquier caso, es difícil hablar de una estética pictorialista unitaria y homogénea. Sus programas estéticos, no obstante, coincidirán en dos puntos: la fotografía debía ser considerada un arte al mismo nivel que la pintura y, con tal fin, la imagen fotográfica debía ser manipulada mediante los más variados procedimientos técnicos, ya sea en el momento de la toma (escenificación) o en el del positivado (montaje). Ello les llevará a producir imágenes únicas, originales auráticos, obras que nacen de un trabajo artesanal y que subvierten uno de los principios básicos del medio fotográfico: la reproductibilidad de la imagen. Fotógrafos como Constant Puyo, Robert Demanchy (en Europa), Gertrude Käsebier, Edward Steichen. Fred Holland Day o el primer Stieglitz (en Estados Unidos) se convertirán en los máximos representantes de esta tendencia cuyo periodo álgido se extiende entre 1890 y 1920.

---

[48] Rouillé 2005, 328-329.

[49] Michel Poivert, "Une avant-garde sans combat. Les antimodernes français face au prémodernisme de la Photo-Secession americaine", en *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, Musée de Beaux-Arts, 2005 (cat.); Michel Poivert, *Le pictorialisme en France*, París, Editions Hoëbeke, Bibliothèque National, 1992.

En España, la tendencia llegará con cierto retraso y tendrá, por diversos motivos, una vida más prolongada[50]. Impulsado por la Real Sociedad Fotográfica a través de su revista *La Fotografía* (fundada en 1901 bajo la dirección de Antonio Cánovas), existirán algunos vínculos entre el pictorialismo español y el internacional[51]. Como características del pictorialismo español[52], la historiografía ha señalado una orientación academicista más marcada que la de las escuelas europeas en un contexto institucional aún más precario. Igualmente moralista y moralizante, el pictorialismo español es, en un primer momento, más narrativo y teatral que el europeo, por lo que pueden encontrarse numerosas puestas en escena en la obra de autores tan diversos como Antonio Cánovas, Julio García de la Puente, Joan Villatobà o Albert Rifà, que tendrían sus referentes visuales en la pintura academicista y, en menor medida, en el modernismo catalán. Estéticas que respondían al gusto de la burguesía más conservadora de la época.

En el ámbito español suele hablarse de un segundo pictorialismo que se desarrollaría a partir de 1920. Esta segunda oleada pictorialista resulta ser mucho menos teatral. En ella abundan retratos y paisajes y son muy escasas las puestas en escena de tipo académico[53]. Pese a lo cual, como señala Cristina Zelich, en aquellos trabajos centrados en los tipos españoles, en los que el regeneracionismo y el problema de España aparece como telón de fondo, "se produce una curiosa mezcla de fotografía con un pretendido carácter documental pero realizada a menudo con técnicas pigmentarias y en las que el fotógrafo, en el momento de la toma, intervenía a modo de director de escena colocando a los personajes"[54]. Es el caso de la obra de Ortiz Echagüe, el más internacional de los fotógrafos españoles del siglo XX, en cuya figura el pictorialismo se perpetúa como la corriente dominante hasta la década de los años cincuenta debido,

---

[50] Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Madrid, Lunwerg, 2005, p. 230.
[51] Cristina Zelich, "La fotografía pictorialista en España, 1900-1936", en VV.AA., *La fotografía pictorialista en España*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1998 (cat.), p. 18.
[52] King 2000, 70. Sobre la introducción de la estética pictorialista en España véase Isidoro Coloma Martín, *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986, pp. 200-236; Rafael Doctor, "Apuntes del pictorialismo español", en *50 años de fotografía española en la colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996 (cat.); Sophie Triquet, "Les amateurs espagnols face au mouvement pictorialiste", en *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, Musée de Beaux-Arts, 2005 (cat.).
[53] Miguel Ángel Yañez Polo y Luis Ortiz Lara, "Pictorialismo español de los cuarenta", en Miguel Ángel Yáñez Polo, Luis Ortiz Lara y José Holgado Brenes, eds., *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, p. 365.
[54] Zelich 1998, 19.

en parte, a su fácil instrumentalización estético-ideológica por parte de la dictadura franquista.

Así pues, podemos afirmar que en 1920 el pictorialismo internacional está prácticamente extinguido. Hacia 1910, en el seno mismo del movimiento, en sus foros y espacios discursivos, surgen enconados debates entre los partidarios y detractores de la manipulación de la imagen, entre quienes defienden la plasticidad del *flou* y aquellos que empiezan a defender la nitidez de la imagen y la toma directa como fundamentos de una práctica auténticamente fotográfica[55]. Bajo la figura rectora de Stieglitz había aparecido en Estados Unidos un complejo sistema de galerías, salas de exposición y revistas que van a ayudar a inscribir la fotografía en una estructura capitalista de producción y difusión. En 1903 nace la revista *Camera Work* (cincuenta números trimestrales publicados entre 1903-1917) y en 1905 se inauguran The Little Galleries of the Photo-Secession en el número 291 de la Quinta Avenida neoyorquina[56]. Desde estos espacios se va a dar una especial cobertura al pictorialismo y a la fotografía artística que Sitieglitz había traído de Europa. Pero también se impulsará una renovación del movimiento que tratará de superar así algunas de sus contradicciones. El rechazo hacia la fotografía no manipulada (asociada hasta entonces con usos no artísticos) irá dejando paso a una reconsideración de las características esenciales del medio, una revalorización de "lo fotográfico", como nuevo camino de legitimación artística en el contexto de las poéticas modernas de entreguerras.

El nuevo credo moderno va a desplazar a las antiguas técnicas de intervención otorgando más protagonismo a la cámara-máquina en detrimento de la manualidad artesanal del trabajo pictorialista. La modernidad fotográfica representada por Paul Strand en Estados Unidos (fueron muy importantes su exposición de 1916 en la Gallery 291 y la publicación de sus fotografías en los números 48 y 49-50 de *Camera Work* en 1916 y 1917) y por los fotógrafos próximos a la nueva visión y la nueva objetividad en Europa desplazará al academicismo arcaizante en que se había convertido el pictorialismo. La escenificación, tan utilizada por los pictorialistas como método de composición de sus cuadros (*tableaux*), será en adelante rechazada como un elemento propio de otras artes (teatro, pintura), un lastre del que la fotografía directa debía

[55] Peter C. Bunnell, "Pour une photographie moderne. Renouvellements du pictorialisme", en Frizot, dir., 1994 311-326; Newhall 2002, 167 y ss.
[56] Pam Roberts, "Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work", en *Alfred Stieglitz, Camera Work. The Complete Illustrations, 1903-1917*, Colonia, Taschen, 1997.

desprenderse. En varios sentidos, la modernidad de la *straight photography* va a superar la antimodernidad escenificada del pictorialismo decimonónico.

1.3. FOTOGRAFÍA Y ANTI-ARTE: SURREALISMO, ESCENIFICACIÓN E IDENTIDAD

Ann Thomas ha señalado tres modelos generales de escenificación o puesta en escena fotográfica[57]. Nos hemos ocupado del primero de ellos en el epígrafe anterior al referirnos al pictorialismo:

> La segunda forma de fotografía puesta en escena, inspirada en la primera aunque algo menos elaborada, presenta al artista como actor principal o modelo haciendo hincapié en la interpretación de papeles habitualmente relacionados con cuestiones identitarias (…). La tercera forma se basa en la performance. Los fotógrafos mismos interpretan diversas secuencias coreográficas delante del objetivo, en ocasiones con accesorios o concentrándose en la expresión de un conjunto de gestos y emociones[58].

Aunque con algunos antecedentes en el siglo XIX, estas dos últimas modalidades de escenificación se desarrollarían de manera paradigmática en el entorno de las primeras vanguardias, en un momento en que ciertos artistas, ajenos a las derivas formalistas de la *straight photography*, van a emplear la fotografía como un soporte "no artístico" con el que crear puestas en escena muy alejadas de los pretenciosos modelos decimonónicos. En cualquier caso, los límites entre los tipos de escenificación propuestos por Thomas tienden a confundirse en un contexto de experimentación y transgresión continua.

Como es sabido, uno de los rasgos definitorios de las vanguardias gestadas durante las primeras décadas del siglo XX es el rechazo del arte académico, autónomo y burgués, del que encontramos un perfecto ejemplo en el pictorialismo. Frente a ese arte dócil e inútil (*l´art pour l´art*), simple divertimento con que las clases acomodadas llenan sus tiempos de ocio, el proyecto político de la vanguardia (de cierta vanguardia) va a proponer un acercamiento entre arte y vida, un desplazamiento en el concepto mismo de arte que debe desprenderse de todo esteticismo para desempeñar un papel

---

[57] Ann Thomas, "La modernité et la photographie mise en scène (1900-1965)", en Lori Pauli, dir., *La photographie mise en scène. Créer l´illusion du réel,* Londres, Nueva York, Merrel, 2006 (cat.), p. 102. Sin duda, esta división podría matizarse y redefinirse. La tendremos en consideración como un esquema sobre el que discutir.

[58] *Ibidem*, "La deuxième forme de photographie mise en scène, inspirée de la première mais un peu moins elaborée, présentait l´artiste comme acteur principal ou modèle en mettant l´accent sur l´interprétation de rôles souvent liés a des question d´identité (…). La troisième forme était davantage axée sur la performance. Les photographes eux-mêmes interprétaient diverses séquences chorégraphiques devant l´objectif, parfois avec des accessoires, parfois en se concentrant sur l´expression d´un éventail de gestes et d´emotions".

central como dispositivo crítico integrado en la praxis vital[59]. En el marco de ese programa estético-político, la fotografía se convierte en un dispositivo marginal y al mismo tiempo accesible con el que crear imágenes que parecen querer trascender el estrecho campo de lo artístico. Escapar de aquellas categorías estéticas sobre las que se asentaba el concepto mismo de arte: autoría, originalidad, obra (objeto artístico), contemplación, representación, etc.

Así entendida, la fotografía desempeñará un papel importante como medio de experimentación y formalización en el seno de los principales movimientos de vanguardia, desde el futurismo de los Bragaglia, pasando por los montadores dadaístas, los factógrafos productivistas[60] o los fotógrafos próximos al surrealismo. Precisamente, en el ámbito surrealista, participando de una retórica contestataria y provocadora, podemos encontrar una extensa nómina de ejemplos en los que confluyen (y se confunden) las tres modalidades de escenificación apuntadas por Ann Thomas. El surrealismo en general y la fotografía surrealista en particular han sido objeto de numerosas investigaciones desde finales de los setenta[61]. Para comprender el interés despertado por esta vanguardia, hay que tener en cuenta, entre otros factores, la necesidad de poner en valor un movimiento que había sido marginado por influyentes sectores de la crítica norteamericana. Releer en el marco de una tradición crítica postmoderna aquello que había sido reprimido por el purismo formalista debido a su

---

[59] Peter Bürger lo explicó con estas palabras: "Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido. / (…) Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado". Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p. 103.

[60] Víctor del Río, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas,* Madrid, Abada, 2010.

[61] Nancy Hall-Duncan, *Photographic surrealism*, Cleveland, New Gallery of Contemporary Art, 1979 (cat.); Edouard Jaguer, *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, París, Flammarion, 1982; Rosalind Krauss, Jane Livingston y Dawn Ades, *Exposante-fixe, photographie et surréalisme*, París, Centre Georges Pompidou, Hazan, 1985 (cat.); VV.AA., *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1995 (cat.); Alain Fleig, *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*, NeuChâtel, Ides & Calendes, 1997; David Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres, IB Tauris, 2004; Michel Poivert, *L´image au service de la révolution*. *Photographie, Surréalism, Politique*, París, Le Point du Jour, 2006; Christian Bouqueret, *La photographie surrealiste*, Arles, Actes du Sud, 2008; Herbert Molderings, *L´Évidence du possible, photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009; Quentin Bajac y Clément Chéroux, dirs., *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, París, Madrid; Centre Georges Pompidou, Fundación Mapfre, 2010 (cat.).

teatralidad y potencial político[62]. Recuperar, en definitiva, unos usos fotográficos que inciden en el componente ficcional del medio, relegado a un segundo plano en favor de unos valores documentales que constituían, para los defensores de la fotografía directa, la esencia del mismo[63].

En la década de los veinte, el surrealismo comienza a cuestionar la existencia de una realidad estable que esperaría ser capturada por la cámara. La compresión del mundo en un espacio representacional euclidiano y racional deja de ser pertinente en el seno de un movimiento de carácter emotivista cuyo ideario estético privilegia elementos oníricos, fantásticos y azarosos. Así las cosas, la fotografía es mucho más que un simple medio de representación de la realidad: es una herramienta para la construcción de otra realidad (surrealidad) no objetivable, excéntrica e irracional. Una realidad que ya no está en el exterior sino en el interior del sujeto, en su capacidad para generarla (inventarla, escenificarla) o descubrirla oculta en las grietas y pliegues del mundo visible. No por casualidad, Susan Sontag explicaba que, en cierto modo, la fotografía venía a realizar el surrealismo[64]. La artisticidad de la imagen fotográfica no radica en el respeto a sus condicionantes técnicos, sino en un trabajo que, en lo formal, transgrede los límites de lo fotográfico (manipulación, escenificación, hibridación) y, en lo conceptual, reivindica la vertiente esotérica, onírica e irracional (automática, inconsciente incluso) del medio[65]. Si la fotografía había sido considerada como un dispositivo que atrapa una imagen fidedigna del mundo visible, el surrealismo acudirá a ella para generar visiones fantásticas a partir de elementos que pueden o no estar en ese mismo mundo.

Por contradictorio que pueda parecer, es esa búsqueda del potencial onírico de la imagen la que explica el interés de los surrealistas por los *tableaux vivants* pictorialistas[66]. Pese a su academicismo, pese a responder al gusto de una sociedad burguesa reaccionaria, los surrealistas encuentran en los *tableaux vivants* la matriz de

---

[62] Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1995; Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

[63] Hall-Duncan 1979, 5: "The most potent prejudice against photographic surrelism has been that the surrealists´ emphasis on creativity and subjective states of feeling runs counter to the objectivity of the camera image. The surrealist use of the camera as a tool of imagination rather than a tool of vision occurred at almost the very moment when photojournalism, with its directive of factual presentation and the esthetic of straight photography, were forming the idea of what a photograph should be".

[64] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

[65] Kathleen Mccarthy Gauss, "Surrealism, Symbolism and the Fictional Photography", en VV.AA., *Photography and Art. Interactions since 1946*, Nueva York, Abbeville, 1987 (cat.), p. 46.

[66] Thomas 2006, 120; Ratcliff 1981, 9.

una teatralidad fantástica y artificiosa[67], literaria y por momentos absurda, que, como su propia práctica, quedaría fuera de los cánones de una modernidad purista. Tal y como argumenta Poivert a propósito de los códigos de esta "teatralidad surrealista":

> Estos clichés exageradamente posados presentan sobre todo una divergencia entre el artificio de la puesta en escena y la fotografía entendida como reflejo de la realidad. En el cuerpo de la imagen se produce una ruptura de la continuidad descriptiva: una combinación de verdadero y falso definitivamente irreconciliable. En este artificio, que es disonancia visual pero también ontológica, reconocemos la tradición del divertimento fotográfico a la que se refiere Michel Foucault cuando examina la fotografía victoriana y pictorialista del siglo XIX —con sus indumentarias y su teatralidad, sus retoques y sus *flous* o desenfocados— que los códigos puritanos del arte desaprobaron[68].

Buen ejemplo de esa escenificación fotográfica, que entabla un doble diálogo con el teatro de vanguardia y la fotografía decimonónica, son los montajes que Eli Lotar realiza para el panfleto *El teatro Alfred Jarry y la hostilidad pública* (1930). Dicho teatro había sido fundado en 1927 por Antonin Artaud y Roger Vitrac, cesando su actividad en 1929 tras estrenar cuatro producciones que cosecharon un rotundo fracaso. En los nueve fotomontajes de Lotar, vemos a Vitrac, Artaud y su compañera, Josette Lusson, sobre un escenario teatral realizando una serie de acciones absurdas con las que ridiculizan algunos estereotipos propios del drama burgués. En palabras del mismo Artaud: "Las ilustraciones del folleto no son fotografías de escenas teatrales propiamente dichas. Se deben considerar más bien como la narración muda, en nueve *tableaux vivants,* de nuestra filosofía. (…) Hemos preferido más bien fabricar íntegramente fotografías con este fin que reproducir escenas teatrales reales"[69]. Como sucedía en los trabajos de Reijlander, el montaje permite construir cuadros narrativos (de una narratividad no convencional, en este caso) que no han sido escenificados ante la cámara; como un pictorialista, Lotar combina aquí artes plásticas y escénicas, un soporte bidimensional se transforma en una suerte de pequeño teatro en el cual es

---

[67] A propósito de los *tableaux* de Julia Margaret Cameron, por ejemplo, Muzzerelli habla de "la mise en scène de l´imaginaire" o de la fotografía "comme attestation visuelle du rêve". Federica Muzzerelli, *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940),* París, Hazan, 2009, pp. 25-49.
[68] Michel Poivert, "Las imágenes del afuera", en Bajac y Chéroux, dirs., 2010, 66.
[69] Citado en Bajac y Chéroux, dirs., 2010, 100.

posible construir una escena, desplegar una acción o replantear la identidad de individuos y colectivos.

En efecto, para los surrealistas, la fotografía se convertirá en una herramienta muy útil para la definición de su identidad grupal. El movimiento, aglutinado en torno a la figura rectora de Breton, emplea los retratos de grupo como una especie de manifiestos visuales con los que se escenifica todo un repertorio de juegos de inclusión, pertenencia e identificación[70]. Los surrealistas juegan con la imagen, la fotografía es un elemento lúdico, no artístico, un dispositivo de producción de imágenes que encierra en su "programa" elementos mecánicos, azarosos e inconscientes. Por ese motivo, los fotomatones (foto + *automaton,* robot), que aparecen en las calles de París a finales de la década de los veinte, se convierten de inmediato en un divertimento con el que los surrealistas llevan a cabo un psicoanálisis basado en la imagen automática. Estas tiras fotográficas, publicadas en *Variétés* y *La Révolution Surréaliste*, serán a su vez la base de retratos de grupo como el conocido *Je ne vois pas la femme cachée dans le fôret* (*La Révolution Surréaliste* nº 12, 1929)*,* galería de retratos de fotomatón que enmarcaban el cuadro homónimo de Magritte.

También la identidad individual, especialmente la identidad de género, fue explorada en el entorno del movimiento surrealista a través de la imagen fotográfica. Dentro de este tipo de trabajos, el caso más conocido es el de Claude Cahun[71], escritora, fotógrafa e intelectual judía, próxima a los círculos surrealistas, que durante los años veinte y treinta va a llevar a cabo una revisión de las convenciones representacionales a partir de las cuales se construye la identidad de género. En una serie de autorretratos, tomados en su mayoría por su compañera Suzanne Malherbe y fechados en torno a 1929, Cahun se pone en escena adoptando distintas actitudes con las que subvierte los roles identitarios atribuidos a un género determinado. La fotografía le permite realizar un ejercicio de autoexploración identitaria que intenta eludir la mirada masculina, la mirada del *Otro* que define y cosifica a la mujer. Cahun recupera así la capacidad de autorrepresentarse pasando a ser sujeto y no sólo objeto de la representación. Al mismo tiempo, estos autorretratos cuestionan el papel de un serie de elementos (vestimentas, objetos cotidianos, etc.) que intervienen en la construcción de nuestras identidades,

[70] Existe un amplio conjunto de retratos del grupo surrealista, todos ellos ajenos a las convenciones del género. Chéroux los ha clasificado en "posados", "compuestos", "en acto" y "performados". Clément Chéroux, "La fotografía por todos, no por uno", Bajac y Chéroux, dirs., 2010.

[71] Podríamos citar otros como el de Madame Yevonde, Pierre Molinier o trabajos puntuales de los españoles Maruja Mallo y Gregorio Prieto.

desvelando la dimensión performativa de la identidad de género a través de la puesta en escena.

De este modo, se establecen aquí una serie de correlaciones entre la escenificación fotográfica y la exploración de la subjetividad, entre la construcción de la imagen y la construcción del yo (territorio que, como veremos, será explorado en la contemporaneidad). En un brillante ejercicio de análisis cultural, al tratar el concepto de puesta en escena, Mieke Bal explica: "más que representar a una subjetividad falsa o inauténtica que se hace pasar por auténtica, la teatralidad es la producción del sujeto, su escenificación. En este sentido, el concepto de *mise-en-scène* dispone el escenario para la performance de la performatividad y, a su vez, para la escenificación de la subjetividad"[72]. Así pues, si trasladamos esta argumentación al ámbito surrealista, podemos comprender cómo, sirviéndose de la fotografía puesta en escena, los surrealistas "sueñan la subjetividad"[73], desarrollan la producción imaginaria del sujeto, imaginan (ponen en imagen) la identidad del individuo y del colectivo, más allá de las convenciones preexistentes, en una realidad que debe ser superada. La identidad performada, escenificada en la fotografía, no puede ser considerada como una simple farsa. La identidad "real" ya no existe, se demuestra tan "ficticia", tan actuada, como la que ha sido puesta en escena, puesta en imagen. La escenificación pasa a ser una estrategia de producción de identidad; la fotografía, un teatro suspendido entre lo público y lo privado en el que imaginar una subjetividad no normativa.

No obstante, tanto las cuestiones identitarias como los modos de escenificación a ellas asociados ocuparán un lugar marginal en el seno de los discursos fotográficos de la modernidad. Los causas últimas de esa marginación no son sólo formales, sino, más bien, de índole socio-política. Una modernidad puritana, conservadora, androcéntrica, *straight*, no tomará en consideración (y, de hecho, tratará de silenciar) aquellas investigaciones que desvelan lo falaz de los sistemas de representación del yo, prácticas que se presentan a sí mismas como un arma política dirigida contra el buen gusto burgués; imágenes que, de un modo más o menos consciente y eficaz, tratan de subvertir las relaciones de poder establecidas en las sociedades capitalistas. Así pues, partiendo de los distintos modos de escenificación hasta aquí descritos, sería posible reconstruir el relato de una modernidad fotográfica ignorada por la historiografía

[72] Bal 2009, 134.
[73] *Ibidem*, p. 144.

hegemónica. Una historia fragmentada, ocultada y silenciada, en cuyo seno la escenificación ha sido una estrategia a partir de la cual recuperar la capacidad ficcional que le había sido arrebatada al medio fotográfico por los discursos puristas de la alta modernidad. El surrealismo, teatral y, en cierto sentido, antimoderno[74], ha explotado esa vertiente ficcional, performativa y no representacional del medio. La dilatada vida de este movimiento nos permite relacionar la escenificación fotográfica de las primeras vanguardias y los procedimientos de puesta en escena que resurgen en el contexto estadounidense (también, como veremos, en el español) de los años sesenta y setenta. Estudios recientes han puesto de manifiesto la pervivencia del movimiento surrealista más allá de la Segunda Guerra Mundial y hasta bien entrados los años sesenta. Para Alice Mahon[75], por ejemplo, el surrealismo se habría mantenido vivo durante la posguerra proyectando su utopismo sobre los movimientos contraculturales gestados durante los cincuenta y sesenta a ambos lados del Atlántico. Mahon elude el lugar común según el cual el surrealismo habría sufrido una desactivación definitiva tras la diáspora de 1939 y defiende su vigencia "como un arma cultural de resistencia" que impregnaría con su potencial político un amplio abanico de manifestaciones que van desde el situacionismo, pasando por Fluxus, hasta los happenings de autores como Lebel y las protestas estudiantiles de 1968.

Aunque es difícil hablar de una fotografía surrealista homogénea, de un estilo fotográfico surrealista[76], la pervivencia de esta vanguardia puede rastrearse en un heterogéneo grupo de fotógrafos que trabajan durante las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta y que, en demasiados casos, no contaron con demasiado apoyo crítico e historiográfico[77]. Artistas como Les Krims, Eugene Meatyard, Jerry Uelsmann, Todd Walker o Duane Michals han sido considerados, en varios sentidos, herederos de la estética surrealista y sus estrategias de manipulación, montaje y escenificación[78]. Todos

---

[74] No nos referimos a esa antimodernidad reaccionaria, vinculada a la "vuelta al orden" del periodo de entreguerras, que autores como Krauss o Buchloh apuntan a propósito de la producción pictórica de algunos artistas de vanguardia (Foster, Krauss, Bois y Buchloh 2006, 160, 202, 260). Sino, más bien, a una antimodernidad que se resiste a ser inscrita en los relatos historiográficos establecidos por la modernidad formalista.

[75] Alice Mahon, *Surrealismo, Eros y política*, Madrid, Alianza, 2009.

[76] Bate 2004.

[77] Mccarthy Gauss 1987. Podríamos citar a fotógrafos como Val Telberg, Frederick Sommer, Edward Kaminski, Edmund Teske, Jerry Uelsmann, Joseph Jachna, Bruce Conner, etc.

[78] Hall-Duncan 1979, 12: "Contemporary art photography has also been affected by surrealism. Photographers Les Krims, Eugene Meatyard, Jerry Uelsmann, Todd Walker, Evergon, Linda Connor, Michael Bishop, and others are, to varying degrees, surrealist in sensibility if not in intent. The common denominator of their work is subjectivity of approach: the desire to express inner meanings as opposed to

ellos desarrollan su actividad al margen de las convenciones de las estéticas (y éticas) documentalistas, hegemónicas en el panorama fotográfico durante buena parte del siglo XX, movidos por un deseo de transgresión, provocación y redefinición del hecho fotográfico.

El surrealismo, eslabón incómodo para aquellos que pretendieron articular una lectura formalista del arte moderno, emerge como una suerte de cara oscura de la modernidad, como el espacio de enunciación de una antimodernidad que elude su inscripción en el territorio de lo artístico. Sobre este punto ciego pivotará una de las líneas de trabajo de la postmodernidad, entendida aquí como una tradición crítica deconstructiva que arremete contra los grandes mitos y dogmas del modernismo greenberguiano y stieglitziano. En este punto, la fotografía, manteniendo un equilibrio inestable entre el arte y la comunicación de masas, entre las bellas artes y los medios de comunicación, se constituirá como un objeto de estudio privilegiado sobre el que construir una tradición teórica postmoderna que permita reescribir la historia del arte del siglo XX, llevando a cabo, a su vez, una crítica de los fundamentos de la representación[79].

documentary fact". En la exposición comisariada por Hall-Duncan (New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, 1979), se establecía un diálogo entre el surrealismo del periodo de entreguerras (Man Ray, Kertesz, Cartier-Bresson, Brassai, Ubac, Lee Miller, Dora Maar, Magritte, Tabard, Bellmer, Paul Eluard, Cecil Beaton, Blumenfeld) y artistas que trabajaron durante las décadas de los cincuenta y sesenta (Ralph Eugene Meatyard, Duane Michaels, Les Krims, Lucas Samaras).

[79] Brian Wallis, "Qué falla en esta imagen: una introducción", en Brian Wallis, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. xiii: "Naturalmente, hay muchas formas de representación; el arte sólo es un ejemplo, aunque sin duda muy notorio. En un sentido más amplio, las representaciones son construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como hechos naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad".

2. INTERACCIONES ENTRE FOTOGRAFÍA Y PRÁCTICAS PERFORMATIVAS

2.1. FOTOGRAFÍA Y POSTMODERNIDAD[80]

En un ensayo titulado *La fotografía tras la fotografía artística* (1984), Abigail Solomon-Godeau apuntaba una clara diferenciación entre ésta y los usos fotográficos de la postmodernidad: "La distinción genérica que estoy intentando trazar entre el uso de la fotografía en la posmodernidad y la fotografía artística se basa en el potencial del primero para el análisis, el estudio y la crítica de las instituciones y/o representación, y la incapacidad profundamente asentada de la segunda para reconocer siquiera la necesidad de pensar tales asuntos"[81]. La denominación "fotografía artística" estaría aquí relacionada con el formalismo moderno. Con este apelativo, Solomon-Godeau se refiere a un tipo de imagen volcado en la exploración de los recursos propios del medio, una fotografía ensimismada, autónoma y autorreferencial, heredera de una larga tradición de grandes autores, desde Alfred Stieglitz o Henri Cartier-Bresson hasta Robert Frank y Lee Friedlander. Frente a ella, sitúa una práctica fotográfica postmoderna que transgrede las tradiciones, géneros y estilos fotográficos. Una imagen que asume su importancia como nudo teórico, campo discursivo y objeto de reflexión en el que convergen algunos de los grandes problemas del arte actual: la reproductibilidad de la obra y la pérdida del aura, el mito de la originalidad, la muerte del sujeto-autor, la irrupción de la baja cultura en el museo, la hibridación de los lenguajes artísticos, la democratización y ubicuidad de la imagen, etc.

En la postmodernidad la fotografía pasa a ser un medio más al servicio del artista. Después de mucho tiempo intentando alcanzar la categoría de arte elevado (pensemos en las grandilocuentes y afectadas escenas propias del pictorialismo decimonónico o en los esfuerzos llevados a cabo por Stieglitz en la dirección de The Little Galleries of the Photo-Secession), resulta paradójico que sólo cuando la fotografía renuncia a su potencial estético, cuando se refugia en su humilde condición de vestigio

---

[80] El concepto de postmodernidad encierra significados diferentes e, incluso, contradictorios. En este trabajo no pretendemos definirlo en un único sentido. Consideramos que su significado podrá deducirse del contexto en que aparezca el término con las apreciaciones y explicaciones pertinentes en cada caso.

[81] Abigail Solomon-Godeau, "La fotografía tras la fotografía artística", en Brian Wallis, ed., 2001, 77. Como veremos, los límites de la división trazada por Solomon-Godeau son, en realidad, algo más difusos.

y formula una autocrítica a su identidad como dispositivo de representación, entra *de facto* en el terreno del arte para infiltrarse, por fin, en sus instituciones. De aquí partiría la división de Jean-François Chevrier entre "fotógrafos puros" y "artistas que usan la fotografía". Estos últimos entierran los debates sobre la artisticidad de la fotografía, su práctica está inserta en el discurso de las artes plásticas, no sólo en la historia de la fotografía, asumen la posibilidad de mestizaje que el antiesencialismo postmoderno les brinda y acuden a la fotografía como un medio entre otros muchos con el que formalizar sus trabajos. De hecho, "parece más eficaz considerar el medio como un instrumento artístico en lugar de convertirlo en un arte en sí mismo"[82].

Serán los creadores vinculados al arte conceptual, al *land art* y al arte de acción quienes comiencen a usar la fotografía como un soporte artístico más. En la década de los sesenta se empieza a teorizar acerca de la *desmaterialización* de la obra de arte[83]. Como reacción ante su mercantilización y con la voluntad de cuestionar el formalismo moderno y la centralidad de la pintura dentro del sistema del arte (entre otros muchos factores), los artistas del ámbito conceptual intentan crear obras que parecen querer escapar de condicionantes económicos y expositivos[84]. Primará el proceso sobre la obra conclusa y el concepto sobre su materialización. Pronto, los artistas necesitarán un medio que deje constancia de sus acciones o de sus intervenciones en el paisaje, requerirán de un medio de producción de imágenes que potencie los significados de sus trabajos gracias a unas particularidades técnicas y a unos ámbitos de difusión específicos. En ese momento, la fotografía "entra en arte" con el fin de materializar dichas obras, refutando así la autonomía de los medios artísticos que se había

---

[82] Chevrier 2007, 148. Rouillé establece una distinción similar a la de Chevrier entre el "arte de los fotógrafos" y "la fotografía de los artistas". Rouillé 2005, 309-445.

[83] El término *desmaterialización* se generaliza tras la publicación del artículo de Lucy Lippard y John Chandler *La desmaterialización del arte* (1967). Véase también Lucy R. Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

[84] Resulta difícil hablar de arte conceptual sin caer en imprecisiones históricas, teóricas y terminológicas. Críticos, artistas e historiadores han empleado esta denominación refiriéndose a un amplísimo abanico de prácticas muy heterogéneas y atravesadas por toda una serie de paradojas discursivas (sobre las contradicciones inherentes al arte conceptual, resulta especialmente desmitificador el trabajo de Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity,* Cambridge, Massachusetts, MIT, 2003). Una definición que demuestra lo heterogéno de estas experiencias fue enunciada por Lucy Lippard al afirmar que "el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada" (Lippard 2004, 8). Siguiendo la división que establece Simón Marchán (Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001, pp. 253-267) podríamos afirmar que la vertiente empírico-medial, capaz de "desbordar el inmanentismo y solipsismo neopositivista" inherente al conceptual analítico-lingüístico, ha sido la que, sin renunciar a la materialización, a la referencialidad y a la percepción como formas de conocimiento, ha explorado las posibilidades de la imagen fotográfica partiendo de su reproductibilidad.

convertido en un dogma inviolable para la crítica moderna. La fotografía empieza a ser empleada por artistas que nada conocen de la técnica, la historia o las especificidades del medio (*deskilling*). En palabras de Dominique Baqué, la fotografía entra en el territorio de las artes plásticas por la puerta de atrás, "como imagen precaria y frágil. Pobre"[85]. Como "antifotografía"[86], si se quiere. La fotografía alcanzará la plena consideración artística tras erigirse como herramienta crítica capaz de hurgar en las heridas del sistema.

En los años sesenta ya habrían aparecido los condicionantes socio-culturales necesarios para que la fotografía fuese considerada como un medio artístico de pleno derecho[87]. Pero faltaba algo más. La fotografía artística no había sido capaz de llevar a cabo una autocrítica que la legitimase como medio artístico en el contexto de la neovanguardia internacional[88]. Explica Jeff Wall:

> La fotografía podía surgir socialmente como arte sólo en el momento en que sus presuposiciones estéticas sufrieron de alguna manera una crítica mordaz y radical, una crítica que aparentemente apuntó a excluir cualquier estetización o "artización" ulterior del medio. El fotoconceptualismo condujo a una aceptación total de la fotografía como arte (arte autónomo, burgués coleccionable) en virtud de la insistencia en que este medio podía gozar del privilegio de ser la negación de este concepto a todos los niveles[89].

Detengámonos en algunas obras de Robert Barry, Robert Smithson, Jan Dibbets, Hans Haacke y Dennis Oppenheim. Artistas conceptuales que emplean la fotografía, que no se consideran fotógrafos y a los que, hasta cierto punto, les resulta indiferente la cualidad artística de los medios con los que formalizan sus trabajos. La fotografía es un registro fallido, imposible, de la liberación de un gas en el desierto (como obra de Barry, 1969); puede convertirse en parte constituyente de un proyecto al

---

[85] Baqué 2003, 42.
[86] Nancy Foote, "Los anti-fotógrafos", en Douglas Fogle, ed., *The last picture show*, Minneapolis, Walker Art Center, 2004 (cat.). Separata con las traducciones del MARCO de Vigo, donde pudo verse esta exposición entre el 28 de mayo y el 19 de septiembre de 2005.
[87] Sobre las diferencias existentes entre la evolución de la fotografía como medio artístico en Europa y en Estados Unidos Stefan Gronert, "Fotografía alternativa: El arte conceptual y la emancipación artística de la fotografía en Europa", en Fogle, ed., 2004.
[88] Sobre el concepto de neovanguardia, que aquí emplearemos en un sentido lato, véase Víctor del Río, "El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno", en VV.AA., *Octavas falsas. Materiales de arte y estética 2,* Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006.
[89] Jeff Wall, "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, 2003, pp. 284-285.

imponer una determinada visión de una intervención en el paisaje (la *Spiral Jetty* de Smithson tomada desde el aire entre 1969 y 1970); la fotografía deviene el mecanismo de análisis en una obra que cuestiona los fundamentos representacionales del dispositivo fotográfico (en las *Perspective Corrections* de Jan Dibbets, también del 69); o señala y aporta información sobre un inmueble dentro un trabajo que tiene como objetivo desvelar una trama de especulación urbanística (Hans Haacke, *Shapolsky et al*., 1971); incluso llega a ser adoptada como un modelo práctico que, bajo la lógica de lo indicial, "protagoniza"[90] la obra (en *Reading position for second degree burn*, acción de Oppenheim, 1970).

Comprendiendo la importancia de la fotografía en el desarrollo de este tipo de proyectos, Robert Morgan concluye: "lo irónico está en que una fotografía empleada por un artista como elemento constituyente de una obra conceptual puede tener más que decir sobre la función de la fotografía que una imagen hecha por un fotógrafo"[91]. Y ello debido a ese espíritu crítico al que apelan Solomon-Godeau y Wall. El artista "de concepto" se libera del peso de la historia de la fotografía, de su especificidad técnica y de su presunta artisticidad, lo cual le permite abordar sin prejuicios la posición de la fotografía en los límites del sistema del arte[92]. Gracias a la reproductibilidad del medio fotográfico, se plantea la posibilidad de que la obra deje de ser una pieza única y original cuya creación ya no requiere el conocimiento de una serie de procedimientos manuales (artesanales) ni la posesión de unas cualidades psicológicas abstractas (genialidad, talento, "ojo", etc.). De este modo, la fotografía pone al alcance de cualquiera la posibilidad de "fabricar" imágenes potencialmente artísticas con ayuda de las cuales llevar a cabo un trabajo de carácter (auto)crítico y reflexivo. Al mismo tiempo, estos trabajos dejan de perseguir la legitimidad artística que la fotografía había

---

[90] Baqué 2003, 16: "Cuando Denis Oppenheim durante la *performance* titulada *Reading Position for a 2nd Degree Burn* (1970), al recubrir parcialmente su torso desnudo expuesto al sol con un libro abierto, utiliza su propia piel como si se tratase de una película fotográfica, es evidente que transforma su *performance* en un acto eminentemente fotográfico. Mediante la eficacia de una inversión —y no es ésta la paradoja menos importante—, la fotografía ya no es lo que documenta la *performance*, sino más bien lo que la rige y la modela".

[91] Robert Morgan, "Documentos confundidos: fotografía y arte conceptual", en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, 2002, p. 120; Lucy Soutter, "La idea fotográfica. Reconsideración de la fotografía conceptual", *Papel Alpha* 7 (2009), pp. 92 y 94: "Pese a su declarada indiferencia hacia la fotografía, los conceptualistas participaron en una importante transformación del medio fotográfico, que formentó un aumento de la importancia de la fotografía". "Estas piezas dirigen su interrogación conceptual hacia la fotografía como medio; cuestionan qué es y qué hace una fotografía".

[92] Sobre el impacto del arte conceptual en los discursos fotográficos, véase el número especial de *Art History* editado por Diarmuid Costello y Margaret Iversen, eds., *Photography after Conceptual Art*, *Art History* 32:5, 2009.

buscado en el espacio discusivo del museo o la galería (la pared del cubo blanco), explorando dispositivos y ámbitos de difusión (el archivo, la página impresa) en los que el medio adquiere otros usos y significados (vinculados a su reproductibilidad) que dificultan, aunque no imposibilitan, su posterior estetización.

Varios problemas y contradicciones afloran en este punto. La fotografía, documento empleado en proyectos que consiguen poner en crisis la autonomía de la obra moderna, sus instituciones, los formatos expositivos tradicionales e, incluso, los modos de mercantilización de la obra de arte, acaba participando en un proceso de *rematerialización* del trabajo artístico. La imagen fotográfica se convierte en el soporte a través del cual se difunden, conservan y comercializan trabajos que, al menos en un nivel discursivo, parecen estar destinados a desaparecer. En este sentido, la performance constituye el ejemplo perfecto de una manifestación que se alinea con la fiebre desmaterializadora del conceptual y que difícilmente podría comprenderse, difundirse ni comercializarse sin la fotografía. Con la colisión entre fotografía y acción en los lindes de la postmodernidad, la performance adquiere una nueva materialidad, una fisicidad que transforma su dimensión efímera y que, tal vez por eso, proyecta la sombra de una sospecha sobre el dispositivo de registro. Al mismo tiempo, la fotografía participa de una especie de retórica del documento que, asociada a los aspectos más críticos del arte de acción, le granjeará una artisticidad construida sobre su autonegación como medio artístico.

2.2. LA FOTOGRAFÍA ANTE EL ARTE DE ACCIÓN

El primer obstáculo que debemos salvar al abordar las relaciones entre fotografía y arte de acción es la proliferación de términos que se refieren a un conjunto de prácticas heterogéneas, pero relativamente próximas en sus planteamientos y desarrollos: happening, performance, arte de acción, *body art*, etc. Existen, por supuesto, matices que definen y delimitan estas prácticas no idénticas. Aceptaremos, a grandes rasgos, que el término "acción" engloba tanto a las performances (que, en principio, no requerirían la participación del público, en ningún caso imprescindible[93]) como a los happenings[94] (en que se instaba al público a participar con un grado variable de improvisación). Aquí emplearemos indistintamente los conceptos acción y performance. En la medida de lo posible, evitaremos enunciar una definición de performance (a menudo innecesaria, siempre parcial y restrictiva) y especificaremos a qué tipo de trabajo nos referimos si fuese necesario[95].

Si bien existe una larga nómina de antecedentes de acciones en el ámbito artístico, desde los ritos litúrgicos medievales pasando por las veladas futuristas, los paseos surrealistas y las acciones de los dadaístas en el Cabaret Voltaire, al intentar establecer unas fases evolutivas del arte de acción, tal como hoy lo entendemos, la historiografía suele tomar como punto de partida el happening. Esta práctica nace a principios de la década de los cincuenta en Estados Unidos de la mano de John Cage y sus experimentos en el Black Mountain College. Herederos de las teorías desarrolladas en la Bauhaus en los años veinte por Oskar Schlemmer y Xanti Schawinsky[96], Cage y Cunningham empiezan a trabajar a partir de acciones simples, espontáneas y cotidianas

---

[93] De hecho, muchas de las performances históricas a las que nos vamos a referir no fueron realizadas ante un público, sino ante el objetivo de una cámara que registraba el decurso de la acción. En seguida volveremos sobre este asunto.

[94] Sobre la genealogía y desarrollo del happening, José Antonio Agúndez García, *10 Happenings de Wolf Vostell*, Cáceres, Junta de Extremadura, 1999, pp. 85-110; Yayo Aznar, *El arte de acción*, San Sebastián, Nerea, 2000, pp. 11-28; José Alberto Conderana, *El espacio de la representación. Arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral,* Madrid, Quiasmo, 2010, pp. 451-519.

[95] Para vislumbrar la riqueza conceptual que se esconde tras el término performance aplicado a la práctica artística (hoy es un lugar común afirmar que cada performer tiene una definición de performance) véase la conversación entre Carlos Amorales, Ritsaert ten Cate, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Tim Etchells, Coco Fusco, Dorothea von Hantelmann, Jens Hoffmann, Chrissie Illes, Joan Jonas, Lisette Lagnado, Xavier LeRoy, Tim Lee, Yvonne Rainer y Martha Rosler, entrevista incluida en Jens Hoffman y Joan Jonas, *Perform*, Londres, Thames and Hudson, 2005.

[96] Oskar Schlemmer dirigió el taller de teatro de la Bauhaus desde 1923 hasta su clausura en 1932. Xanti Schawinsky, colaborador de Schlemmer en Dessau, emigró a Estados Unidos tras el ascenso del partido Nazi al poder. Invitado por Albers, puso en marcha el programa de estudios teatrales del Black Mountain College.

(*events*) con las que pretendían retomar la máxima vanguardista de acercar arte y vida. En el primero de estos *events* (1952) se establecía un diálogo entre la pintura de Rauschenberg, la danza de Cunningham, la música de Tudor y la poesía de Olsen sin subordinaciones disciplinares de ningún tipo.

El happening dará paso a una nueva articulación del tiempo en el arte. La expansión temporal de la obra (convertida ahora en un acontecimiento) y del proceso de recepción e interpretación por parte del espectador supondrá un cambio importante en su estatuto artístico. El factor tiempo, inherente a la tradición teatral y literaria[97], queda incorporado al ámbito de la plástica tras experimentar una mutación radical. Ya no estamos ante una temporalidad narrativa: lineal, coherente, unidireccional. El happening se despliega en los tiempos sincopados que transcurren entre la amalgama de actos discontinuos e inconexos que lo conforman. Acciones que se dilatan ante la ausencia de demarcadores temporales, eventos que transcurren sin un hilo narrativo que nos conduzca por una trama preestablecida, piezas carentes de significados ocultos bajo la superficie visual.

Esta percepción no narrativa del happening es compartida por varios teóricos y artistas que, como Susan Sontag, Alan Kaprow y Jean Jeacques Lebel, participaron de la efervescencia performativa de los años sesenta. Como explica Lebel en *El happening* (1966), "en contraste con el arte del pasado, los happenings no tienen comienzo, medio ni fin estructurados. Su forma es abierta y fluida, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan…"[98]. Cuatro años antes, Susan Sontag describía esta práctica en términos similares:

> Otro aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. (…) El happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense. / El happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación. Es ésta, más que la lógica de la mayor parte del arte, la a-lógica de los sueños. Los sueños carecen de sentido del tiempo. Como los happenings. Al

[97] Gotthold Epphraim Lessing, *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990. En este conocido volumen publicado en Berlín en 1766, Lessing problematiza acerca de la oposición entre artes espaciales-sincrónicas (escultura, artes plásticas) y las artes temporales-diacrónicas (literatura).
[98] Jean Jacques Lebel, *El happening*, recogido en Marchán 2001, 393.

faltarles una trama, un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente[99].

También Allan Kaprow (pintor próximo al expresionismo abstracto, que había estudiado con Cage en 1957) incide en la posibilidad de trabajar a partir de estas nuevas estructuras temporales. En su libro *Assamblages, Environments & Happenings* (1966) escribe:

> El tiempo, que guarda una estrecha relación con las consideraciones espaciales, debiera ser variable. Es natural que si hay múltiples espacios en los que se programan acontecimientos, en orden secuencial e incluso aleatorio, el tiempo o el ritmo adquirirán un orden que está más determinado por el carácter de los movimientos en el interior de los entornos que por un concepto predefinido del desarrollo regular y la conclusión[100].

Aunque la introducción de una temporalidad expansiva y fragmentada ha sido a menudo interpretada como un ataque directo contra la autonomía de la obra (y la pintura) moderna, un intento radical de desmaterialización acorde con cierto espíritu post- o antimoderno[101], hay que tener en cuenta que el happening (o uno de los caminos que conduce a él) nace de un impulso pictórico. En muchos casos, el happening, extensión lógica de los *assamblages* y *enviorements*, evoluciona como pintura expandida en la que el proceso comienza a robar protagonismo al producto. Y esto se percibe no sólo en Kaprow (uno de los primeros autores en teorizar sobre este asunto), también en el grupo Gutai japonés, en artistas como Mathieu, Klein, Fontana[102], Alberto Greco o el pintor catalán Gonçal Sobré[103].

---

[99] Susan Sontag, "Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical", en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 343.

[100] Allan Kaprow, *Assamblage, Environments & Happenings*, Nueva York, Abrams, 1966, pp. 191-192; tomamos la traducción de este fragmento del catálogo de la exposición *Un teatro sin teatro*, Barcelona, Lisboa; MACBA, Museu Colecçao Berardo, 2007 (cat.), p. 226.

[101] Jones 1998; Thomas Mcevilley, *The triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*, Nueva York, McPherson & Co, 2005.

[102] Paul Schimmel, "Leap into the Void: Performance and the Object", en VV.AA., *Out of Actions. Between Performance and the Objects, 1949-1979*, Londres, Nueva York; Thames and Hudson, MOCA Los Ángeles, 1998 (cat.). Schimmel relaciona el arte de acción emergente tras la Segunda Guerra Mundial con una compleja situación política y cultural derivada de la crudeza de la contienda, la destrucción nuclear y las tensiones de la guerra fría. Una especie de espíritu de época que busca la reafirmación del individuo a través de la recuperación del cuerpo y de una nueva subjetividad que reestablezca un impulso vital (destrucción-acción-construcción).

[103] Inmaculada Julián, "Happening en Cataluña", en VV.AA., *Simposio "Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX",* Cáceres, Junta de Extremadura,

Si buscamos los antecedentes del arte de acción más allá del happening y de la tradición de las artes plásticas es necesario plantear la compleja relación existente entre la performance y las dramaturgias experimentales que comienzan a desarrollarse a finales del siglo XIX. El arte de acción y el teatro de vanguardia han venido retroalimentándose hasta llegar a confundirse en algunos estadios de su evolución[104]. Si Duchamp sentenciaba que "el arte puede venir del arte o de la vida", aquí podríamos afirmar que la performance puede venir del arte, de la vida o del teatro[105]. En este sentido, hay que señalar la influencia de las teorías y prácticas escénicas de autores como Meyerhold, Appia, Craig, Piscator o Fuchs[106], reformadores teatrales que, desde perspectivas muy diferentes, intentaron superar el naturalismo del drama decimonónico. Ello suponía dejar en un segundo plano la figura del autor del texto teatral (literatura) para desarrollar un nuevo lenguaje visual potenciado por el director de escena, que partiría del trabajo con el cuerpo de los actores[107]. Como reacción contra el teatro naturalista y su virtuoso empeño por representar situaciones y espacios verosímiles, la

---

Universidad de Extremadura, 2001. A mediados los sesenta Sobré realiza varias acciones que le convierten en uno de los pioneros del arte de acción en el Estado español.

[104] Buen ejemplo de ello sería la magnífica exposición *Un teatro sin teatro* organizada por el MACBA (Barcelona, 2007) en que se presentaban las complejas y prolijas relaciones entre el arte de acción, ciertas prácticas críticas y las artes escénicas a lo largo del siglo XX. Como ejemplo de una tendencia crítica que interpretó las prácticas performativas considerándolas una nueva modalidad de teatro véase Cee S. Brown, "Performance Art: A New Form of Theatre, not a New Concept in Art", en Gregory Battcock y Robert Nickas, eds., *The Art of Performance*, Nueva York, EP Dutton, 1984. Las interacciones entre las dramaturgias experimentales y el arte de acción delimitan un complejo objeto de estudio (en el que no podemos profundizar aquí) sobre el que se asienta una de las líneas de investigación del proyecto *Plataforma de investigación y desarrollo: artes visuales y puesta en escena en la era digital* (Junta de Castilla y León, Universidad de Salamanca) en el que estamos integrados bajo la dirección de Javier Panera.

[105] Joan Abellán, "Los límites de la performance desde perspectivas teatrales", en Glòria Picazo, coord., *Estudios sobre performance*, Sevilla, CAT, 1993. En esta conversación entre Joan Abellán y Albert Vidal, pese a que el tratamiento del tema es un tanto superficial, se tocan algunos puntos importantes en los que convergen el arte de acción y ciertas prácticas teatrales, como son el rechazo de la representación (del pre-texto teatral), la necesidad de fomentar la participación del público y la transgresión de los límites que venían compartimentando las diversas modalidades escénicas. Teniendo en cuenta la capacidad de la institución arte y de la industria teatral para fagocitar aquellas prácticas críticas (y la performance ha pretendido serlo), el arte de acción (ya sea mediante vídeos, fotografías o como espectáculos multimedia en vivo) ha pasado a formar parte de la programación de los museos de arte contemporáneo a la vez que autores cuyas obras han entrado ya en la historia de la performance siguen figurando en el cartel de festivales de teatro. Es decir, las instituciones, los historiadores, las administraciones e incluso los propios artistas, consciente o inconscientemente, se encargan de mantener la división entre prácticas escénicas experimentales y arte de acción.

[106] Puede consultarse una completa compilación de textos teóricos firmados por dramaturgos de vanguardia en José Antonio Sánchez, ed., *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999; Michael Huxley y Noel Witts, eds., *The Twentieth Century Performance Reader*, Nueva York, Routledge, 1996.

[107] En algunos casos, con la intención de superar el tipo de interpretación dramática arraigado en las prácticas actorales (naturalismo de prospección psicológica), autores como Gordon Craig, el futurista Enrico Pampolini o el mismo Schlemmer propusieron la abolición del intérprete, que sería sustituido por marionetas y figuras mecánicas. En otros casos se emplearán máscaras y artificiosos vestuarios para dotar al actor de una nueva dimensión simbólica.

escena vanguardista rechaza el realismo y la autonomía de la obra teatral convertida en un simple divertimento burgués. En la nueva práctica escénica los decorados pintados son sustituidos por atmósferas conseguidas mediante una innovadora iluminación, se recupera la tradición del teatro griego, el misterio medieval y todos aquellos espectáculos escénicos populares (circo, cabaret, marionetas, espectáculos de calle) alejados de la exclusividad del *Théâtre d´Art* con el fin de implicar al espectador en la construcción del espectáculo. En lo tocante a la organización de los tiempos, se transgreden los esquemas narrativos hasta entonces articulados a partir de una trama coherente y lineal.

En el ámbito de la performance, las teorías de Antonin Artaud y su *Teatro de la crueldad* (1933) han tenido una enorme repercusión. Artaud proponía una dramaturgia que desterrase la centralidad del pre-texto teatral para emprender una investigación basada en un lenguaje no supeditado a la descripción de actitudes psicológicas (aquello que habría caracterizado gran parte de la producción dramática "tradicional" desde el renacimiento). Frente al teatro occidental, psicológico, Artaud defiende el modelo oriental, metafísico, que habría encontrado un lenguaje plástico más adecuado para tratar con profundidad los grandes temas de la existencia humana. El teatro de Artaud "despierta nervios y corazón" y busca la participación activa del público con un extenso programa que pretende una revolución en todos los aspectos del teatro, desde la puesta en escena hasta la interpretación pasando por la disposición del espacio escénico.

En el siglo XV, al tiempo que la codificación de la perspectiva comienza a centrar las investigaciones de pintores y arquitectos, en la práctica escénica se adopta una planificación visual heredera de estas mismas convenciones que tienden a situar a actores y escenografías teniendo siempre en cuenta el rayo céntrico. La escena del teatro a la italiana se convierte en un cuadro (caja escénica) que levanta sobre el proscenio una ventana (albertiana) imaginaria. Se produce entonces un retroceso de la *presencia* como característica propia de lo teatral en favor del factor *ilusión*, de la espacialidad ficticia que la perspectiva pone ante los ojos del espectador[108]. Artaud, a la par que otros

[108] Joan Abellán, "El teatro visual", en José Antonio Sánchez, dir., *Arte de la escena y la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006, p. 104; Anne Surgers, *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, Artes del sur, 2005, pp. 61-84; Conderana 2010. En ocasiones la expresión "teatro visual" puede llevar a equívocos. Generalmente, "visual" se contrapone a "verbal" (teatro basado en la palabra, en el diálogo, en la narración, en el texto literario). Sin embargo, no debe confundirse esta "visualidad

conocidos dramaturgos del siglo XX, propone abandonar los espacios escénicos que desde el barroco hasta el siglo XIX perpetuaron un tipo de disposición espacial que sometía al espectador a una visualidad monofocal, imposibilitando su participación y anulando la presencia física de los actores. Si la pintura (la perspectiva, el cuadro escénico, los decorados pintados) había constreñido el potencial expresivo de los actores sobre el escenario, la dramaturgia de principios del XX intentará tomar elementos de otras artes (la música, la danza, el cine, la plástica vanguardista que también ha renunciado a los modos de representación clásica) en busca de un léxico visual (que no pictórico) directo e impactante.

Como vanguardista militante próximo al grupo surrealista, Artaud plantea un acercamiento entre el arte y la vida involucrando al público en el acto creativo y derrumbando las barreras entre arte y baja cultura con el fin de reivindicar un espectáculo de masas (popular) que adquiriese una función vital; no como mera representación de la palabra, sino como vínculo con la naturaleza, con la muerte, con lo inefable: "O bien reconducimos todas las artes hacia una actitud y una necesidad central, encontrando analogías entre el gesto pictórico o el teatral y el gesto de la lava en una erupción volcánica, o debemos dejar de pintar, de gritar, de escribir..."[109]. La performance (el arte de acción en general) y el teatro de Artaud comparten el rechazo hacia el texto dramático, la importancia del gesto y del lenguaje visual así como un concepto de arte mestizo que supera las convenciones del arte académico con el objetivo de restablecer la tensión entre el arte y la vida.

***

La fotografía ha desempeñado un papel muy importante en la historia de la performance y el arte de acción (y no sólo como soporte visual para los investigadores, artífices de toda historia[110]) desde unos orígenes dispersos y confusos que, tal y como hiciese en su

---

presencial" (que transgrede la habitual disposición del espacio escénico, que reivindica la *presencia* del actor) con la "visualidad pictórica" propia del teatro tradicional (verbal).

[109] Antonin Artaud, "En finir avec les chefs-d´oeuvre", en *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 2005, p. 124 : "Ou nous ramènerons tous les arts a une attitude et à une nécessité centrales, trouvant une analogie entre un geste fait dans la peinture ou au théâtre, et un geste fait par la lave dans le désastre d´un volcan, ou nous devons cesser de peindre, de clabauder, d´écrire et de faire quoi que ce soit".

[110] Como afirma Sophie Delpeux, sólo podemos escribir una historia fotográfica (tal vez, también, videográfica) de la performance. Sophie Delpeux, *Les formes de la disparition. Art corporel et photographie (1963-1983),* París, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2004, p. 295. Con

día RoseLee Goldberg en su pionero *Performance Art* (1979)[111], podríamos situar en las primeras vanguardias. Pensemos en los experimentos fotográficos del futurista italiano Fortunato Depero (hacia 1915)[112], los trabajos de autoras próximas a la Bauhaus como Eva-Maria Deinhardt y Berta Müller (1920)[113] o las fotografías que Hans Namuth tomó mientras Pollock pintaba sobre lienzos extendidos en el suelo (1950)[114]. Desde un primer momento, por tanto, si convenimos situar aquí uno de los orígenes genealógicos de la performance (uno entre tantos posibles), es difícil considerar la fotografía como un simple documento, registro fiel o memoria detallada del desarrollo de una acción artística, opinión muy extendida que ha condicionado durante demasiado tiempo la valoración de este tipo de prácticas.

En este sentido, a propósito de la documentación del arte de acción, parecen extremadamente problemáticas la posiciones defendidas por fotógrafos como Peter Moore y Babette Mangolte. El primero, formado al lado de Winston Link y Eugene Smith, entre otros, produjo una ingente obra fotográfica de la actividad desplegada por el Judson Dance Theatre, creadores próximos al happening estadounidense (Kaprow,

---

considerables modificaciones, esta tesis doctoral ha sido publicada bajo el título *Le corps-caméra. Le performer et son image*, París, Textuel, 2010.

[111] Roselee Goldberg, *Performance Art,* Barcelona, Destino, 2002.

[112] Giovanni Lista, *Fotografia futurista italiana*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1984 (cat.), pp. 50-53; Thomas 2006, 112-113; Daniela Fonti, "Depero mimismagico (mimica, declamazione, teatro cabaret, marionette) motorumorismo", en VV.AA., *Depero. Dal Futurismo alla Casa d´Arte*, Milán, Charta, 1994 (cat.), pp. 61-63. Las violentas fotoperformances de Depero, relacionadas con las propuestas del manifiesto *Teatro di varietá* (1913), se articulaban en series de fotografías muy granuladas influidas a su vez por las investigaciones fisiognómicas desarrolladas desde finales del siglo XVIII.

[113] Estas autoras produjeron series de fotografías habitualmente protagonizadas por mujeres que ejecutan distintos movimientos de danza. Tanto los ejercicios físicos como el vestuario guardan una relación obvia con los experimentos escénicos que posteriormente se desarrollarán en la Bauhaus. La necesidad de ubicar esos movimientos en el espacio fotográfico se debía a las imposibilidad de llevarlos a cabo en un espacio escénico. Pueden consultarse algunas de estas imágenes en el catálogo *Lichtbildwerkstaff Loheland. Fotografien einer neuen Generation Weib*, Berlín, Bauhaus Archiv, 2007.

[114] Estas fotografías acompañaban al texto de Robert Goodnough "Pollock pinta un cuadro" publicado en *Art News* en 1951. Para Amelia Jones, estas fotografías convierten a Pollock en una figura pivotal atrapada entre las interpretaciones formalistas de su trabajo y su papel clave ("origen disperso") en la genealogía de la performance y la deconstrucción del sujeto/artista moderno (Jones 1998). Por su parte, Rosalind Krauss (Krauss 2002, 100) entiende las fotografías de Namuth como "analogías" de la pintura de Pollock, "son algo más que un simple reportaje sobre el trabajo de Pollock y podemos considerarlas una interpretación significante del mismo". Aunque las fotografías de Namuth muestran la importancia del proceso en el acto creativo (lo cual no agradaba a Greenberg, que prefería considerarlas obras acabadas, autónomas y no procesuales) resulta obvio que también buscaban reafirmar algunas categorías modernas, impregnadas de romanticismo, como la genialidad de un autor en estado de enajenación, la espontaneidad y la originalidad. En opinión de Andrew Perchuk (Andrew Perchuk, "Pollock and Postwar Masculinity", en Andrew Perchuk y Helaine Posner, eds., *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1995 (cat.), p. 42), durante el rodaje de la película y la sesión fotográfica con Namuth, "Pollock became self-concious that the tremendous strain was not directed toward producing authenticity but masquerade. He saw himself as a performer, and all the elements of his working method —the horizontality of the picture surface, the display that produced the drips, pours, and puddles, the presence allowed him to be in the painting— became histrionics".

Dine, Oldenburg) y artistas Fluxus (Vostell, Beuys, Paik). Su objetivo era conseguir una documentación objetiva de las acciones, una especie de registro total: "Lo que tratas de hacer [al documentar una performance] es hacer justicia, tanto como sea posible, con respecto al trabajo del artista, más que imponer tu propio punto de vista"[115]. Mangolte, por su parte, ha documentado durante más de treinta años proyectos teatrales, coreográficos y performativos de artistas de la escena norteamericana (Yvon Rainer, Trisha Brown, Richard Foreman, etc.), en relación con cuyos trabajos "el acto de documentación era pertinente, ya que lo que estabas viendo no tenía que ver con una tradición ya conocida, sino que reflejaba estructuras que desplegaban nuevas reglas compositivas. La comprensión de esas nuevas reglas requería objetividad"[116].

Pese a la voluntad documental (objetiva, veraz y denotativa) de fotógrafos como Peter Moore o Babette Mangolte, y aunque habría que matizar qué tipo de relación se establece entre la actividad del performer y la del fotógrafo en cada uno de estos casos (lo haremos a continuación refiriéndonos a algunos trabajos concretos), este último (el fotógrafo), tal y como explica Barbara Clausen, "desarrolla su propio lenguaje visual representando su relación con la acción. La presencia del performer es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y

---

[115] Roland Argelander, "Photo-documentation (and an interview with Peter Moore)", *The Drama Review* 18:3, (1974), p. 52: "MOORE- What you are trying to do is to do justice, as much as you are able to, to the intent of the artist, rather than impose your own point of view on it to such a degree that it becomes distorted and unrecognizable (…). You can trick around with somebody´s work to the point where it would be unrecognizable. ARGENLANDER- It would be your art instead ot the performer´s. MOORE- Yes, this is an esthetic problem I have; because, in many cases I would like to get in there and mess around the images. But I try to reserve that for my own work. (…) There will be times where everything comes together: your personal esthetic, their work, and your reaction to it… essentiaty I am still limited to photographing my reaction to the rythm of the piece. I am selecting the instance primarilly on that basis; so I can´t get rid of myself altogether". Puede verse una selección del trabajo de Moore en *Peter Moore. Photographs*, Tokyo, Gallery 360, 1989, catálogo en el que se reproducen numerosas fotos de la Factory warholiana, Cage, Maciunas, Nam June Paik, Oldenburg, Moorman, Kaprow, Dine, Morris, Meredith Monk, Trisha Brown, Yayoi Kusama, Larry Rivers, Rauschenberg, Alex Hay, Merce Cunningham, George Brecht, Dick Higgins, Beuys, Carolee Schneemann, Robert Whitman, Philip Glass, La Monte Young y Al Hansen, entre otros. Por más que Moore se empeñase en no añadir nada personal a la acción, algunas de sus tomas más conocidas (por ejemplo, Charlotte Moorman y Nam June Paik, *TV Chello*, Nueva York, 1971; Robert Morris, *Waterman Switch*, Judson Dance Theatre, Nueva York, 1965; Robert Rauschenberg, *Pelican*, First New York Theatre Rally, Nueva York, 1965; Joseph Beuys, *I like America…,* Rene Block Gallery, Nueva York, 1974), pretendidamente objetivas, se han convertido en iconos, reliquias Fluxus, imágenes que ya han pasado a la historia del arte pese a que, en muchos casos, no ayudan (e incluso dificultan) la comprensión del desarrollo, circunstancias y motivaciones de las acciones documentadas.

[116] Babette Mangolte, "Balancing act between instinct and reason or how to organize volumes on a flat surface in shooting photographs, films, and videos of performance", en Barbara Clausen, ed., *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Viena, MUMOK, 2005, p. 37: "The act of documentation was desirable because what I was seeing did not apply to an alredy known tradition but reflected structures that deployed new compositional rules. The comprehension of these new rules requiered objectivity".

dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (…) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentalistas y la voluntad de quienes los han encargado"[117]. En varios sentidos, el fotógrafo, haya o no recibido un encargo por parte del performer, sea o no el propio performer quien aprieta el disparador, no puede desaparecer, siempre dejará su huella en la imagen que se genera a partir de la acción. Argumento, éste, que, con matices, ya manejaba Kaprow al presentar la amplia selección de fotografías que ilustraban su libro *Assemblage, Environments and Happenings* (1966)[118].

Dejando a un lado el imperativo documental que se ha proyectado sobre el dispositivo fotográfico y que autores como Moore y Mangolte han interiorizado de una manera más o menos contradictoria, la fotografía nos provee de una valiosa información sobre las condiciones fenomenológicas en que la performance tuvo lugar, al margen de que la acción fuese o no diseñada para ser fotografiada[119]. Sobre la importancia de la documentación fotográfica de la performance, Amelia Jones defiende la validez de los conocimientos y experiencias obtenidos a partir de los documentos (fotográficos, pero también videográficos o textuales) de una acción[120]. Pese a que la performance tiende a entenderse como una práctica que requiere la presencia física del artista y su interacción con el público (enseguida volveremos sobre este punto), Jones afirma que la relación que establecemos con la performance (o con cualquier otro producto cultural) estará siempre mediatizada (nunca será, por tanto, "directa") y que el espectador que ha

---

[117] Clausen 2005, 10: "[the photographers] developed their own individual visual language representing their relationship with the action. The presence of the performer is transferred to the presence of the spectator through the camera. As an interface and producer of images, the camera assumes a dual function. (…) The traces of performative events in photography and film are always a joint product of the visual strategy of their documentarists and the selection of those commissioning them".

[118] Kaprow 1966, 21: "Photographs of art works have their own reality and sometimes they are art in turn. Those taken of the subjects of this book tend to be particulary free. They refer to their models, but strangely, as would a movie taken of a dream, stopped at unexpected intervals. A movie of a dream cannot be a dream, and a frame, here and there pulled from it, must leave the viewer guessing even more. Yet guessing is dreaming too, and if we can never know another man´s dream as he knows it, we can come close to the spirit of his activity by enganging in a similar process. Beyond art, sharing in dream processes is probably what we call reality. / I have put together these photographs, therefore, in a way that would encourage such reverie. The result, in my view, comes close to the character and meaning of the individual works, as well as their larger relations to each other and to a moment in time. Conventional grouping of data in chronological order has been perfectly valid; but this is dreaming also, and I have watched this reel too many times to pay attention any longer".

[119] Kathy O´Dell, "Behold!", en Alice Maude-Roxby, ed., *Live Art on Camera: Performance and Photography*, Southampton, John Hansard Gallery, University of Southampton, 2007, pp. 30-38.

[120] Amelia Jones, "Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation", *Art Journal* 46:4 (1997).

asistido a una acción tiene tantas o más dificultades para comprender *a posteriori* los significados e implicaciones de la misma que el investigador que la estudia a partir de fotografías. Documentos que, por lo general, son elegidos con sumo cuidado por el propio artista para salvaguardar, contener, comunicar, completar o expandir el sentido de su trabajo.

De hecho, los creadores van a tener muy en cuenta los condicionantes propios del medio fotográfico, es decir, su bidimensionalidad, su carácter ficcional, sus ámbitos de difusión, la zozobra significante entre una probidad impuesta y una mendacidad no reconocida, así como la posibilidad de que la imagen sea reproducida, ampliada o manipulada. Sin duda, podemos tomar el *Saut dans le vide* (1960) de Yves Klein como un caso paradigmático en el que la fotografía abandona de manera consciente su condición de documento objetivo de la acción y se convierte en el dispositivo generador de una ficción que plantea interrogantes sobre la esencia misma del medio. Klein, obsesionado por el misticismo, la espiritualidad oriental, la desmaterialización y la ingravidez (había viajado a Japón, conocía el pensamiento oriental, practicaba judo), ejecutó el salto al vacío en dos ocasiones ante un pequeño grupo de testigos. La conocida fotografía se instituye como supuesto documento del salto desde una cornisa. Klein había contratado al fotógrafo Harry Shunk[121] para que preparase el montaje mediante el cual se eliminó de la imagen a los judokas que, sujetando una lona, evitaron su impacto contra el suelo. La fotografía de esta metáfora existencial, difundida por el periódico ficticio y monográfico *Dimanche,* contribuyó a engrandecer la imagen del arriesgado pintor del espacio, subvirtiendo el estatuto de la imagen fotográfica como documento para acercarla al dominio de lo ficcional[122]. Así pues, la fotografía es, conscientemente, un "falso" documento. Si bien es cierto que el salto tuvo lugar, las posibilidades de manipulación del medio fotográfico "mienten" acerca de sus verdaderas circunstancias y permiten una difusión impresa de la imagen. Aquí la acción ya no se realiza ante un público convocado como testigo: se prepara para que la fotografía reifique su sentido.

Otro ejemplo de acciones pensadas para ser fotografiadas (o de fotografías construidas mediante la escenificación de acciones) es la conocida serie *Eye Body*

---

[121] Harry Shunk, *Harry Shunk: Projects*, Niza, Musee d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992 (cat.).
[122] José Gómez Isla, *Fotografía de creación*, San Sebastián, Nerea, 2005, pp. 37-38; Robert C. Morgan, "Half-truth. Performance and the potograph", en *Action / performance and the photograph*, Los Angeles, Jan Turner, Krull Galeries, 1993 (cat.), p. 6.

(1963) de Carolee Schneemann. Estas imágenes fueron tomadas por el islandés Erró y anticipan el posterior trabajo de la artista en el marco de la performance feminista de los años setenta. El cuerpo desnudo de Schneemann aparece mancillado y agredido, cubierto de pintura, grasa, plástico, cuerdas, en un complejo espacio, caótico y asfixiante, repleto de muebles viejos, paraguas, maniquíes, etc., que semejan el estudio destrozado de un artista en estado de enajenación mental. Las fotografías de Erró entablan un diálogo crítico con las imágenes de Namuth. La obra de Schneemann subvierte la masculinidad (escenificada, construida) rotunda, impenetrable y eyaculante de Pollock[123], mostrando su propio cuerpo como un "campo de batalla" (Kruger). Es el cuerpo del artista y también su lienzo, es sujeto y objeto al mismo tiempo. Estas fotografías ridiculizan el enaltecimiento del genio hiperviril, atormentado y rebelde, protagonista del *star system* artístico, gestado durante los cincuenta y sesenta, que proyecta su yo descorporalizado sobre el lienzo.

También los accionistas vieneses (Herman Nitsch, Otto Mühl, Gunter Brus, Rudolf Schwarzkogler) eran conscientes del potencial icónico que poseía la documentación gráfica de sus acciones, en las que nada se dejaba al azar[124]. Es más, se conservan instrucciones precisas en las que se indicaba al fotógrafo cómo debía proceder durante el trascurso de la performance. Brus y Schwarzkogler experimentaron con la fotografía como soporte definitivo de sus obras, alejándose así de la ritualidad orgiástica que ha marcado la trayectoria de Nitsch y a salvo de los escándalos generados por sus trabajos públicos. A propósito de la acción *Ana* (1964), en la que Brus emplea a su pareja (Anni Brus) como modelo, el mismo artista llega a afirmar que su intención era realizar un *tableau vivant*[125]. No ya un "cuadro viviente" de tipo académico, decimonónico, sino una imagen que diese vida a una investigación pictórica que comienza a sobrepasar los límites de la técnica y el soporte. Por su parte, Schwarzkogler, tras haber participado en tan sólo tres acciones públicas, empieza a trabajar en sesiones de estudio sin más espectador que una cámara. Construye impactantes imágenes (tomadas bajo su dirección por Ludwig Hoffenreich, conocido fotógrafo de prensa) a partir de las acciones de su propio cuerpo o del cuerpo de un modelo (por lo general, su amigo Heinz Cibulka). Estas fotografías no son documentos

[123] Perchuk 1995; Marcia Brennan, *Modernism´s Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2004.
[124] José Antonio Sarmiento, *El arte de acción,* Sta. Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deporte, 1999 (cat.), p. 12; Delpeux 2004, 80.
[125] Delpeux 2004, 65-69.

de una performance desarrollada en público (como podrían serlo algunas de las imágenes producidas por Moore o Mangolte), sino imágenes-acciones creadas para y por el objetivo fotográfico. Como escribe Kristine Stiles: "aun pareciendo documentos fotográficos, estas seductoras imágenes se nos presentan como una construcción artificial, series de actos ficcionales, cargados de simbolismo tanto en la forma como en el fondo"[126]. Imágenes que le permiten profundizar en un aspecto muy concreto de su trabajo, en la imagen mental que plantea a partir de un guión-partitura de la acción. En palabras de Hubert Klocker, Schwarzkogler "ve en la fotografía la ocasión que permite al artista concentrarse plenamente en el gesto performativo de la obra en tanto acontecimiento, liberándose así, como él mismo dice, de la obligación de tener que producir reliquias"[127]. La fotografía le permite obtener una imagen mental del acto performativo, difundirlo y controlar, a su vez, el desarrollo de la acción[128] de una manera muy diferente a como lo haría el medio videográfico[129].

¿En qué medida estas fotografías suponen una vuelta atrás, un retorno al objeto de contemplación estética negado por acciones que parecen plantear la necesidad de una interacción entre las presencias del espectador y del performer? ¿Sería pertinente hablar de un proceso de *rematerialización* de la obra de arte? ¿Estamos ante una práctica reaccionaria que pretende reintroducir el trabajo artístico en el mercado, en la galería y en el museo tras los ataques que el conceptual y las prácticas performativas habían dirigido contra estas instituciones? Pese a la precariedad material e institucional de un

---

[126] Kristine Stiles, "Incorrupted Joy: International Art Actions", en VV.AA., *Out of Actions*, 293: "Seeming to be photographic documents, these seductive images actually presented only an artificial construction, a series of fictional events, symbolic not only in form but in content".

[127] Hubert Klocker, "La photographie d´action. Sur le rappor entre performance et photographie dans l´actionnisme viennois", en VV.AA., *Vive les modernités!,* Arles, Rencontres Internationales de la Photographie, Actes du Sud, 1999 (cat.), p. 99: "Scharzkogler voit en la photographie l´occasion qui permet à l´artist de se concentrer pleinement sur le geste performatif de l´oeuvre d´art événementielle, se libérant ainsi, comme il le dit lui-même, de la contrainte que consisterait à avoir pour but les reliques". Una de las fotografías en la que el artista aparece con los genitales ensangrentados ayudó a extender el rumor de que su muerte se produjo tras amputarse el pene durante una de sus acciones. Su no menos trágico deceso tuvo lugar a los 28 años de edad cuando, después de varias crisis psiquiátricas, se arrojó por una ventana emulando el salto de Yves Klein. Sobre las controversias que envolvieron el supuesto suicidio por autocastración de Scharzkogler véase Sophie Delpeux, "L'imaginaire à l'Action. L´infortune critique de Rudolf Schwarzkogler", *Études photographiques* 7 (2000).

[128] Hubert Klocker, "Rudolf Schwarzkogler, actions et photographies d´actions", en VV.AA., *Schwarzkogler*, París, Centre Georges Pompidou, 1993 (cat.), p. 16.

[129] Sobre los videos que autores como Kurt Kren, Walter Kindler, Michael Epp y Ludwig Hoffenreich realizaron en colaboración con los accionistas véase Hubert Klocker, "Kurt Kren. Actionist Films / Actionist Photography, 1964-1967", en VV.AA., *Kurt Kren. Film Photography Viennese Actionism*, Viena, Galerie Julius Hummel, 1998 (cat.); Stephen Barber, *The Art of Destruction. The Films of the Vienna Action Group*, Nueva York, Creation Group, 2004; Michaela Pölsch, "Otto Muehl, Kurt Kren: Cum Shot Assses and Assholes", en Clausen, ed., 2005.

medio (la fotografía) que durante los sesenta aún no había alcanzado el reconocimiento institucional y mercantil que llegaría poco después, el carácter equívoco de estos usos performativos de la fotografía se deriva de su paradójica capacidad para otorgar un halo de originalidad a acciones que arremeten contra esta (y otras) categoría moderna. La cámara fotográfica contribuye a materializar gestos inmateriales que acaban transformándose en pequeños fetiches: fotografías formalmente imperfectas, cuidadosamente descuidadas, que se han convertido en reliquias anheladas por galerías e instituciones.

En muchas ocasiones, la radicalidad que se le presupone a la performance ha llevado a condenar la producción fotográfica a ella asociada. Los mitos relacionados con la capacidad del arte de acción para establecer una conexión directa entre el artista-performer y el espectador (convertido también en artista), generar un sentimiento de comunidad, disolver las barreras entre arte y vida, llevar a cabo una auténtica desmaterialización del objeto artístico que sabotee los modelos establecidos de difusión, comercialización e institucionalización, etc., han constituido el sustrato sobre el que se asientan una serie de críticas dirigidas contra su documentación fotográfica y videográfica. Autoras como Peggy Phelan han llegado a cimentar una ontología de la performance a partir del rechazo de todo aquello que se interponga (que medie) entre la acción y su público, entre el artista que produce la performance y el espectador que asiste y participa en ella. Para Phelan, la performance sólo puede producirse en presente, es pura presencia que imposibilita la inclusión del trabajo artístico en el flujo de imágenes y representaciones que circulan en la iconosfera de una sociedad mediatizada[130]. Este tipo de aproximaciones de cariz esencialista reducen la performance a una especie de evento autónomo, ajeno a toda contaminación disciplinar,

[130] Peggy Phelan, "The Ontology of Performance. Representation without Reproduction", en *Unmarked: The Politics of Performance*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 146 y 148: "Performance´s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology". "Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality wich makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance cloggs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital". En ensayos recientes, Phelan parece matizar sus apreciaciones, señalando importantes puntos de encuentro entre los planos teóricos de la fotografía y la performance y articulando lo que parece una autocrítica con respecto a sus posturas anteriores: "Hemos tendido a fetichizar la unicidad de cada performance en directo desatendiendo sus aspectos repetitivos; y hemos tendido a ignorar las complejas performances implicadas en los actos de tomar y observar fotografías. Como el medio fotográfico, la performance hunde sus raíces en la copia". Peggy Phelan, "Estados de embrujo: performance y efecto fotográfico", en *Haunted. Fotografía, vídeo, performance contemporáneos*, Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010 (cat.), p. 56.

como si el arte de acción pudiera o, incluso, debiera resistirse a toda costa a las dinámicas que gobiernan el mundo del arte (y del capital, en general) manteniendo una pureza contestataria basada en una efectividad práctica que prevalecería por encima de su capacidad para producir sentido en términos simbólicos.

Estas apreciaciones abrirían una brecha en apariencia insalvable entre obra y documento, entre performance y fotografía, y, en consecuencia, participarían de un proceso de mitificación de algunos elementos considerados por muchos inherentes a la performance (el factor presencia, su potencial desmaterializador, su condición efímera, etc). Para superar la escisión obra/documento y desmontar a su vez estos tópicos, cabría preguntarse, en primer lugar, en qué medida podemos hablar, a propósito de la performance, de una experiencia directa, inmediata, no-mediada. Rebatiendo las teorías enunciadas por Phelan durante los noventa, Philip Auslander ha tratado de despolarizar el binarismo simplificador que opondría lo no-mediado (la presencia, la interacción directa e inmediata) y lo mediado (representado, difundido a través de fotografías y otros medios de registro); lo performativo (capturado en un instante fugaz, espontáneo) y lo escenificado (teatral, puesto en escena para su reproducción y difusión). Para Auslander, la oposición entre lo directo-inmediato y lo mediatizado es cultural, histórica y temporal, no existiría una oposición ontológica entre ambos extremos[131]. Del mismo modo, el factor presencia, el encuentro de las presencias de artista y público, que a menudo prevalece a la hora de valorar una acción artística, habría sido construido, en parte, gracias a la documentación fotográfica. Es decir, la mitificación de la presencia en el ámbito de la performance ha sido paradójicamente fundamentada con ayuda de la fotografía. La presencia de lo performativo ha sido edificada con ayuda de la retórica conceptual del documento[132] que otorga a la acción un plus de inmediatez y probidad[133]. No por casualidad muchas de las fotografías de performances clásicas han sido realizadas por fotoreporteros, casi siempre en blanco y negro, cumpliendo así con

---

[131] Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Nueva York, Routledge, 1999, p. 56: "I propose that, historically, the live is an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as live. Prior to the advent of those technologies, there was no such thing as live performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility. The ancient Greek theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it". Sobre las controversias entre Phelan y Auslander, véase Steve Dixon, "Liveness", en *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2007, pp. 115-134.

[132] Catherine Moseley, "A history of an infraestructure", en *Conception. Conceptual Documents (1968-1972)*, Norwich, Norwich Gallery, 2001 (cat.).

[133] Barbara Clausen, ed., 2005, 7: "The documentation of performance art becomes the bearer of the myth of a lost moment that can only be desired in its non-existence, as a substitute".

la necesidad de resistirse a la inevitable estetización de la acción y reforzando la sensación de temporalidad de la misma.

Por otra parte, habría que tener en cuenta que también la fotografía puede proveer experiencias estéticas "directas" en relación con las performance que contiene. Por ejemplo, Kathy O´Dell ha reflexionado acerca de la experiencia háptica implícita en el acto de tocar una fotografía, impresa en una revista o almacenada en un archivo, que documenta una performance (en especial, aquéllas que encierran un componente masoquista). Al tocar una fotografía, el espectador puede percibir, de manera más o menos consciente, cómo el fotógrafo ha apretado el disparador de su cámara o cómo el performer ha experimentado un dolor que le hace sentir y resignificar su cuerpo[134]. Podríamos hablar, por tanto, de una interacción entre el artista y su público mediada por un dispositivo de producción de imágenes (la fotografía en este caso) que ayuda a establecer un vínculo intersubjetivo. Intersubjetividad que no parte de un choque directo de presencias, sino de las posibilidades del dispositivo de registro a la hora de fomentar un intercambio comunicativo, a sabiendas de que el cuerpo del performer no puede escapar a la representación, pudiendo ser únicamente aprehendido a través de un juego de ausencias, presencias y representaciones[135]. Artistas como Pane o Journiac consideraron la imagen fotográfica como el medio idóneo para hacer presente el cuerpo encarnado en la imagen. Para estos artistas, la foto sería una suerte de icono del que emana la presencia aurática del artista[136].

Volviendo a la relación entre documento y performance, parece quedar claro que incluso cuando el artista pretende emplear la fotografía con el único fin de registrar y documentar la acción del modo más objetivo posible, aun cuando la imagen no quiera convertirse en una nueva obra objetual que reubique la acción en un espacio bidimensional, ese registro acaba teniendo un peso tal en el diseño, conceptualización, difusión, estudio e interpretación de la performance que resulta casi imposible separar la acción de su materialización fotográfica. Artistas como Chris Burden han admitido, tres décadas después de sus performances más conocidas, que aquellas fotografías cuya misión era documentar la acción terminaban convirtiéndose en un elemento constitutivo de la misma: "Aunque en su día mantuve que las fotografías de mis performances eran

---

[134] Kathy O´Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota, 1998, p. 11. Las argumentaciones de O´Dell se basan en la aplicación de diversas teorías psicoanalíticas a las performances de Acconci, Burden, Pane y Abramovic/Ulay.
[135] Jones 1998, 33.
[136] Delpeux 2004, 234.

mera documentación y no la obra en sí, actualmente veo que las fotos eran parte integrante del trabajo, habiendo sido cuidadosamente elegido y condensado en una imagen única y emblemática"[137].

Se emplee como se emplee la fotografía, sean cuales sean los significados que encierre, al margen de la intencionalidad del autor y de los sentidos de la acción, podemos concluir que es muy difícil concebir la performance sin la fotografía. No sólo porque gran parte de la historia de la performance ha llegado a nosotros a través de imágenes fotográficas, sino porque, como explica Auslander[138], la fotografía produce la performance. Auslander ha demostrado lo falaz de esa división (que subyace a la clasificación de Ann Thomas expuesta en el punto 1.3.) entre aquellas fotografías que documentan una acción pública y aquellas acciones escenificadas con el único fin de ser fotografiadas. El teórico norteamericano contrapone dos ejemplos: el *Shoot* (1971) de Burden, como acción documentada, y el *Saut dans le vide* de Klein, como fotografía escenificada a partir de una acción, afirmando que

> al final, la única diferencia significativa entre los dos modos de documentación de una performance, el documental [Burden] y el teatral [Klein], es ideológica: la suposición de que en el primero la acción se prepara antes que nada para una audiencia presente, siendo la documentación secundaria, registro suplementario de una acción que tiene su propia integridad previa. (…) Este argumento tiene poco que ver con las circunstancias reales bajo las cuales se desarrollan y documentan las performances[139].

En efecto, muchas de las performances clásicas a partir de las cuales se han articulado diversas teorías de la performance tuvieron lugar sin un público que presenciase la acción. Nunca fueron pensadas para ser actuadas ante una audiencia. Trabajos como los de Burden, Acconci, Pane, Graham y otros fueron conceptualizados sin más presencia que la del fotógrafo, cuya misión no era levantar acta, proveer una

---

[137] Declaraciones de Chris Burden fechadas el 26 de mayo de 1993, recogidas en *Action / performance and the photograph*, p. 12: "Although I previously maintained that the photographs of my performance work were merely a documentation and not the work, in actuality, now I see that the photographs were an integral part of the work, having been carefully chosen and condensed to a single emblematic image".

[138] Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ* 28:3 (2006).

[139] *Ibidem*, pp. 3-4: "In the end, the only significant difference between the documentary and theatrical modes of performance documentation is ideological: the assumption that in the former mode, the event is staged primarily for an immediately present audience and that the documentation is a secondary, supplementary record of an event that has its own prior integrity. (…) This belief has little relation to the actual circumstances under which performances are made and documented".

imagen externa a la acción, sino colaborar en la producción de la performance por medio del acto fotográfico:

> Comparando las imágenes que documentan performances con los actos de habla, la visión tradicional considera los documentos de acciones como constatativos, actos que describen la performance y su desarrollo. Sugiero que los documentos de performances no son análogos a los enunciados constatativos, sino a los performativos: en otras palabras, el acto de documentar una acción como performance es lo que la constituye como tal. La documentación no genera simplemente imágenes/declaraciones que describen una performance autónoma y el modo en que se desarrolló: producen una acción como performance[140].

Así pues, la performance se encuentra atrapada entre una cuestionable condición efímera (condición que privilegiaría un tipo de experiencia directa que, sabemos, resulta imposible[141]) y la necesidad de un registro fotográfico que, en última instancia, le da carta de naturaleza como tal, como performance, como acción artística. En ese movimiento, la fotografía cae en la trampa que le tiende su propia historia como medio de representación de la realidad. Condenada a ser un "espejo con memoria" por una confusión semiológica que magnifica el citado "efecto realidad", su relación con la performance estará condicionada por unos ámbitos de difusión (el archivo, la página impresa del periódico) y una forma-estilo (periodística, documental) que la revisten de un halo de espontaneidad, autenticidad y objetividad. Sin embargo, al mismo tiempo, su uso por parte de artistas del ámbito conceptual va a poner en crisis las convenciones éticas y estéticas asociadas al fotoreportaje (el género probo por excelencia), partiendo de un trabajo con la imagen del cuerpo del sujeto-artista que dará continuidad a las investigaciones acerca de la identidad y su relación con los medios de comunicación de masas, inauguradas, como hemos comprobado, en el contexto de las primeras vanguardias.

---

[140] *Ibidem*, p. 5: "If I may analogize the images that document performances with verbal statements, the traditional view sees performance documents as constatives that describe performances and state that they occurred. I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance".
[141] Auslander 1999, 60-72.

2.3. HACIA LA INTROVERSIÓN DEL REPORTAJE

A mediados de la década de los sesenta Bruce Nauman, formado como pintor y escultor, abandona las tradiciones de estos medios, que considera agotados, y comienza una experimentación con nuevos materiales, vídeos y fotografías. Su obra escultórica de los sesenta guarda similitudes con la de otros artistas como Richard Serra, Walter de Maria o Robert Morris, escultores que llevan sus investigaciones más allá del minimalismo, trabajando desde parámetros procesuales que exigen al espectador una actitud no contemplativa ante la obra. Siguiendo esa línea de investigación, Nauman experimenta con movimientos simples de su cuerpo que desembocan en repeticiones sistemáticas de acciones sin principio ni fin (no narrativas). Tras visitar una exposición de Man Ray en Los Ángeles (1966) "atraído por la falta consciente de estilo coherente de Ray y por su uso de lo escenográfico en sus fotografías"[142], Nauman realiza un conjunto de once imágenes entre las que se encuentran *Self Portrait as a Fountain* y *Bound to Fail* (ambas de 1966-67). En la primera de ellas el artista, convertido en materia de su propia obra, se fotografía en su estudio con el torso desnudo y escupiendo agua por la boca: ironía referida al obsesivo antropomorfismo de la escultura pública empleada en las fuentes, crítica dirigida contra la noción de genio creador de la que participaban artistas como Beuys o Klein y solapada alusión al urinario de Duchamp. En la segunda aparece atado con las manos a la espalda en referencia a su propia situación como artista en plena crisis de creatividad, atrapado en su estudio y sin apenas medios para realizar obras.

Aunque este tipo de trabajos no fueron demasiado habituales dentro del conjunto de la obra de Nauman (que siguió experimentando con múltiples medios alternativos desde unos planteamientos escultóricos influidos por la música de Stockhausen, la obra de Cage y la danza de Meredith Monk), sí suponen un hito importante para el devenir de la fotografía en el contexto de la neovanguardia. Estas fotografías constituyen la obra a expensas de la acción. Se presentan como el registro de un ejercicio que no es sólo físico, sino también intelectual; como un medio con el que llevar a cabo un trabajo de tipo fenomenológico y a la vez conceptual con su propio cuerpo, que será material escultórico y prospectivo, objeto de trabajo y sujeto que

[142] Fogle, ed., 2004, 9.

percibe y conoce. En opinión de Jeff Wall, estas imágenes responden a un proceso de "subjetivización o introversión del reportaje".

En un ensayo ya clásico titulado *Señales de indiferencia* (1995) Wall intenta despolarizar la oposición entre la fotografía artística vinculada al purismo formalista y el postmodernismo crítico ya que, en su opinión, "no puede haber una división clara entre el formalismo esteticista y las distintas modalidades de fotografía comprometida. El subjetivismo pudo convertirse en la base de las prácticas fotográficas de corte crítico con la misma naturalidad que la *neofactografía*, y ambas disciplinas están presentes a menudo en muchas de las obras de los años sesenta"[143]. Aunque con diferencias en sus planteamientos, ámbitos discursivos y objetivos críticos, en la práctica las fotografías de artistas como Ed Ruscha, Dan Graham o el matrimonio Becher no estarían tan alejadas del "estilo documental" de autores como Eugène Atget, August Sander o Walker Evans[144]. La crítica formalista, las instituciones museísticas, ciertos sectores de la historiografía artística y los propios fotógrafos se encargaron de ampliar la brecha discursiva abierta entre unas propuestas que parecen alinearse con la desmaterialización del objeto artístico, planteada por el conceptual, y una tradición fotográfica fundamentada en las especificidades técnicas del medio[145]. Wall entiende que el componente subjetivo y esteticista de lo que Solomon-Godeau calificaba como "fotografía artística" puede albergar una potencialidad deconstructiva similar a la que se arrogan aquellas prácticas del entorno conceptual que, de un modo u otro, retoman aspectos del proyecto factográfico[146]. Los trabajos más críticos de la neovanguardia norteamericana, aquellos que arremeten contra el concepto de arte autónomo en pos de un utilitarismo politizado, también incluirían elementos del subjetivismo estetizante

[143] Wall 2002, 282.

[144] De hecho, al margen de las intenciones de los artistas y las interpretaciones posteriores de sus trabajos, no parece difícil encontrar algunos puntos de contacto entre todos estos creadores, tan distantes cronológica y conceptualmente: el empleo de la serie como medio de trabajo y estrategia generadora de sentido, la inclinación por ámbitos de difusión (el archivo, el libro de artista, etc.) distinios del formato cuadro destinado a ser colgado en la pared de una sala, la proximidad a una estética de lo banal así como una relación problemática entre los usos no artísticos de la fotografía y la cualidad artística de su producción fotográfica.

[145] No podemos desarrollar aquí estas cuestiones que nos llevarían a revisar la tradición crítica e historiográfica así como las políticas institucionales dedicadas a promocionar y exponer fotografía en Europa y Estados Unidos desde los años veinte hasta la actualidad. Citamos a continuación algunos textos que abordan el problema directa o tangencialmente: Nancy Spector, "La fotografía artística después de la fotografía", en VV.AA., *Imágenes en movimiento. Fotografía y vídeo contemporáneo en las colecciones de los museos Guggenheim*, Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003 (cat.). pp. 35-36; Krauss 2002; Douglas Crimp, "Del museo a la biblioteca", y Christopher Phillips, "El tribunal de la fotografía", ambos en Jorge Ribalta y Glòria Picazo, eds., *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

[146] Río 2010, 191-210.

propio del documental humanista, que, a su vez, había nacido durante los años veinte del cruce entre las pretensiones artísticas de la fotografía y las exigencias de inmediatez que las industrias editoriales y de la comunicación le imponían a ésta[147]. Esta convivencia de elementos puede apreciarse con claridad si atendemos al trabajo de autores como Duane Michals, William Wegman o Les Krims, siempre en un equilibrio inestable entre un subjetivismo surrealizante y un amateurismo conceptual.

Los artistas conceptuales restituyen en sus proyectos los usos documentales más comprometidos del medio fotográfico. Sin embargo, aquello que sucede ante la cámara, el acontecimiento que va a ser fotografiado, ha sido preparado (puesto en escena) por el propio artista con el fin de documentarlo, articulando así una reflexión a partir del diálogo que se establecería entre el concepto contenido en el acontecimiento y las posibilidades teórico-discursivas del medio fotográfico. El documental ya no tiene lugar en la calle (fotografía de calle, documental humanista) o en un país en conflicto (fotoperiodismo bélico), sino en el estudio de los artistas[148], que a menudo pasan a ser objetos y no sólo sujetos de la representación fotográfica. Si durante décadas el fotógrafo se arrogó el derecho a representar al sujeto fotografiado dentro de unas convenciones que tendían a objetualizarlo y victimizarlo, sin que éste pudiese decidir acerca de cómo prefería ser representado, en los setenta, autoras como Jo Spence van a renunciar a ese privilegio, dirigiendo el objetivo de la cámara hacia su propio cuerpo. El documental, el trabajo fotográfico, se vuelve sobre el mismo fotógrafo que renuncia a la prerrogativa que le permite pautar la representación de los *Otros*. Como explica John Roberts,

> las primeras fotografías de Nauman (1966) presentan un reajuste en la percepción sobre dónde podría situarse el fotógrafo dentro del proceso de decir la verdad. Escenificar algo como evento para la cámara, algo tan trivial como escupir una fuente de agua, no es meramente producir una fotografía de una actuación, sino optar por la posibilidad de que

[147] Olivier Lugon explica que la idea de documento fotográfico aparece desde el origen mismo del medio como antónimo de la fotografía artística. No sería hasta las décadas de 1920 y 1930 cuando cristaliza un estilo documental con pretensiones estéticas y artísticas. Para Lugon, en los años treinta, "ambos términos [documento y arte] no sólo ya no se excluyen, sino que de inmediato son percibidos como indisociables: es que sólo si acepta humildemente la especificidad documental de su medio de expresión, si se aleja de todo efecto de arte para aproximarse a la visión mecánica de la cámara, tendrá el fotógrafo la posibilidad de acceder al gran arte". Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, p. 21.

[148] Van Deren Coke, *Fabricated to be Photographed*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1979 (cat.); Anne H. Hoy, *Fabrications. Staged, Altered and Appopiated Photographs*, Nueva York, Abbeville, 1987; Mccarthy Gauss 1987.

la fotografía pudiera establecer una relación con lo real muy diferente de la supuesta convencionalmente. Se trata de fotografías que también representan la externalización de estados de conciencia. Por tanto, trastocan, de manera informal, humorística y a veces insustancial, el privilegio otorgado a ciertas identidades extremadamente serias en arte y fotografía, en particular la idea de autor anónimo en el modernismo (como rechazo de la forma negativa de la autodescripción y la autobiografía) y la idea del fotógrafo como testigo objetivo[149].

Anticipándose a esta misma línea argumental, Wall defiende que este tipo de imagen escenificada a partir de trabajos performativos supone una "introversión o subjetivización del reportaje". Como ejemplo, el autor cita algunas fotografías de Long y Nauman:

> El estudio del fotógrafo, y el conjunto genérico de la "fotografía de estudio", fue la antítesis pictorialista contra la cual se elaboró la estética del reportaje. Nauman invierte los términos. Partiendo desde dentro del marco experimental de lo que empezaba a denominarse entonces *performance art*, Nauman lleva a cabo sesiones fotográficas de reportaje cuyo tema principal es el juego egocéntrico y autorreflexivo que está teniendo lugar en los estudios de los artistas que han llegado más allá de las bellas artes modernas y han alcanzado nuevas formas híbridas[150].

Más allá de la documentación de una performance o de una intervención en el paisaje[151], la acción se realiza para ser fotografiada, "existe y se ve legitimada como algo que continúa el proyecto del reportaje yendo precisamente en el sentido opuesto, hacia un método pictórico completamente diseñado, una mascarada introvertida que juega con las heredadas propensiones estéticas de la fotografía artística como

---

[149] John Roberts, "Fotografía, iconofobia y las ruinas del arte conceptual", *Papel Alpha* 7 (2009), p. 40. Traducción del primer capítulo de John Roberts, ed., *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain (1966-1976),* Londres, Camera, 1997.

[150] Wall 2002, 289.

[151] Wall habla de este proceso (usos conceptuales-documentales/fotografía construida) con conocimiento de causa pues su propia práctica artística ha pasado por una experimentación similar. Partiendo del ámbito conceptual, que Wall "abandona" en 1971, en el que la fotografía prescinde de todo esteticismo, su obra evoluciona hacia un tipo de imagen escenificada que deconstruye el concepto de fotografía pura sin romper el vínculo con el reportaje y teniendo siempre en cuenta la experiencia estética vinculada a la obra de arte. La revalorización de la experiencia estética por parte de Wall se produjo en su etapa de formación tras percatarse de que los fotomontajes de Heartfield, pese al interés que habían despertado en él por su potencial crítico y político, no podían explotar la dimensión estético-emotiva inherente a la tradición artística.

reportaje"[152]. Estos planteamientos se ven en parte reflejados en el grueso de la obra del propio Wall: método "pictórico" en la composición de las escenas, que a menudo retoman elementos de la tradición artística europea (Delacroix, Manet, pictorialismo fotográfico, etc.); teatralidad que la crítica modernista desterró como categoría estética[153]; escenificación basada en la dirección de actores (también en el montaje digital) a medio camino entre lo cinematográfico y lo teatral. Todo ello sin dar la espalda a una tradición (el reportaje) que, al interactuar con lo performativo, cuestiona las ortodoxias relacionadas con la fotografía creativa, con la inmediatez "decisiva" del documental clásico y con el conceptualismo crítico de los sesenta. Este proceso de cuestionamiento conducirá a Wall (acompañado de otros artistas del ámbito canadiense) a un "tránsito desde las prácticas foto-conceptuales hacia la estructura del foto-*tableau*"[154].

Confluyen aquí dos concepciones en apariencia distintas de la fotografía: aquélla que la interpela como un documento de verdad (salvando las distancias, podríamos hablar de lo *icónico* que veíamos en el punto 1.1.) y una segunda que contempla la imagen fotográfica como construcción de lo real (s*imbólico*). En los setenta ambas concepciones colisionan. El reportaje ve cuestionada su credibilidad[155], al tiempo que la escenificación ficcional se apropia de la estética documental. En este orden de cosas, es posible distinguir una estrategia fotográfica muy extendida en las décadas de 1980 y 1990 que, basada en la escenificación, hunde sus raíces en la fotografía decimonónica. El artista se convierte en un director de escena y la fotografía retoma componentes de la tradición pictórica[156]. Esta corriente fue definida por A.D.

---

[152] Wall 2002, 288. Esto quedaría magníficamente ejemplificado en conocidos trabajos de Ruscha (*26 Gasoline Stations,* 1963) y Graham (*Homes for america*, 1964), pioneros del fotoconceptualismo, que ponen en crisis las convenciones asociadas al fotoreportaje así como el modo en que éstas condicionan el significado de la fotografía impresa.

[153] Michael Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

[154] Víctor del Río, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 113-128; Ian Wallace, "Photoconceptual Art in Vancouver", en VV.AA., *Thirteen Essays on Photography*, Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography, 1990.

[155] Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 72: "El foto-reportaje es, por excelencia, el género confeccionado para garantizar la credibilidad y a través del que se declara el respeto editorial por la fotografía que dejará de siluetearse, de usarse como decoración o como elemento compositivo".

[156] Algo que ha sido interpretado como un retorno a elementos premodernos (anteriores al discurso purista de las artes), pictorialistas, que la crítica formalista censuró a principios del XX. Retomar en la postmodernidad aquello que ha sido reprimido en la modernidad para criticar algunos de sus aspectos dogmáticos. Jorge Ribalta, "Para una cartografía de la actividad fotográfica postmoderna", en Jorge Ribalta, ed., *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 21.

Coleman en *El método dirigido. Notas para una definición* (1976)[157], donde anticipaba una breve historia del método desde 1850 hasta el fotoconceptualismo de los setenta, al que criticaba por el desconocimiento de su propia genealogía[158]. Frente al verismo de la fotografía directa (el relato entonces hegemónico producido desde el MOMA), Coleman construye una narración paralela apoyándose en fotógrafos como Robinson, Reijlander o Julia Margaret Cameron, quienes, en lugar de captar la realidad tal y como es, sin intervención por parte del autor, crean la situación fotografiable, la condicionan o escenifican valiéndose de muy diversos medios. Estos métodos de escenificación serían muy utilizados por los pictorialistas, fotógrafos que no pretendían plagiar la estética de la pintura coetánea como tantas veces se ha dicho[159], pero sí deseaban ganar para la imagen fotográfica la artisticidad que en aquel momento ostentaba la pintura. Aunque su ideario estético quedó atrapado en un academicismo ampuloso, el pictorialismo, mediante la escenificación directa y la manipulación de los negativos, fue capaz de entender la fotografía como un medio válido para crear imágenes que no tenían un referente exacto en la realidad[160]: acontecimientos históricos, pasajes literarios y escenas de un onirismo protosurrealista fueron recreadas ante el objetivo de la cámara. El pictorialismo fue relegado a un segundo plano, desplazado por la presión del purismo fotográfico (*straight photography*) que se otorga una mayor altura moral sustentada en el respeto hacia las cualidades intrínsecas al medio. En oposición a ese realismo que ignora las posibilidades de la fotografía como símbolo, como representación codificada, el método dirigido produce "documentos falsificados" deconstruyendo el "momento decisivo"[161] para mostrar que éste es tan ficticio como un momento escenificado.

Nos encontramos, así, ante una doble genealogía de la imagen performativa que confluye en las prácticas postmodernas. Por un lado, la "introversión del reportaje" en la obra de los artistas de los sesenta/setenta como consecuencia lógica de los usos conceptuales de la fotografía. Ésta, en una primera lectura, pretende documentar obras y

---

[157] A.D. Coleman, "El método dirigido. Notas para una definición", en Jorge Ribalta, ed., 2004, p. 135: "Esta clase de imágenes utilizan la manifiesta veracidad de la fotografía en contra del espectador, explotan ese presupuesto inicial de la credibilidad al evocarla en acontecimientos y relaciones que el fotógrafo genera mediante una estructuración deliberada de lo que ocurre delante del objetivo y de la imagen resultante". Posteriormente, Coleman profundizaría en algunas de las cuestiones planteadas en su ensayo poniéndolo en relación con la figura del director de cine como paradigma de la disolución autoral. A.D. Coleman, "The Image in Question. Further Notes on the Directorial Mode", en *Depth Field*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995, pp. 53-62.

[158] Coleman cita a Les Krims, Bruce Nauman, Ed Ruscha y William Wegman, entre otros.

[159] Mélon, 1998, 87.

[160] Poivert, 2003.

[161] Henri Cartier-Bresson, "El instante decisivo", en Joan Fontcuberta, ed., 2001.

acciones, es información, registro neutro sin valor artístico. Sin embargo, en una segunda lectura, el fotoconceptualismo logra redefinir el uso del medio como documento replanteando su dimensión artística. La diferencia principal entre las estéticas documentales y su introversión radicaría en la no pasividad de lo fotografiado. La tradición del reportaje nos hablaba de un sujeto que, con su cámara, captaba de manera objetiva aquello que sucedía ante sus ojos, sin modificar nada, sin intervenir en el acontecimiento[162], sin componer el "cuadro"[163]. Artistas como Bruce Nauman escenifican el acontecimiento, realizan la acción sólo para la cámara. Ya no hay un sujeto que pulsa el botón y un objeto que recibe el fogonazo del *flash*. El artista es objeto y sujeto. No atrapa la acción, la produce.

Por otro lado, una segunda vía responde a una suerte de lógica interna que afecta a la evolución del medio fotográfico y a la consideración que de él han tenido los críticos e historiadores de la fotografía. El elemento ficcional ("método dirigido") ha sido uno de los pilares creativos de la fotografía no sólo en el ámbito fotográfico, sino también en la obra de artistas cercanos al surrealismo como Man Ray[164], Hans Bellmer, Paul Nougé, Eli Lotar, Raoul Ubac, Claude Cahun[165], Florence Henri, Pierre Molinier o la española Maruja Mallo. Muchos de sus trabajos fueron ignorados por autores tan

---

[162] Ante la ambigüedad del concepto de documental (centrándose en ese estilo heterogéneo pero identificable que emerge en los años treinta), Lugon afirma que "un solo rasgo une, según parece, sus diversas acepciones, aunque sin dejar de ser pura retórica: la exigencia primera de *fotografiar las cosas como son* (…), la voluntad de aceptar el mundo tal y como es, de no cambiar nada en el motivo tal y como se presenta ante la cámara". Lugon 2010, 22.

[163] Esto sólo sucedía en teoría. En la práctica, algunos de los grandes hitos del documentalismo y la fotografía directa "mienten" acerca de las verdaderas condiciones de producción de la imagen. Tal es el caso de conocidas imágenes como *El miliciano cayendo herido de muerte* (1936) de Robert Capa o de los enamorados de *El beso ante el Ayuntamiento de París* (1950) de Robert Doisneau. Ambas instantáneas pretenden (o pasan por) ser fieles reflejos de situaciones capt(ur)adas en el *instante decisivo*. Hoy pesa sobre ellas la sospecha de ser instantáneas total o parcialmente escenificadas. Sobre el grado de manipulación aceptado por documentalistas y fotoreporteros pueden ser clarificadoras estas palabras de Eugene Smith fechadas en 1948: "La mayoría de los reportajes fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de *dirección de escena*, para lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo. Cuando ello se hace para lograr una mejor traducción del espíritu de actualidad, entonces es completamente ético. Si los cambios se convierten en una perversión de la realidad con el único propósito de producir una fotografía más dramática o más comercial, el fotógrafo se ha permitido una licencia artística que no debería darse. Éste es un tipo de falseamiento muy común". Eugene Smith, "Fotoperiodismo", en Joan Fontcuberta, ed., 2001, 211. Sobre la escenificación como estrategia habitual en el reportaje contemporáneo veáse Rouillé 2005, 183 y ss.

[164] Como hemos tratado de explicar, la fotografía tuvo una importancia considerable en el ideario estético de los surrealistas, pero siempre como un medio de expresión más y no como un "arte" en sí. De ahí la conocida afirmación de Man Ray: "Yo sostengo que la fotografía no es artística".

[165] La obra de Claude Cahun (1894-1954) permaneció prácticamente desconocida en Europa hasta los años noventa (varios museos europeos le dedicaron exposiciones en 1992). En España comienza a ser una artista relativamente conocida a partir de la exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga para el IVAM en 2001.

influyentes como Beaumont Newhall, cuya *Historia de la Fotografía* (iniciada en 1937), modelo historiográfico hegemónico durante varias décadas, se estructura a partir de las evoluciones técnicas del medio (aquello supuestamente definitorio del mismo) para legitimar la "fotografía directa". Asimismo, el surrealismo en su conjunto ha sido minusvalorado por críticos tardomodernos como Greenberg o Fried, cuya visión formalista del arte coincidía en muchos puntos con el ideario de Newhall, Stieglitz o Strand[166]. La razón última del ostracismo sufrido tanto por la fotografía escenificada como por el surrealismo y, por supuesto, también por el arte de acción[167] no es otra que su teatralidad.

[166] Greenberg consideraba que la pintura era el medio más importante dentro del sistema de las artes, el mejor indicador de la evolución cultural de una sociedad. El esquema greenberguiano presentaba una evolución lineal desde el impresionismo hasta la abstracción pictórica (expresionismo abstracto), momento en que la pintura se habría desprendido de aquellos elementos no esenciales al medio (perspectiva, figuración, narración, etc.). Las características inherentes a la pintura serían abstracción y planitud, rasgos que habrían sido alcanzados por el expresionismo abstracto y la abstracción postpictórica norteamericana. En esa evolución lineal hacia la abstracción y la planitud no encajaría la pintura surrealista, teatral y figurativa. Por otro lado, en la teoría de la fotografía de principios del siglo XX predominaba el mismo discurso purista-formalista. La fotografía debía desprenderse de aquellos valores que eran propios de otras artes como la pintura o el teatro (composición, montaje, *flou*, etc.) e intentar centrarse en aquello que le era propio: sus cualidades técnicas y formales.

[167] El arte de acción siempre estuvo presente en el programa estético (en el repertorio de "modos de hacer") de las vanguardias históricas pero casi nunca figuró en las revisiones historiográficas a ellas dedicadas. Coincidiendo con la institucionalización del arte de acción a finales de la década de los setenta, aparece la primera historia de la performance escrita por Roselee Goldberg en 1979.

2.4. FOTOGRAFÍA, TEATRALIDAD, PERFORMATIVIDAD

Durante las décadas de los sesenta y setenta una pléyade de artistas participaron de una intensa actividad performativa en el marco de los procesos de desmaterialización de la obra de arte. Inmersa en un convulso clima contracultural, la neovanguardia internacional trataba de adoptar una postura crítica ante una modernidad a la que consideraba cómplice de aquellos mecanismos de poder contra los que la fuerza política de la vanguardia histórica se había posicionado. Se produce entonces una fractura con respecto a algunos de los presupuestos estéticos defendidos por la crítica formalista norteamericana, especialmente en lo referido a la autonomía de la obra de arte, periclitada tras la introducción de elementos temporales, procesuales y contextuales que reclaman la interacción física e intelectual del espectador.

Algunos de estos aspectos fueron analizados por Michael Fried en su ensayo *Arte y objetualidad* (1967) en el que el autor atacaba al minimalismo debido a su componente teatral ("literalista") en aras de una modernidad ensimismada. La objetualidad que Fried atribuye al minimal suponía la negación del arte a través del teatro: "la adopción literalista de la objetualidad no es otra cosa que un alegato a favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte"[168]. Dicha teatralidad, que exige una mayor participación del espectador en la construcción de sentidos, residiría en el factor espacio-temporal que restringe la presencia trascendente de la pintura y escultura americana de los años cincuenta. Las estructuras minimalistas plantean la superación de ciertas categorías estéticas hasta entonces asociadas a la práctica artística. Belleza, expresión, intuición, contemplación, género o estilo dejan de ser conceptos aplicables a unas piezas producidas mediante la manipulación constructiva de materiales industriales que eliminan el carácter manual del trabajo artístico. La autorreferencialidad de los objetos (pensemos en los "objetos específicos" de Judd) elude la cualidad sígnica y, por lo tanto, representacional de la obra de arte. Según Francisca Pérez Carreño, en la teoría semiótica de Peirce un signo es "aquello que está en lugar de algo para alguien"[169], es decir, un primer elemento cuya relación con un segundo puede ser descifrada por un tercero (un lector-espectador). Los objetos minimal carecen de una dimensión sígnica al no aludir a ninguna realidad externa

[168] Michael Fried, "Arte y objetualidad", en *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado, 2004, p. 179.
[169] Pérez Carreño 1988, 12.

interpretable. La representación queda abolida por la presencia desacralizada del objeto, umbral de la experiencia fenomenológica para aquel espectador (irrumpe aquí el cuerpo) que comparte su mismo espacio.

Por otra parte, estas piezas desechan el tipo de composición relacional que había caracterizado gran parte de la producción pictórica hasta ese momento[170]. La serialidad, además de acercar la creación artística a la producción industrial, pretendería escapar de sistemas y esquemas compositivos establecidos *a priori*. Refiriéndose a la serialidad de su trabajo, Donald Judd afirmaba: "El orden no es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad de una cosa detrás de la otra". Un modo de componer la pieza que se alejaría, según Judd, de la composición jerárquica y relacional propia del arte europeo: "Lo que pasa es que están ligados a una filosofía, la filosofía racionalista... Todo ese arte se basa en sistemas construidos de antemano, *sistemas a priori*; expresan una determinada clase de pensamiento y de lógica que hoy en día está muy desacreditada como medio para averiguar cómo es el mundo". Dejando a un lado las valoraciones de esta argumentación, nos interesan aquí las apreciaciones de Rosalind Krauss quien, a propósito de la misma, sostiene que "una cosa detrás de otra se parece sencillamente a la sucesión de los días sin que nada les haya dado una forma o una dirección, sin que nada ni los habite, ni los anime, ni les confiera ningún significado"[171]. Así entendida, la composición serial se correspondería con una temporalidad (de lo) presente desarrollada al margen de los modos ortodoxos de ordenar y dar sentido al tiempo, sean estos artísticos, históricos o filosóficos. El minimalismo se experimenta en tiempo real, en un presente fenomenológico que trasciende el idealismo atemporal del arte ilusionista[172]. La disposición espacial consistente en "colocar una cosa detrás de la otra" es en sí misma performativa: la

---

[170] No obstante, el minimalismo y la abstracción postpictórica defendida por Fried tienen varios puntos en común. Elementos que lejos de suponer una ruptura entre la tradición pictórica norteamericana y el minimalismo, apuntan a una evolución lógica que parte de las investigaciones de Barnett Newman y atraviesa las obras de Stella, Noland y Reinhardt, hasta desembocar en la escultura minimal. Véase Francisca Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado, 2003, pp. 91-113.

[171] Rosalind Krauss, "Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura", en *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, pp. 239-240. Los fragmentos de la entrevista con Judd aparecen citados por Krauss en estas mismas páginas. La entrevista completa (1964) está recogida en el apéndice de textos de Marchán 2001.

[172] Pérez Carreño 2003, 116: "(…) la actividad del arte minimal se entiende mejor con el trasfondo de una filosofía no idealista del arte. Como anti-idealistas los minimalistas atacaron el ilusionismo, la noción de lo artístico como creación de experiencias fuera del tiempo y el espacio reales, y trataron de construir sus obras basándose en las propiedades de los objetos y en su percepción literal". Véase también Simón Marchán, *La historia del cubo. Minimal art y fenomenología*, Bilbao, Rekalde, 1993; Hal Foster, "El quid del minimalismo", en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 42-47.

composición se basa en la acción de *poner*. De hecho, la obra no existe hasta que, dispuesta en el espacio de la sala, se enfrenta a la presencia de un espectador. Con anterioridad, la obra se reduce a un número indeterminado de materiales industriales. Al igual que los actos que conforman un happening, la serie no tiene principio ni fin preestablecido pudiendo prolongarse con la adición de nuevos elementos. La repetición hace que el tiempo de la composición (también el de la recepción) sea el presente, un ahora no narrativo, sin pasados ni futuros.

La teatralidad inherente al minimalismo, presente en algunos aspectos de la escultura de vanguardia[173], aparece bien ejemplificada en la obra de Robert Morris. A principios de los sesenta Morris se encuentra próximo a los planteamientos minimalistas al tiempo que forma parte del grupo de artistas, bailarines y coreógrafos asociados al Judson Dance Theatre (Nueva York): Alex Hay, Yvonne Rainer y Robert Rauschenberg, entre otros, que trabajaban bajo la tutela de Merce Cunningham. La disolución de los límites entre sujeto (artista, espectador) y objeto, la interacción entre cuerpo, espacio y volumen así como la fugacidad de las experiencias proveídas por la obra constituyen los ejes conceptuales sobre los que pivota la obra de Morris. En esta línea uno de sus trabajos más conocidos es *Site* (1964), performance realizada en el Surplus Theater de Nueva York con la colaboración de Carolee Schneemann. Sobre el escenario Morris mueve unas pesadas planchas de madera blanca durante casi veinte minutos. Tras los paneles se descubre el cuerpo desnudo de Schneemann que, reclinada, adopta la misma pose que la *Olympia* de Manet. Las posibles interpretaciones de la acción deben hacernos pensar en las obras minimalistas creadas a partir de materiales industriales (como las planchas de madera), en la autorreferencialidad de las mismas, en el "poner cosas" como método compositivo, en la objetualidad que niega la representación ilusionista, en la crítica a un modernismo que considera la planitud como una característica inherente a la pintura, en el cuerpo como elemento transformador de los espacios, etc. En cualquier caso, aquello que más nos interesa es señalar cómo minimalismo y performance plantean la inclusión de una temporalidad no narrativa en el territorio del arte contemporáneo.

---

[173] Rosalind Krauss, "Ballets mecánicos: luz, movimiento, teatro", en Krauss 2002. En este texto, Krauss analiza el concepto de teatralidad a partir del ensayo de Fried y demuestra cómo el movimiento y la temporalidad que los críticos formalistas negaban a la escultura moderna había sido un elemento fundamental en la obra de escultores de vanguardia como Pevsner, Gabo, Picabia, Moholy-Nagy, Tinguely o Calder.

Sobre algunos de estos aspectos reflexionaría tiempo después Douglas Crimp en el catálogo de la exposición *Pictures* (1979). Crimp parte del citado ensayo de Fried para identificar su concepto de teatralidad con una nueva temporalidad que se encontraría, con diferentes matices, en las obras de Cindy Sherman, Sherrie Levine o Robert Longo, una generación de jóvenes creadores que emergen a finales de los setenta asumiendo la crítica a la representación articulada desde los trabajos minimal y conceptuales. Según Crimp,

> el medio por excelencia a través del cual se puso de manifiesto la temporalidad durante los años sesenta fue la *performance* —y no sólo esa práctica mal definida que se dio en llamar *performance art*, sino todas aquellas obras que el artista o el espectador, o ambos, constituían en una situación y con una cierta duración. A propósito del arte de los años setenta se puede afirmar casi literalmente que "tenías que estar allí"[174].

Crimp juega con los conceptos de presencia y representación. La presencia que la crítica formalista presuponía en las obras modernas era la de un objeto estético único, original, aurático, casi eterno. Por contra, la temporalidad postmoderna implicaba transitoriedad, una temporalidad desestructurada y condensada en trabajos hasta cierto punto efímeros que sólo existen en su relación con el espectador. El sentido del término performance en los escritos de Crimp, como él mismo trata de aclarar, no se ciñe sólo al arte de acción. De hecho, Crimp llama la atención acerca de los elementos teatrales, temporales, performativos, que encuentra en la obra de Sherman, Longo o Levine y cómo estos elementos han sido trasladados al cuadro fotográfico, a la imagen bidimensional. Por tanto, aunque en el arte de los setenta "tenías que estar allí" (muy pocos lo estuvieron), la experiencia temporal implítica en ese "estar allí" fue transferida a soportes videográficos y fotográficos:

> Actualmente hay un grupo de artistas que empieza a exponer en Nueva York, que ha planteado la posibilidad de una producción artística cuyas estrategias están basadas literalmente en la temporalidad y la presencia del teatro. Sin embargo, no está claro hasta qué punto esas características pertenecen realmente a su obra, pues las dimensiones teatrales han sido transformadas, y de forma un tanto sorprendente, reincorporadas en la imagen pictórica. Si bien se puede decir que muchos de estos artistas se educaron en el

[174] Douglas Crimp, "Imágenes", en Brian Wallis, ed., 2001, 176.

campo de la *performance* tal y como la entendía el minimalismo, lo cierto es que consiguieron trastocar sus prioridades, al convertir las situación y la duración literal de la escenificación (*performed event*) en un cuadro cuya presencia y temporalidad son enteramente psicológicas[175].

Un ensayo de Martí Peran aporta algunas claves para seguir ahondando en este asunto. Peran considera el componente teatral (con sus diferentes lecturas[176]) como una de las líneas rectoras del arte postmoderno (híbrido, disperso, fragmentario) en contraposición al formalismo moderno[177]. El marco general de esta categoría vendría dado por los conceptos de alegoría, fragmentación y simulación, y uno de sus principales pilares sería la performatividad:

> En los diferentes análisis históricos del postmodernismo ya se ha señalado el protagonismo de esta categoría [performatividad], ya sea por la desestructuración de las perspectivas generalistas que se ofrecían como depositarias de la verdad [Lyotard] o por la pérdida del sentido histórico que obliga a vivir en una situación de presente perpetuo [Jameson]. (...) Ante la teatralidad del arte, ya no parece tan pertinente interrogarse sobre las posibilidades de reconocer un mundo, sino analizar cómo se efectúa y se constituye. Efectivamente la performatividad propia del arte teatral sustituye el ideal de la representación por la presentación, convierte la obra en un lugar de acontecimientos más que de enunciación o, en todo caso, cuenta imágenes más que historias[178].

El término *performatividad* adquiere así varios matices que sustentan parte de nuestra investigación. Trataremos de reflexionar a propósito de esos matices que pueden ayudarnos a ensanchar el sentido de los conceptos de performance y performatividad[179].

---

[175] *Ibidem*, p. 177.
[176] Martí Peran, "Propiedad y teatralidad en el tránsito de los años ochenta", en VV.AA., *Sobre la Crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona, MACBA, 1996, p. 265: "Las estrategias que se articulan hacia la teatralidad abarcan registros muy diversos, desde cuestiones de orden estético hasta preferencias disciplinarias (la abolición de lo que es real, la performatividad, la multievocación, la participación o el elogio de la práctica fotográfica)".
[177] Es necesario diferenciar una modernidad purista, formalista y falsamente despolitizada capitaneada por los citados críticos norteamericanos, Greenberg y Fried, ante la que reaccionaría la primera postmodernidad, de una modernidad vanguardista anterior a la Segunda Guerra Mundial, con un fuerte componente de contestación política, cuya máxima era acercar arte y vida. Peran también reconoce en ésta última un componente teatral reprimido en la tardomodernidad.
[178] Peran 1996, 270-271.
[179] Bal 2009, 225-274. El trabajo de Bal constituye un intenso ejercicio de reflexión conceptual y metodológica que, a su vez, puede tomarse como modelo valido a la hora de "expandir" el sentido de ciertos conceptos utilizados en el campo de las humanidades. Partiendo de la obra de James Coleman *Photograph* (1998-1999), la autora acude al concepto de memoria para dar sentido a los conceptos de

Al acudir a estos conceptos, no sólo nos referimos a una acción (performance) en sentido estricto (acción artística de un performer), sino también a un nuevo concepto de temporalidad, a una puesta en crisis de los relatos y narraciones, a una reflexión en torno a los modos de construcción y legitimación del discurso, a un desvelamiento de las estrategias de producción de imágenes, situaciones y realidades; a un campo de trabajo compartido por varias disciplinas en el que la fotografía, como veremos, puede plantear una suerte de "pensamiento del fragmento" del que se desprende una temporalidad abierta y expansiva.

A la vez que se produce el giro teatral que acabamos de analizar en las artes plásticas (desde el happening pasando por el minimalismo hasta desembocar en la temporalidad diferida de la generación *Pictures*), es posible localizar un movimiento paralelo y hasta cierto punto comparable en el seno de los discursos críticos. Casi en el mismo momento en que el minimalismo provoca un airado debate sobre su teatralidad y el arte de acción irrumpe con fuerza en Estados Unidos y Europa, en el ámbito teórico tiene lugar la revolución crítica de los años sesenta[180]. El objeto artístico abandona la autonomía moderna para convertirse en una producción mestiza, fragmentaria, transgenérica, al tiempo que el discurso teórico deja atrás los sistemas, tomando lo textual como modelo[181]. Recorreremos a continuación algunos hitos teóricos que participan de ese giro performativo a la vez que tratan, de modos diversos, directa o indirectamente, el concepto de performatividad en el marco de una nueva temporalidad que creemos común a la producción artística, teórica e historiográfica.

En *La condición postmoderna* (1979) Jean-François Lyotard introduce el concepto de performatividad al referirse a la legitimidad del saber en las sociedades contemporáneas. La investigación de Lyotard, encomendada por el gobierno de Québec, ha tenido una enorme repercusión, no tanto por la caracterización del saber en las sociedades actuales como por sus hipótesis en torno al final de los grandes relatos, narraciones teleológicas que legitiman un determinado tipo de saber. La racionalidad ilustrada, el saber científico, "se interroga sobre la validez de los enunciados narrativos

---

performance y performatividad. Pueden consultarse algunas de las muchas interpretaciones que han recibido estos conceptos desde diversos campos disciplinares en el *reader* editador por Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew Parker, eds., *Performativity and Performance*, Nueva York, Routledge, 1995. Sobre el concepto de performatividad en el marco de los *Performance Studies*, Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Londres, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 123-169.

[180] Gavin Butt, "The Paradoxes of Criticism", en Gavin Butt, ed., *After Crticicism. New Responses to Art and Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

[181] Roland Barthes, "De la obra al texto" en Brian Wallis, ed., *2001*; Rosalind Krauss, "El posestructuralismo y lo paraliterario", en Krauss 1996.

y constata que éstos nunca están sometidos a la argumentación, a la prueba. Los clasifica en otra mentalidad: salvaje, primitiva, subdesarrollada, atrasada, alienada, formada por opiniones, costumbres, prejuicios, ignorancias, ideologías"[182]. La paradoja surge cuando la ciencia que critica estas narraciones acaba legitimándose a través de una de ellas: el gran metarrelato moderno, aquél que persigue la libertad del hombre, su emancipación, el progreso que libere a la humanidad de cualquier tipo de injusticia. ¿Qué sucede tras el fin de los grandes relatos[183]? Surge entonces una grave crisis de legitimación. El saber queda inserto en un flujo casi mercantil[184], se convierte en mercancía-información y, por lo tanto, en fuente de poder. Así pues la única vía de legitimación es la performatividad[185], la eficacia del sistema, la optimización de beneficios en relación con el esfuerzo invertido (*input*/*output*). Si los relatos se cimentaban sobre una temporalidad lineal, con un pasado y un futuro (un objetivo, una meta) que justificaban las actuaciones en el presente, la condición postmoderna se asienta sobre la ruptura de esa línea narrativa. El saber no requiere un horizonte temporal, no necesita apoyarse en la linealidad histórica de los metadiscursos. El saber en la sociedad de la información se legitima sólo a través de la performatividad de un

---

[182] Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 56. Somos conscientes de las controversias que envuelven el concepto lyotardiano de postmodernidad en el ámbito filosófico (véase, como ejemplo, Modesto Berciano Villalibre, *Debate en torno a la postmodernidad*, Madrid, Síntesis, 1998; Hal Foster, ed., *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985). Sin embargo consideramos que, aun a riesgo de caer en alguna imprecisión, la teoría de Lyotard ilustra una nueva concepción de la temporalidad que requiere nuestra atención.

[183] Lyotard no especifica las causas de este proceso que, en líneas generales, estarían relacionadas con el desarrollo de la técnica y las ciencias.

[184] "El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su valor de uso". Lyotard 1998, 16.

[185] Lyotard hereda del pensamiento de Wittgenstein la creencia de que la base del lazo social se halla en los juegos del lenguaje (Epígrafe 3 de *La condición postmoderna*: "El método: los juegos del lenguaje"). Parte de la disertación del francés se fundamenta en los tipos de enunciados, en los actos del habla, destacando tres de ellos: denotativos, prescriptivos y performativos. Lyotard especifica en una nota al pie: "En teoría del lenguaje, *performativo* ha adquirido después de Austin un sentido preciso. Se lo encontrará más adelante asociado a lo términos *performance* (actuación) *y performatividad* (de un sistema especialmente) en el sentido que se ha hecho corriente de eficacia mesurable en relaciones input/output. Los dos sentidos no son extraños el uno al otro. El *performativo* de Austin realiza la actuación (*performance*) óptima". (Lyotard 1998, 26). Para John L. Austin, en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), performativo (traducido al castellano como "realizativo" por Genaro R. Carrión y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós, 1971, p. 47) "indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo". Austin, en el original inglés, pone como ejemplo la ceremonia nupcial en que los novios sellan el matrimonio con el "I do" (sí quiero). Precisamente, el ejemplo de Austin (una boda) adquiere un amplio desarrollo en el texto de Jane Blocker "Binding to Another´s Wound: Of Weddings and Witness" (recogido por Butt 2005, 48-64), en el que se interpreta el acto nupcial como la acción performativa por excelencia dado que ésta se fundamenta en un discurso (decir algo es hacer algo) que exige la presencia de los contrayentes y de testigos que den fe y legitimen (autoricen) la acción.

sistema, es decir, mediante la inmediatez de los resultados. La actuación se sigue de la rentabilidad, no de un ideal a alcanzar. En ese sentido, lo performativo está sujeto a una coyuntura cambiante, al devenir del tiempo real. Tras el tiempo eterno de los relatos, el presente continuo de las micronarraciones.

Esta nueva conciencia temporal ha sido analizada por otros teóricos desde puntos de vista distintos. Fredric Jameson, siguiendo el esquema evolutivo de los estadios del capitalismo enunciado por el pensador marxista Ernest Mandel, contempla la postmodernidad como la lógica cultural propia del capitalismo actual, el que aparece tras el paso de un capitalismo de mercado al capitalismo multinacional globalizado. Algo de esperar (y en esto el diagnóstico de Jameson no se aleja demasiado del de Lyotard) si tenemos en cuenta que "la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos cada vez más novedosos"[186]. Jameson define nuestro momento histórico como "un presente esquizofrénico", un momento en el que sería imposible pensar nuestro pasado y nuestro futuro, seríamos incapaces de reflexionar acerca de nuestra historicidad. Jameson toma la caracterización de la esquizofrenia de Lacan[187] según la cual el enfermo, debido a una alteración en las estructuras del lenguaje, se ve inmerso en una angustiosa sensación de presente perpetuo. No es capaz de recordar su pasado y carece de un horizonte futuro. Su personalidad, sin recuerdos biográficos, queda en suspenso: "el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros sin conexión en el tiempo"[188]. Nuestro presente se eterniza debido al debilitamiento de la historicidad. Ante la imposibilidad de recordar el pasado, ante la negativa a perseguir un futuro, el presente se desvincula de los dictámenes de una originalidad evolutiva: la arquitectura puede volcarse en el pastiche, el arte puede retomar viejas fórmulas recubiertas por el falso halo de novedad que el mercado requiere, la historia puede repetirse bajo el pretexto de su pretendido final:

> Si, de hecho, el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tenciones y re-tenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro

[186] Fredric Jameson, "La lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998, p. 27.
[187] "Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura de la cadena de significantes, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazados que forman un enunciado o un significado". *Ibidem*, p. 47.
[188] *Ibidem*, p. 48.

> en una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que cúmulos de fragmentos y una práctica azarosa de lo heterogéneo, lo fragmentario y aleatorio[189].

Con respecto al final de la historia es imprescindible citar el libro de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre* (1989-1991). Este pensador norteamericano sugiere el final de una historia como "proceso único, evolutivo y coherente"[190]. Tras un amplio análisis histórico, concluye que la democracia liberal es la mejor forma de gobierno además de la única posible, vistos los demostrados fracasos de sus competidores (monarquía, fascismo y comunismo) durante el pasado siglo. La democracia liberal quedaría legitimada a través de la decisión libre de un pueblo de iguales (soberanía popular) que se respetan y reconocen. Lo cual supondría que las distintas democracias liberales se reconocen mutuamente reduciéndose de esta forma el peligro de conflictos. La tendencia universal hacia la democracia respondería, pues, a una lógica histórica. En esa más que cuestionable perfección teórica del sistema, Fukuyama adivina el final de una historia coherente y direccional dado que el fin último (el reconocimiento como motor que impulsa la historia hacia adelante) estaría plenamente cumplido. ¿Tendría sentido hablar de una historia lineal que condujese a la humanidad a un fin en un momento en que, teóricamente, ese fin se ha conseguido y sólo resta su perfeccionamiento práctico? ¿Cuál sería entonces el motor de la historia? "Los acontecimientos particulares de la historia adquieren sentido sólo en relación con cierto objetivo o meta más amplio, cuya consecución lleva necesariamente el proceso histórico a su término"[191]. Dejando a un lado las críticas que se podrían realizar a la teoría de Fukuyama[192] (también al pensamiento de Lyotard y Jameson), frente a la hipótesis del fin de la historia suele apelarse al hecho de que los acontecimientos se siguen sucediendo en el tiempo, que éste nunca se detiene: la caída del Muro de Berlín, la primavera de Pekín, las guerras del golfo, etc. Estos hechos deben hacernos pensar acerca de cómo son percibidos por la sociedad occidental, cómo los conocemos y si siguen constituyendo materia para la historia tal y como la hemos concebido hasta ahora.

---

[189] *Ibidem*, pp. 46-47.
[190] Francis Fukuyama, *El fin de la Historia y el último hombre*, Madrid, Planeta, 1992, p. 12.
[191] *Ibidem*, p. 95.
[192] Israel Sanmartín Barros, *Entre dos siglos. Globalización y pensamiento único*, Madrid, Akal, 2007.

En cuaquier caso, lo que parece quedar claro después de este recorrido es que nuestra manera de concebir el tiempo (nuestro presente, pero también su relación con el pasado y el futuro), el tiempo de los acontecimientos, el del pensamiento, el de la escritura y, por supuesto, el del arte, ha cambiado de manera radical. Los tiempos sincopados de los acontecimientos que componían un happening parecen proyectarse sobre la temporalidad (teatralidad, literalidad) minimalista, sobre sus estrategias antiteleológicas de composición ("una cosa detrás de otra", Judd; "sin que nada les haya dado una forma o una dirección, sin que nada ni los habite, ni los anime, ni les confiera ningún significado", Krauss). No es fácil conectar esa temporalidad desestructurada con el giro performativo del pensamiento postmoderno si no es a través de un ambiguo *zeitgeist* condicionado por el final de los relatos de emancipación colectiva. Narraciones que daban sentido al tiempo de los individuos, abocados tras su clausura a la producción de "cúmulos de fragmentos y a una práctica azarosa de lo heterogéneo" (Jameson). La fotografía, como medio de representación de la realidad, como corte, como acto que participa de esas estructuras no narrativas, no puede quedar al margen de las nuevas articulaciones temporales. A su espacio semiológico, se trasladará la "duración literal de la escenificación" (Crimp) que plantearon las prácticas minimalistas y performativas. La fotografía, como veremos a continuación, se convertirá entonces en un medio idóneo para la exploración de las subjetividades no normativas, que descrubren cómo la construcción de la identidad es también un acto performativo, instituido temporalmente sobre los cuerpos.

2.5. CUERPO, PERFORMATIVIDAD Y DERIVAS IDENTITARIAS

La fotografía, desde el momento de su invención, fijó en el cuerpo humano uno de sus motivos predilectos debido, en parte, a la demanda de retratos por parte de las clases medias. El dispositivo fotográfico nace con una capacidad representativa de la que no puede desprenderse. En un primer momento, el cuerpo se situará ante el objetivo inmóvil, como amortajado, por los prolongados tiempos de exposición; pronto, en movimiento gracias a los avances técnicos. Con la tarjeta de visita de Disdéri, ya en la segunda mitad del XIX, la fotografía está al alcance de las clases populares por lo que cualquier cuerpo se convierte en motivo de representación. En varios sentidos, el cuerpo se torna ubicuo gracias a la socialización de la imagen, proceso que lleva implícito una contrapartida perversa: los sujetos y sus cuerpos (en especial, los cuerpos de los *Otros*, los diferentes, los salvajes, los criminales) serán cosificados, vigilados y reprimidos con ayuda del medio fotográfico[193].

Sin embargo, la anatomía humana ocupará un lugar secundario dentro de la producción plástica y fotográfica durante buena parte del siglo XX. Por supuesto, existen imágenes del cuerpo, pero su presencia estará restringida a ámbitos muy concretos. Salvando excepciones como los desnudos pictóricos o escultóricos (casi siempre femeninos), los artistas apenas recurren al cuerpo como objeto de investigación en sus trabajos[194]. Sin duda, habría que buscar las causas de esa exigua presencia del cuerpo en factores sociales e ideológicos. Amelia Jones ha explicado cómo "la ocultación del cuerpo en la época del movimiento moderno está ideológica y prácticamente vinculada a la estructuras de patriarcado, con todas las pretensiones colonialistas, clasistas y heterosexistas que éstas producen y alimentan"[195].

A propósito de la historiografía dedicada a la fotografía moderna, nos bastaría con efectuar un repaso rápido a las reproducciones que ilustran la *Historia de la fotografía*[196] de Beaumont Newhall para percatarnos de que, a excepción de algunas cronofotografías de Muybridge y Eakins (consideradas experimentos científicos más

---

[193] Tagg 2005; Joan Naranjo, ed., *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006),* Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
[194] Sobre el cuerpo en el arte Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.
[195] Amelia Jones, "Regreso al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura occidental", en Tracey Warr, ed., *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006, p. 20.
[196] La primera edición de esta obra data de 1939, aunque han sido varias las ampliaciones y reediciones a lo largo de los años. Aquí manejamos Newhall 2002.

que "obras de arte"), no aparece ni un solo desnudo, masculino o femenino. Lo cual no significa que no existiesen, sino que las instituciones modernas dedicadas al estudio y conservación de la fotografía (la crítica, la historiografía, los museos), durante demasiado tiempo, no los han tomado en consideración. Si, por el contrario, hojeamos *La fotografía y el cuerpo* (1995) de John Pultz[197] o *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana* (1994) de William A. Ewing[198] encontraremos numerosas fotografías de cuerpos desnudos tomadas por grandes autores como Weston o Stieglitz en el periodo álgido de la *straight photography*. No pretendemos aquí revisar con exhaustividad la historia del cuerpo en el arte moderno, pero sí resulta necesario constatar cómo éste vuelve a cobrar protagonismo con la irrupción de una postmodernidad que quiere pasar la pesada página de una tardomodernidad formalista. Con la postmodernidad crítica, el cuerpo será revisitado, entre otras razones, por su validez como herramienta deconstructiva capaz de minar los cimientos de una modernidad heterosexista, hipermasculina y falocéntrica[199].

Si la plena integración de la fotografía en el mundo del arte se produce en el entorno del conceptualismo, la performace a él asociada devuelve al cuerpo su protagonismo dentro de los discursos artísticos[200]. No queremos decir con esto que todas las obras que se ocupan de lo corporal deban ser consideradas performativas, pero sí que la práctica totalidad de las obras de cariz performativo parten de un trabajo con el cuerpo. Éste desempeñará un papel importantísimo en el proceso de desmaterialización de la obra. El empleo del cuerpo como soporte artístico subvierte los conceptos

---

[197] John Pultz, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003.
[198] William A. Ewing, *El Cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996.
[199] Brennan 2004; Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violendia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
[200] Frazer Ward, "Some Relations between Conceptual and Peformance Art", *Art Journal* 56:4 (1997). En este texto Ward explora la relación entre el conceptualismo y la performance a partir de dos obras de Ian Burn (*Mirror Piece*, 1967) y Vito Acconci (*Spet Piece*, 1970). A pesar de algunas considerables diferencias entre los planteamientos del conceptual (sobre todo en su vertiente lingüística, más fría y racional, alejada de todo esteticismo) y del arte de acción (que implica sensorial y no sólo intelectualmente al espectador, mucho más "cálido" y teñido de cierto subjetivismo), también comparten algunos elementos comunes como son el impulso desmaterializador, la crítica a la institución artística y a algunos conceptos modernos, nuevas posibilidades en la recepción de la obra, etc. Sobre el conceptual y la performance, afirma Marchán: "[La performance y el *body art*] tienen preocupaciones más amplias que el conceptualismo estricto; tienen preocupaciones de carácter fenomenológico, antropológico, perceptivo, cinésico, es decir, están muy vinculadas a ciencias interdisciplinares que por aquellos años estaban muy de moda. Con todo ello lo que planteaban era una extensión del propio campo del arte. Lo cierto es que estas manifestaciones instauran una gran relación con la teoría de los medios; producen unas alteraciones profundas en los conceptos de temporalidad, en las progresiones circulares, en las conexiones del tiempo, de la visión, del comportamiento". Conversación con Simón Marchán incluida en Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, eds., *Arte conceptual revisado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 46.

románticos de subjetividad y originalidad al tiempo que vehicula aquellas reflexiones relacionadas con los conceptos de identidad y diferencia que constituyen uno de los ejes de la crítica postmoderna a la representación[201], especialmente en el caso de la crítica a la representación de la identidad femenina. Las reivindicaciones de los feminismos germinan en un clima de lucha política: auge de los movimientos por los derechos civiles, manifestaciones pacifistas contra la guerra de Vietnam, desarrollo del movimiento asociativo en el seno de la comunidad artística, eclosión de la cultura *hippie* en Estados Unidos y del movimiento estudiantil que desemboca en el mayo francés. Hablamos de feminismos en plural ya que, bajo el impulso común de acabar con el sexismo y las jerarquías de poder y dominación en todos los ámbitos de la vida, subyacen estrategias y planteamientos divergentes. Resumiendo, la historiografía suele señalar, entre otros, un feminismo esencialista, un feminismo construccionista y un postfeminismo o feminismo expandido[202].

El feminismo esencialista, representado durante la década de los sesenta por teóricas y artistas como Linda Nochlin, Judy Chicago o Miriam Shapiro, defiende una feminidad no convencional. Todas las mujeres tendrían en común una condición natural (biológica) más allá de las diferencias sociales o económicas. En el terreno de la representación, las investigaciones de estas autoras se traducen en la "teoría del núcleo central" (*central core*) según la cual las formas ovaladas y circulares habrían devenido símbolos de una feminidad vaginal observable a lo largo de la historia. Reivindicación de una identidad femenina, por tanto, que pretende desplazar la preeminencia de lo masculino para otorgar más presencia a las mujeres dentro del mundo del arte y la cultura.

En la década de los ochenta las Guerrilla Girls se preguntaban: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% artists in the Modern Art Section are women, but 85% of the nude are female* (¿Deben las mujeres estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? Menos de un 5% de los artistas de la sección de arte moderno son mujeres, en cambio el 85% de los desnudos son femeninos). La situación de la mujer no había cambiado demasiado tras más de dos décadas de lucha. El número de mujeres que exponían en los museos o en muestras colectivas seguía

---

[201] Charles Harrison y Paul Wood, "Modernidad y modernismo", en Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.

[202] Seguimos aquí lo expuesto por Ana Martínez-Collado, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2005, pp. 63-247.

siendo escaso en una coyuntura artística marcada por "el retorno al orden", la vuelta a la pintura (neoexpresionismo, transvanguardia) que supuso la revalorización de los viejos conceptos de originalidad, expresión individual y autoría en un clima de neoconservadurismo político. Al mismo tiempo, la influencia del pensamiento postestructuralista en el campo de la teoría era cada vez mayor. El feminismo deja atrás el determinismo biológico de las décadas anteriores y comienza a plantearse preguntas acerca de la construcción de las identidades. La feminidad (la identidad de género) ya no se entiende como una identidad esencial (natural), sino como una mascarada[203], una identidad cultural, histórica y socialmente construida (feminismo construccionista), condicionada por la educación, la familia, los medios de comunicación, etc. No se trataría de identificar una feminidad auténtica y otra ficticia, no hay una feminidad real y otra simulada, sino que ésta es en sí un constructo psicosocial. Desde esta perspectiva, el género (masculino/femenino), al igual que el sexo (hombre/mujer) y la orientación sexual (hetero/homosexual)[204] se muestran como sistemas binarios, categorías jerárquicas represivas que garantizan la hegemonía social de los varones blancos heterosexuales.

Artistas más o menos próximas a los discursos feministas como Cindy Sherman, Hannah Wilke, Valie Export, Sigeko Kubota, Ana Mendieta o Suzanne Lazy, pese a sus diferencias, muestran un gran interés hacia la performance (también hacia la fotografía[205]) en un contexto en el que la postmodernidad deconstruccionista pretende

---

[203] El referente ineludible sería el ensayo de Joan Rivière *La feminidad como mascarada,* publicado en Londres en 1929. Véase también Javier Panera, "Un ballo in maschera/Baile de máscaras (Máscaras, disfraces, maquillajes, camuflajes, travestismos, pantomimas, farsas, ficciones, prótesis, cirugías y otros estados de transformación en las artes visuales contemporáneas)", *Art.es* 16 (2006), también incluido en VV.AA., *Mascarada / Masquerade*, Salamanca, DA2, 2006 (cat.); Kate Newton y Christine Ralph, eds., *Masquerade. Women´s Contemporary Portrait*, Cardiff, FFotogallery, 2003 (cat.).

[204] En palabras de José Miguel G. Cortés: "Así, parece que hay una cierta unanimidad para considerar que el sexo, que *grosso modo* está constituido por el aparato genital, los cromosomas y las gónadas, es de orden fisiológico, tiene un cierto carácter objetivo e innato (con algunas excepciones por malformación); el género, es de orden psicológico, o mejor dicho, discursivo, designa sentimientos, actitudes, tendencias, (masculinidad/feminidad) se construye al margen de toda causalidad orgánica directa. (...) Los géneros van a aparecer socialmente como modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de su sexo, intentando crear una vinculación directa macho=masculino, hembra=femenino. Dotando así a cada género de un código claro y conciso que plantea cómo un hombre (masculino) o una mujer (femenino) deben comportarse y actuar, al tiempo que se crea un sistema de jerarquías donde lo masculino no es únicamente diferente de lo femenino, sino que además es ofrecido como superior". José Miguel G. Cortés, "Acerca de la construcción social del sexo y el género", en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1997 (cat.), p. 82.

[205] Sobre el empleo de la fotografía por parte de artistas feministas, Laura Cottingham, "Re-framing the Subject: Feminism and Photography", en Elisabeth Janus, ed., *Veronica´s Revange. Contemporary Perspectives on Photography*, Zurich, Berlín, Nueva York; Scalo, 1998. La fotografía había sido un

romper con los dogmas artísticos y sociales asociados al purismo tardomoderno[206]. La performance feminista[207] trata de subvertir las imágenes opresivas que habían determinado el comportamiento social de la mujer acudiendo al cuerpo como "campo de batalla" (Kruger), como lugar y objeto de la reivindicación, como dominio que permite a las mujeres mostrarse como sujetos políticos (activos) que escapan de la cosificación impuesta por la mirada masculina. Si la pintura había sido el medio privilegiado de una tardomodernidad[208] que marginaba a las mujeres artistas (son de sobra conocidos los casos de Lee Krasner, Helen Frankenthaler y Grace Hartigan), el feminismo artístico, teniendo en cuenta las implicaciones ideológicas de cada medio, los sentidos politicos de los diferentes "modos de hacer"[209] y formalizar trabajos artísticos, recurre a la performance (disciplina que aún no tenía historia ni reconocimiento institucional) para romper con aquellas tradiciones machistas y excluyentes:

> Lejos de ser una corriente estética o un estilo homogéneo, el arte feminista aparecería como una propuesta deconstructiva de las imágenes heredadas, un repensamiento del cuerpo de las mujeres fuera de los parámetros establecidos por el canon occidental: la reivindicación de ciertos ámbitos calificados como menores (incluso como no artísticos), la utilización preferente de soportes y medios no tradicionales (como la *performance* y el vídeo), la incidencia en la necesidad de la activación y participación del público/usuario para la construcción del trabajo, la revisión de los conceptos de autoría y originalidad, la

---

medio muy utilizado por aquellas artistas que pretendieron realizar un acercamiento crítico a cuestiones identitarias ya desde el siglo XIX, Muzzarelli 2009.

[206] Tomamos aquí la división que establece Hal Foster entre una postmodernidad neoconservadora y otra de corte postestructuralista (o deconstruccionista): "La versión neoconservadora de la posmodernidad proclamó el retorno a la memoria cultural en forma de representaciones históricas en el arte y la arquitectura. Asimismo, tras la supuesta muerte del autor, se anunció el retorno heroico de la figura del artista y el arquitecto. Por su parte, la versión postestructuralista de la postmodernidad produjo una crítica de estas mismas categorías de representación y autoría". Foster 2001, 75-76.

[207] Noira Roth, ed., *The Amazing Decade. Women and Performance in America*, Los Ángeles, Astro Artz, 1983; Lynda Hart y Peggy Phelan, eds., *Acting Out. Feminist Performance,* Michigan, University of Michigan, 1993; Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Nueva York, Routledge, 1997; Jones 1998; Terry Wolverton, *Insurgent Muse. Live and Art at the Woman´s Building*, Los Ángeles, City Books, 2002; Suzanne Lazy y Leslie Labowitz, "Feminist Media Strategies for Political Performance", en Amelia Jones, ed., *The Feminism and Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2003.

[208] Como ha señalado Craig Owens, "llegamos aquí a un cruce aparente de la crítica feminista del patriarcado y la crítica postmoderna de la representación". Craig Owens, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster 1985, 97.

[209] En el ámbito de las prácticas críticas, la expresión "modos de hacer" tiene un referente ineludible en el trabajo de Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996. Su uso en el ámbito español se extendió considerablemente gracias a la edición de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

> evidencia de las condiciones materiales de producción artística escatimadas por la historiografía tradicional o la insistencia en el proceso de la obra frente a la objetualización teleológica, forman parte de las estrategias resignificativas influyentes en artistas y escritor@s del momento que coinciden en el inicio de un esfuerzo más amplio en el terreno de la representación (iniciado ya por algunas vanguardias) por romper con el sentido de falsa continuidad y neutralidad de las imágenes y los relatos[210].

Desde finales de los ochenta y a lo largo de los noventa se produce una paulatina atomización del discurso feminista que diversifica sus objetivos para ocuparse no sólo de los problemas identitarios de la mujer, sino también de la identidad del sujeto actual, del *Otro* contemporáneo (postfeminismo o feminismo expandido). El feminismo tiende a disolverse (a incluir, a dialogar) en las reivindicaciones de las minorías sexuales, sociales y raciales, haciendo suyos los problemas de todos aquellos colectivos que han sido ignorados por encontrarse al margen del androcentrismo establecido como categoría identitaria normativa. Como las feministas, el colectivo gay, carente de visibilidad a pesar de la condición homosexual de numerosos artistas, encuentra en el cuerpo y la performance el medio idóneo para mostrar sus miedos, preocupaciones e inquietudes. En los ochenta aparece el SIDA, que en un primer momento es identificado como una enfermedad homosexual (cáncer rosa). Muchos gays mueren marginados a causa de su orientación sexual y de una enfermedad poco conocida y repleta de falsos mitos. Artistas como el cubano Félix González Torres y el norteamericano Robert Mapplethorpe (víctimas ambos de esta pandemia) exploran, desde puntos de vista diferentes, el cuerpo masculino, los problemas de identidad derivados de su condición gay, el homoerotismo y la relación con la enfermedad. A finales de los ochenta nace el movimiento *queer*[211]. De difícil definición, aglutina a homosexuales, travestis, transexuales, bisexuales y otras minorías que, en un principio, forman grupos para defenderse de agresiones y otorgar presencia al colectivo mediante acciones como las *besadas* en espacios públicos, los *outness* (declaración de la homosexualidad de un individuo para motivar las "salidas del armario" de otros) o los *die-in* (fallecimiento

[210] María Ruido, "Plural líquida, sobre el pensamiento feminista en la construcción de las identidades y en los cambios de la representación postmoderna", en Yayo Aznar, coord., *La memoria pública*, Madrid, UNED, 2003, p. 50.

[211] Juan Vicente Aliaga, "Pujanzas (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo", en Pérez, ed., 2004; Juan Vicente Aliaga, "¿Existe un arte *queer* en España?", *Acción Paralela* 3 (1997). Para comprender la complejidad del discurso *queer* puede consultarse la antología editada por Rafael M. Mérida Jiménez, ed., *Sexualidades transgresoras. Una antología de textos queer*, Barcelona, Icaria, 2002.

público de enfermos terminales de SIDA que deciden exponer su muerte como contestación social ante la invisibilidad de la enfermedad). *Queer* designaría a toda individualidad desestabilizadora, contrahegemónica y excéntrica que escapa a las jerarquías sexuales normativas (*straight*).

Llegados a este punto surge una pregunta ineludible: ¿por qué multitud de artistas (hombres y mujeres) interesados en estos (y otros) problemas relacionados con el cuerpo y la identidad han recurrido a la fotografía como soporte habitual de sus trabajos (Andrés Serrano, Michel Journiac, Linda Benglis, Lucas Samaras, Zoe Leonard, Klaus Rinke, Hannah Wilke, Jurgen Klauke, Ana Mendieta, Urs Lüthi, Andy Warhol, Cindy Sherman y un largo etcétera)? ¿Por qué la crítica a la representación de identidades, individuales o colectivas, encuentra un terreno abonado en el cruce entre performance y fotografía? La fotografía empleada por estos creadores parece poner en crisis una doble convencionalidad: la que atañe a la supuesta veracidad del medio y la referida a una identidad nunca esencial. La identidad contenida (o reprimida) en un cuerpo se constituye en relación a una serie de factores sociales, históricos, ambientales, culturales, etc. Es decir, la construcción de la identidad no es un proceso natural. Y los mecanismos de representación fotográfica, pese a las analogías existentes con la visión humana, tampoco lo son. La identidad es un concepto artificial (psicosocial) que se establece a partir de una maraña de símbolos y tópicos provenientes del mundo de la televisión, el cine, el arte, los *mass media*, etc., el mundo del simulacro mediático del que también forma parte la fotografía. Los carteles de las grandes superproducciones hollywoodienses, la fotografía de moda, la publicidad que vemos a diario en revistas o en las calles de la ciudad condicionan nuestro comportamiento no sólo en lo tocante al consumo de los productos promocionados, sino también en lo referente a aquellos actos que configuran nuestras identidades. Nos vemos obligados a repetir una serie de convenciones naturalizadas[212], imitamos unos comportamientos asociados a un sexo/género/identidad con el que debemos identificarnos sin la posibilidad de

[212] Véase David Córdoba García, "Identidad sexual y performatividad", *Athenea Digital* 4 (2003), p. 89, en http://antalaya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf (fecha de consulta 09.09.2006): "El sujeto es llamado a identificarse con una determinada identidad sexual y de género sobre la base de la ilusión de que esa identidad responde a una interioridad que estuvo allí antes del acto de interpelación. Lo cual es precisamente uno de los aspectos fundamentales de la concepción performativa del género. No hay una esencia detrás de las *performance* o actuaciones del género del que éstas sean expresiones o externalizaciones. Al contrario, son las propias actuaciones (performances) en su repetición compulsiva las que producen el efecto-ilusión de una esencia natural".

reflexionar acerca de su carácter represivo. Así pues, como argumentó Judith Butler en *El género en disputa* (1989), la identidad de género es plenamente performativa:

> El género no debe interpretarse como una identidad estable o un lugar donde se asiente la capacidad de la acción y de donde resulten diversos actos, sino, más bien, como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos. El efecto de género se produce mediante la estilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. Esta formulación aparta la concepción del género de un modelo sustancial de identidad y la coloca en un terreno que requiere una concepción del género como *temporalidad social* constituida[213].

Aunque las teorías de Butler se refieren a la identidad de género en particular, no sería descabellado extender sus observaciones a un concepto más amplio de identidad, consolidada mediante la repetición inconsciente de una serie de actos y comportamientos estipulados (performances) dentro del entramado social. Partiendo de esta problemática, los artistas interesados en cuestiones identitarias han acudido a la fotografía (que a su vez busca la suya propia) dada la idoneidad del medio a la hora de parodiar los mecanismos de construcción de la identidad y su capacidad para desestructurar un aparato massmediático del que también participa. El artista (la lista de ejemplos podría ser interminable) actúa frente a la cámara, deconstruye su identidad, la desnaturaliza, muestra su carácter social, provoca al espectador, subvierte los actos identitarios establecidos, explora su condición de sujeto manipulado, imagina (pone en imagen) otra identidad no normativa, etc. Y todo ello sirviéndose de un medio de representación (la fotografía) al que se le ha otorgado un marchamo de realidad irrevocable; que, por esta razón, ha desempeñado un papel fundamental en la configuración del sujeto moderno; que, como medio de vigilancia, control y sugestión, ha salvaguardado los procedimientos de demarcación identitaria de una sociedad heterosexista. Según Amelia Jones,

---

[213] Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, UNAM, 2001, pp. 171-172. El pensamiento de Butler puede resultar muy complejo. Sus ideas en torno al concepto de performatividad de género aparecen clarificadas en María Luisa Femenías, *Judith Butler. Introducción a su lectura*, Buenos Aires, Catálogos, 2003, pp. 111-118. Sobre la relación entre la performatividad de género y la teoría de los actos de habla desarrollada por Austin, Judith Butler, "Burning Acts-Injurious Speech", en Eve Kosofsky y Andrew Parker, eds., 1995.

> entre las décadas de 1970-1980, el arte corporal se disipa dividiéndose en arte de *performance* y en autorretratismo fotográfico. El primero designa manifestaciones mucho más teatrales y narrativas basadas en las tradicionales relaciones escenográficas con un público relativamente pasivo. En el segundo, el yo se convierte insistentemente en objeto y fetiche, y con ello se exagera el proceso de transformación en bien de consumo, en lugar de ignorarse o criticarse[214].

Aunque la afirmación de Jones podría matizarse, el "autorretratismo" al que se refiere, en tanto pseudotravestismo fotográfico, incide en el concepto de identidad performativa, identidad como mascarada paródica. La exageración del proceso de construcción del "yo" mediante el empleo de la fotografía sigue una eficaz lógica crítica en casos como el de Cindy Sherman o Yasumasa Morimura. En sus trabajos, la fotografía permite insertar los discursos sobre la identidad en el flujo de representaciones ubicuas que a su vez los condicionan, infiltrando así la fotografía, como herramienta deconstructiva, en el terreno de aquellos iconos (fílmicos en el caso de los *Film Stills* de Sherman o pictóricos en las obras de Morimura) que determinan el desarrollo de las identidades en las actuales sociedades de la imagen. Escribe al respecto Christoph Doswald:

> De la autoexperiencia a la autorreflexión y a la autoescenificación sólo hay un pequeño paso. En efecto, no se trata de un desarrollo lineal, sino de una interacción constantemente oscilante. Como espectador de imágenes humanas no sólo experimentamos algo sobre los retratados, sino que, en última instancia, conseguimos conocimiento sobre nosotros mismos. La fotografía actúa asimismo como espejo en el sentido lacaniano —incluso cuando no nos presentamos a nosotros mismos, no podemos más que medirnos con el modelo y situarnos continuamente en escena y en la imagen—. Este mecanismo, en cierto modo narcisista, que pone en marcha el conocimiento sobre el origen de una imagen fotográfica, es sintomático de nuestra sociedad actual, cuya percepción está tan fijada en lo visual[215].

La autoescenificación paródica del yo permite poner en circulación representaciones de una identidad disruptiva, que afectarían tanto al sujeto que

---

[214] Jones 2006, 22.
[215] Cristoph Doswald, "Missing Link-Close the Gap", en Pérez, ed., 2004, 220.

experimenta con su propia imagen como al espectador que se enfrenta a esa suerte de espejo deforme, viéndose obligado a imaginarse como *Otro*, descubriendo que no hay nada esencial (original) en su identidad, nada, por tanto, que no pueda presentarse de otra manera. Tal y como explica María Luisa Femenías a propósito del concepto de performatividad en Butler:

> Es preciso romper con el discurso hegemónico falogocéntrico a los efectos de promover la proliferación de sexo-género paródicos. Porque si el género se constituye por identificación y la identificación es invariablemente una fantasía dentro de una fantasía —una doble figuración— entonces, el género es, precisamente, una fantasía actuada por y a través de los estilos que constituyen corporalmente las significaciones a partir del mandato de la cultura hegemónica y de la fantasía que la determina. / La noción de parodia de género o géneros-sexos paródicos, que Butler defiende, no pretende disponer de un original anterior cuya identidad la parodia imita. En verdad, para Butler, la parodia ya es propiamente un original. Pero ese original es, en el sentido psicoanalítico, una identificación de género que se constituye gracias a la fantasía de una fantasía; a la transfiguración de Otro que ya no es figura y figuración. Por tanto, la parodia de un género revela que la identidad original sobre la que se moldea es una imitación sin origen[216].

Identidades paródicas como copias sin original. Mascaradas que desvelan la inexistencia de una identidad esencial mediante la puesta en escena de cuerpos-sujetos que alteran los procesos normativos de identificación. Performatividad identitaria, en definitiva, que se sirve del medio fotográfico, dispositivo de representación en el que Crimp localizaba esa liberadora abolición del original que caracterizaría a la actividad fotográfica de la postmodernidad[217].

Estas estrategias de exploración identitaria en que confluyen performance (puesta en escena temporal del yo como *Otro*) y fotografía (pequeño teatro para la autorepresentación), como hemos visto, tendrían un primer momento fuerte en los

---

[216] Femenías 2003, 117.

[217] Douglas Crimp, "La actividad fotográfica de la postmodernidad", en Douglas Fogle, ed., 2004, 91. Crimp reflexiona sobre las performance de Goldstein y Longo, cuya obra "trata el tema de la representación a través de los modos fotográficos, particularmente de todos los aspectos de la fotografía que tienen que ver con la reproducción, con copias, y con copias de copias. La extraordinaria presencia de su obra se consigue mediante la ausencia, mediante su infranqueable distancia con el original, incluso con la posibilidad de un original. Tal presencia es lo que atribuyo al tipo de actividad fotográfica que llamo postmodernidad".

alrededores del surrealismo, vanguardia ignorada por la modernidad greenberguiana. Su posterior emergencia en el ámbito de la neovanguardia internacional coincide, por un lado, con la efervescencia de prácticas postmodernas en que fotografía y acción eluden su cualidad artística y, por otro, con la eclosión de discursos muy críticos con las identidades heteronormales. Por supuesto, podríamos rastrear trabajos parangonables tanto en el surrealismo español[218] como en las manifestaciones artísticas del contexto transicional, de las que nos ocuparemos a continuación. Sin embargo, los conceptos que de manera habitual empleamos para acercarnos a estas manifestaciones (postmodernidad, conceptualismo, etc.) adquieren en nuestro territorio sentidos diferentes que requieren una contextualización adecuada. Al abordar el estudio del arte español de las últimas décadas, resulta necesario realizar una aproximación a las construcciones teóricas que han sido irradiadas desde los grandes centros internacionales para, de inmediato, confrontar esos discursos con nuestros objetos de estudio a fin de comprender cómo irrumpen esas "modas teóricas" en una coyuntura compleja; cómo se relacionan (explican, legitiman) con las prácticas fotográficas y performativas; cómo ciertos conceptos son modificados hasta perder, incluso, su sentido original; y, sobre todo, cómo la situación socio-política de nuestro país moldea esas manifestaciones culturales.

[218] Clara Zarza, "Imaginarse: Maruja Mallo y la configuración de una identidad artística", *Efímera* 2 (2011).

3. FOTOGRAFÍA, PERFORMANCE Y ESCENIFICACIÓN EN ESPAÑA: DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA

3.1. LA RENOVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA EN LOS SETENTA: *NUEVA LENTE*

Si atendemos a las narraciones de la modernidad artística, la fotografía española, al igual que las infraestructuras museísticas, los medios de comunicación e información, la reflexión crítica y teórica, las publicaciones especializadas y el mundo del arte en general, ha venido sufriendo un considerable retraso, que sólo en los últimos años parece comenzar a subsanarse. En el caso concreto de la fotografía, el pictorialismo, que en casi toda Europa y en Estados Unidos quedó superado en los años veinte del siglo pasado, siguió siendo la corriente dominante en España hasta bien entrados los años cincuenta, cuando comienzan unos tímidos intentos de renovación de la mano del grupo La Palangana (Cantero, Cualladó, Masats, Ontañón, Rubio-Camín), fotógrafos como Terré o Miserachs en Cataluña y AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense) con José María Artero y Pérez Siquer a la cabeza. Generalizando, todos ellos se acercan a un tipo de fotografía de corte "neorrealista"[219] y tintes sociológicos que muestra las miserias de un país atrasado y rural. En España no existió una modernidad fotográfica normalizada, en ningún momento se generalizó una "fotografía directa", triunfante en Estados Unidos desde principios del siglo XX, ni existieron publicaciones rigurosas, salas de exposiciones o museos que ayudasen al medio fotográfico a integrarse en un sistema del arte raquítico. Esto explica, en parte, que en nuestro país no se haya dado una postmodernidad deconstruccionista que adoptase una posición crítica con respecto a una tradición fotográfica moderna, como sí sucedió en el mundo anglosajón.

Una de las pocas publicaciones sobre fotografía que veían la luz en la España de los años cincuenta y sesenta era *Arte Fotográfico*. Desde ella, en 1957, Oriol Masaponts criticaba el "salonismo" reinante en el panorama fotográfico del momento: concursos y exposiciones promovidas por sociedades fotográficas en cuyo ideario estético prevalecía un trasnochado concepto de belleza, el dominio de la técnica como valor supremo y una poeticidad vacua que se traducía en un grandilocuente preciosismo pictorialista. La vía de renovación más significativa llegará a principios de los setenta

[219] VV.AA., *NeoRealismo. La nueva imagen en Italia 1932-1960*, Madrid, La Fábrica, 2009 (cat.).

con el grupo de fotógrafos que crece en torno a la revista *Nueva Lente*[220](1971-1979). Esta publicación introdujo una serie de prácticas fotográficas que de manera habitual se asocian con la primera postmodernidad[221]. Esto es, *grosso modo*, apropiacionismo, imagen construida, teatralidad, realidad manipulada, fotografía pobre, carencia de estilo, escenificación, etc., acercando la fotografía a otras disciplinas como el cine, el cómic o el diseño. Con tres directores y dos líneas editoriales diferenciadas[222] y tratando de conectar con los movimientos contraculturales que se gestan a ambos lados del Atlántico desde mediados de los años sesenta, *Nueva Lente* (*NL*) se convirtió en un foro de nuevas ideas decidido a romper con el aislamiento cultural del último franquismo mediante la promoción de una nueva generación de jóvenes fotógrafos[223].

---

[220] Los historiadores de la fotografía española discrepan a la hora de valorar las aportaciones realizadas por el grupo de *Nueva Lente*. Mientras algunos autores (Enric Mira o Joan Fontcuberta) ven en *NL* un hito fundamental en la fotografía española reciente, un investigador de la talla de Publio López Mondéjar considera escasamente relevantes las aportaciones realizadas desde la revista. López Mondéjar 2005, 506: "Considerada por no pocos como la madre de todas las vanguardias fotográficas españolas, *Nueva Lente* no pasó de ser una versión pedánea de los movimientos contraculturales anglosajones, en los que, siguiendo con la consigna del todo vale dicatada por el emergente movimiento posmoderno, todo tuvo su lugar, desde el documentalismo y el reportaje, hasta el conceptualismo, el pop, el acid rock, y una estética underground de carteles, fanzines y panfletos, aderezado con un dadaísmo de segunda mano que iba a ser vorazmente consumido por una generación iconoclasta, cuya máxima aspiración parecía ser la experimentación y la provocación".

[221] RafaelDoctor, "Pulsión", en VV.AA., *Detalles invisibles. Pablo Pérez Mínguez*, Madrid, Museo de América, Ministerio de Cultura, 2008 (cat.).

[222] Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano (directores en los periodos 1971-1975 y 1978-1979) y Jorge Rueda (que dirige la revista de 1975 a 1978). Escribe Enric Mira: "El diseño de una poética fotográfica, para Pérez-Mínguez y Carlos Serrano, partió de la idea central de una poética de la banalidad y del absurdo. (...) El resultado abundaba en imágenes ambiguas, aparentemente vacías, técnicamente fallidas y desconcertantes, cuya única intención era despertar al espectador de su inoperante situación de cómodo lector". En cambio, "Jorge Rueda rechazaba la idea de una fotografía ambigua porque en ella se esconde un subjetivismo que elimina la posibilidad comunicativa entre el artista y el receptor. (...) La relación entre la fotografía y la realidad va a tomar un nuevo giro: la realidad será el verdadero contenido de la fotografía, porque en la realidad se puede hallar ese dominio común que puede servir de garantía del proceso comunicativo". Enric Mira, "La fértil década de los setenta", *Photovisión* 20 (1988), pp. 9-11. Sobre este mismo asunto véase Juan Ramón Yuste, "Jorge Rueda. El difícil punto medio", *La Luna de Madrid* 31 (1986); Juan Ramón Yuste y Javier Olivares, "Pablo Pérez Mínguez. Hay que vivir la fotografía", *La Luna de Madrid* 31 (1986); Manuel Santos, "Fotografía contemporánea española 1970-1990", en VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española (1970-1990),* Madrid, MNCARS, Lunwerg, 1991 (cat.), p. 44; Enric Mira, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991, p. 112.

[223] Nos referimos a la *Quinta generación* que nace de la convocatoria dirigida en 1974 a fotógrafos nacidos antes de 1955. Entre ellos, Fontcuberta, Juan C. Dolcet, Momeñe, Juan R. Yuste, Marigra G. Rodero, etc. Fontcuberta escribía a propósito de este grupo heterogéneo: "Para levantar la fotografía española la Quinta Generación ha tenido que valerse de sí misma. Sin las ayudas que en una situación normal, en un país normal, hubiesen sido de desear. Y así ha resultado la labor colectiva. (...) Una generación fotográficamente huérfana, de tránsito. Sin madurez, sin raíces. Nos falta consistencia histórica. Hemos carecido de una documentación adecuada. No hemos sabido qué ocurría allende nuestras fronteras. Hemos sido autodidactas por fuerza. Nos falla la técnica. Y el substrato cultural. Nuestra mayor virtud es haber producido una fotografía imaginativa cuando la imaginación ha debido suplir la tecnología; la ausencia de medios, la investigación...". Joan Fontcuberta, "Apología de la Quinta

Sin embargo, como argumenta Jordi Alberich i Pascual, la introducción de los postulados postmodernos en el Estado español a través de *NL* se produce de una manera acrítica e inmadura, pues la coyuntura social, económica, política y cultural del país en aquellos años setenta nada tenía que ver con la que estaba auspiciando el desarrollo de la neovanguardia internacional. En un sistema artístico desarticulado, sin apenas críticos o teóricos informados, sin los antecedentes de una vanguardia beligerante, la contestación de aquellos momentos sólo podía tener un sentido liberador, un grito contra la tradición fotográfica, una provocación que tuvo cierta continuidad con el "entusiasmo" de la movida. Por ello, Alberich i Pascual llega a afirmar que este espíritu contestatario y provocador de *NL* es más propio de la vanguardia histórica que de una postmodernidad crítica:

> No obstante debe tenerse en cuenta que *Nueva Lente* no fue una plataforma protopostmoderna, sino bien al contrario, una herramienta de convulsión gráfica explícitamente moderna. Aunque muchas de las propuestas formales y conceptuales que van a tratarse en estas páginas parecen coincidir al pie de la letra con las propuestas típicamente postmodernas (...) a lo largo de los sucesivos periodos de *Nueva Lente*, todos y cada uno de estos puntos van a moverse, no por el debate alrededor del agotamiento del discurso moderno, o de una autorreflexividad sobre éste, sino más bien por una actitud neodadaísta de provocación constante, típicamente vanguardista[224].

Esa "actitud neodadaísta" resultó ser muy necesaria en aquel periodo de estancamiento cultural. Otro tema bien distinto sería dilucidar si tal actitud se correspondía o no con un discurso postmoderno maduro, parangonable con el canon teórico norteamericano. Nuestro objetivo en este trabajo no es valorar las prácticas producidas en nuestro contexto a la luz de los discursos irradiados desde el "centro". No pretendemos presentar un decalaje discursivo como síntoma de un atraso secular. Nuestra intención es, más bien, que la inevitable comparación subyacente al diálogo entre lo local y lo internacional nos ayude a comprender las peculiaridades de nuestro campo de trabajo sin que éstas aparezcan connotadas en términos negativos. Dejando a un lado las etiquetas, tan del gusto de la Historia del Arte, y reconociendo la

---

Generación y otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto" (*Nueva Lente* 76-77, 1978), citado por Mira 1991, 103-104.

[224] Jordi Alberich i Pascual, *El cant de les sirenes. Ressons postmoderns en la fotografia contemporània espanyol*a, Girona, Fundació Espais d´Art Contemporani, 2000, p. 99.

complejidad inabarcable y el relativismo que envuelve a estos conceptos (moderno/postmoderno), recordemos que aquella vertiente de la modernidad que en mayor medida retomará la postmodernidad crítica es la dadaísta-surrealista. Es decir, la vanguardia más politizada, antiesteticista, teatral, pluridisciplinar y combativa, que, en la trayectoria de artistas como Pablo Pérez Mínguez, tal y como veremos al abordar el concepto de postmodernidad en el marco de la movida madrileña, perderá con el tiempo parte de su mordacidad. En cualquier caso, la generación que creció con *NL* apenas tuvo información acerca de la vanguardia fotográfica española de principios de siglo[225] (sí de algunos elementos de la vanguardia europea), no conocían su potencial político ni el recurrente uso del montaje y la escenificación (algo que habían visto en el desfasado pictorialismo ante el que reaccionaban[226]). En cambio, podemos señalar contactos directos con aquellos artistas españoles que trabajaban en el campo de la performance y el arte conceptual.

La fotografía de *NL* y los usos del medio en el entorno de los nuevos comportamientos representan dos vías de renovación fotográfica y artística que, pese a algunas diferencias, comparten intereses y actitudes. La primera (*NL*), dentro del discurso fotográfico, rechaza las estéticas pictorialista y neorrealista que predominaban en la fotografía española en favor no de una fotografía directa, "elevada", sino en busca de una imagen fresca, nueva, ecléctica, impactante, pero también pobre, fácil y popular. La segunda vía de renovación, dentro del campo del arte, sería la representada por los conceptualismos o nuevos comportamientos (de los que nos ocuparemos a continuación), en cuyo seno la fotografía gana su estatuto artístico desprendiéndose de todo esteticismo. Como explica Alberich: "en este sentido, las propuestas gráficas planteadas por los autores de *Nueva Lente* y por los autores de la órbita del arte conceptual, se muestran hermanadas. En ambos casos se aprecia un mismo gusto ajeno a la búsqueda de belleza formal, una especie de estética de la fealdad que, dominada por contenidos de tipo teórico, se mezcla en ocasiones con una muestra explícita —*boutade*— de mal gusto"[227]. Los intereses de los fotógrafos cercanos a *NL*[228] y los de

[225] VV.AA., *Idas & Chaos. Trends in Spanish Photography, 1920-1945*, Madrid, PEACE, 1985 (cat.); Joan Naranjo, *Les avanguardes fotogràfiques a Espanya,* Barcelona, Fundació La Caixa, 1997 (cat.).
[226] En *NL* se publicaron algunas imágenes de pictorialistas españoles (Gravia de León, Eduardo Susanna y Andrada; *NL* 36), así como de autores de la órbita surrealista (Atget, *NL* 27; Man Ray, *NL* 26; Bill Brandt, *NL* 33).
[227] Alberich i Pascual 2000, 105.

los artistas conceptuales españoles confluyen en un impulso rupturista tras el que se esconde el deseo de experimentación y libertad expresiva, la voluntad de romper con las tradiciones del arte y la fotografía española del momento. Ambos grupos persiguen una utópica democratización del arte, la reconfiguración de las relaciones entre alta y baja cultura, y la imbricación de lo vital y lo artístico. En ese contexto, la fotografía escenificada, a partir de acciones o de puestas en escena, ocupa un lugar destacado en ambas vías de renovación[229]. De hecho, salvando las distancias, podemos relacionar estas dos vías de investigación (*NL,* en el precario circuito fotográfico, y los conceptualismos, en el artístico), con aquella doble genealogía de la imagen escenificada señalada en el epígrafe 2.3., que pasaba por la confluencia del elemento ficcional inherente al medio fotográfico (el "método dirigido" de Coleman) y la "introversión del reportaje" en el ámbito del *performance art* (Wall).

Por otra parte, existen varios elementos que distancian la actividad de *NL* de las actitudes conceptuales[230]. En términos historiográficos nuestro conceptual aparece caracterizado por la militancia política antifranquista, que marcaría la orientación de los trabajos de numerosos artistas. Compromiso éste que en *NL* no aparece de manera explícita, no como objetivo inmediato, motivación permanente u objeto de reflexión teórica[231]. El empleo de la fotografía por parte de los artistas conceptuales se lleva a cabo desde unos presupuestos no fotográficos. La fotografía es para ellos un medio neutro: no se pretende la artisticidad de la toma, ni se busca lo traumático que nace de la

---

[228] Aunque distinguimos un espíritu provocador, renovador y contestatario característico de la línea editorial de *Nueva Lente*, hay que aclarar que en las páginas de la revista convivieron autores de muy distinta índole amparados por la pluralidad que requiere toda iniciativa experimental.

[229] *Nueva Lente* siguió de cerca la evolución del arte de acción practicado por los conceptuales españoles. Incluso se publicó una *Guiagráfica* dedicada al conceptual con fotografías de performances realizadas por Jordi Benito, Francesc Abad, Carlos Pazos, Muntadas, Pijoan, etc. (*Nueva Lente* 13, 1973). Además existieron contactos directos entre algunos conceptuales (Paz Muro, García Sevilla) y *Nueva Lente*, a la vez que algunos fotógrafos de la revista (Carlos Serrano, Luis y Pablo Pérez Mínguez) participaron en exposiciones colectivas en las que también estaban representados artistas del ámbito conceptual español en 1973 (*La casa y el jardín*, galería Amadís; *Propuestas para una temporada*, galería Buades).

[230] Sobre la relación entre el conceptualismo y *Nueva Lente,* Mira 1991, 77-92.; José Vericat, "El arte contra el arte. La fotografía y el conceptualismo figurativista de Rafael Pérez Mínguez", en VV.AA., *Los esquizos de Madrid*, Madrid, MNCARS, 2009 (cat.). Para ubicar la poética de *NL* en el confuso contexto de los setenta son fundamentales los textos de Juan Manuel Bonet, "El arte en los 70", y Enric Mira, "La ubicuidad de Nueva Lente en la diversidad estética de la década de los 70", ambos incluidos en VV.AA., *Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*, Madrid, I Jornadas de Estudio, Canal de Isabel II, 1993. Véanse también los catálogos de las exposiciones *Nueva Lente* (Madrid, Canal de Isabel II, 1993, comisariada por Rafael Doctor) y *El papel de la fotografía: AFAL, Nueva Lente, Photovision* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, comisariada por Ángeles Bejarano y Fernanda Llobet).

[231] Mira 1991, 64: "Apenas es perceptible en las páginas de *Nueva Lente* un compromiso con la situación política o una manifiesta toma de postura respecto a un proyecto de emancipación". No obstante, parece necesario replantear el potencial político, contestatario y democratizador latente en las actitudes fotográficas de *Nueva Lente* en el contexto del último franquismo.

yuxtaposición de imágenes, tampoco se persigue algo escondido más allá de la realidad visible. Artistas como Francesc Torres, Àngels Ribé, Francesc Abad o Fina Miralles recurren a la fotografía como medio antiartístico y soporte instrumental (al mismo nivel que una fotocopia, una grabación sonora o un texto informativo) que supera las categorías artísticas tradicionales (escultura, pintura). El conceptualismo español del momento emplea la foto como medio pobre de formalización capaz de dialogar con los medios de comunicación de masas y con los usos y espacios profesionales de la imagen mecánica.

Con respecto a la potencialidad política del programa estético de *NL*, es significativo que diversos contenidos de la revista fueran censurados en repetidas ocasiones. El número de febrero de 1977 fue secuestrado por incluir imágenes de contenido sexual[232]. Por más que Pablo Pérez-Mínguez haya insistido en que *NL* era una revista apolítica[233], la publicación participaba de un ambiente contracultural (existían, por ejemplo, vínculos con revistas de orientación libertaria como *Ajoblanco* o *Star*) en el que se gestaban movimientos de resistencia que pretendían escapar de una realidad social asfixiante. En este sentido, con respecto a la poética fotográfica de Jorge Rueda, Manuel Santos ha escrito:

> Jorge Rueda dejó claros sus pensamientos fotográficos: un medio simple, democrático y potente, para atacar a los poderes fácticos. (…) Otra singularidad del vivo carácter de su obra, es un cierto talante de arte democrático, bajo la posibilidad de que pueda haber un infinito número de originales exactamente iguales, para que cualquiera pueda poseerlos. (...) Algunas de sus obras no existen sobre soporte fotográfico, sino que fueron creadas por otros mecanismos, y llegan a ser originales, precisamente al ser impresas o difundidas por medios poco fotográficos. (…) El dardo político y la revulsiva capacidad de remover conciencias han perfilado su temática y el modo de expresarla. Por encima de la simple propaganda, Rueda usa sus obras como un arma arrojadiza, con tal poder de conmoción, que podría superar a las armas más modernas, insertando contenidos en el receptor, que siempre trasporten la potencia del contraste y la sorpresa[234].

---

[232] *Ibidem*, p. 129. La Ley de Prensa de 1966 eliminaba la censura previa. Sin embargo, la conocida como Ley Fraga (que sólo deja de estar en vigor tras el Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril) sí contemplaba los secuestros administrativos de publicaciones.

[233] En palabras de Pablo Pérez Mínguez: "Estábamos por encima de la política. Éramos una publicación ácrata. Había que leer la imagen más allá de la obviedad. Nuestra actitud se acercaba más al dadaísmo que al panfleto político". Citado por López Mondéjar 2005, 506-507.

[234] Manuel Santos, "La imagen dardo", en *Jorge Rueda. Desatinos*, Málaga, Alternativa Siglo 21, Ayuntamiento de Málaga, 2000 (cat.).

Hay que tener en cuenta cuál es el ámbito de difusión de las imágenes de *NL*, un medio impreso con una tirada considerable que le hacía estar sujeto al control gubernamental. Los autores que allí publicaban, en el caso de querer articular una visión crítica de la realidad a través de sus trabajos fotográficos, debían maquillar los posibles sentidos políticos acudiendo, con el fin de sortear la censura, a mensajes más o menos encriptados, a un tipo de subversión alejada del panfleto político[235]. A la pregunta: "¿Pretendisteis en algún momento realizar una crítica sociopolítica desde la práctica fotográfica?", Jorge Rueda respondió: "Yo no paré de hacerlo con mis textos. Con las sanguinarias limitaciones propias de aquel momento, claro. Abundaban las metáforas y alusiones veladas a las ataduras o prohibiciones. Sin olvidar los miedos censores del editor y los secuestros que sufrió la revista, precisamente por su no disimulada carga política. Incluso hubo quien me tildó de comunista, a pesar de mi conocida aversión por las adscripciones grupales"[236].

En lo estético, siempre pendiente de las tendencias fotográficas internacionales, *NL* cuestionó los límites de la realidad desechando la concepción simplista de la fotografía como mera copia del mundo (su iconicidad). El fotomontaje, la apropiación de imágenes procedentes de los medios de comunicación y, por supuesto, la escenificación fueron recursos muy empleados con el fin de subvertir la tradicional relación entre fotografía y mundo. Lo real ya no es algo estable y tangible que el objetivo recoge y transcribe sobre un negativo fotográfico. La realidad puede no existir, puede ser construida o escenificada. Su rechazo del virtuosismo esteticista se complementa con la búsqueda de lo absurdo y traumático en una imagen que debe producir un choque en el espectador con el fin de alterar su cómoda pasividad y convertirlo en un productor de significados, en un intérprete activo de signos.

---

[235] Baste como ejemplo el siguiente editorial publicado en el número 46 (diciembre de 1975) de la revista, sólo unos días después de la muerte de Franco. "Nos inyectaron que es mejor ser héroe, nos marcaron con el hierro del martirio, nos envenenan con la fiebre de los genios y al mismo tiempo nos desvían del camino negro que conduce a esos laureles, para que el hambre de ser nos mate el coraje y nos consuma, haciéndonos rentables y domésticos. Hermano hombre, no busques los misterios tras el cebo, ser único está hecho; no hay que partirse la cara en conseguirlo, ni envolverse en la muleta de ese engaño, se es único al nacer y allí mismo empieza el camino hacia lo múltiple, hacia ser todos, porque ser todos es rentable para todos y así el domador perdería nuestros zumos, por eso nos desune, nos fustiga y nos confunde. Por eso nos divide en clases, idiomas y fronteras, para que ciegos pongamos nuestro huevo en su corral". Jorge Rueda, "Editorial. Un grito", *Nueva Lente* 46 (1975), p. 9.

[236] Entrevista con Jorge Rueda, 21 de diciembre de 2009. Las entrevistas con artistas y gestores que aparecen citadas a lo largo del trabajo sin una referencia bibliográfica explícita han sido realizadas por el autor y se incluyen en un apéndice al final del mismo.

Tanto si se parte de la inexistencia de la realidad como si se considera que ésta puede ser allanada en busca de una realidad anterior, oculta, primera (una "surrealidad" al fin y al cabo), el resultado se traduce en una imagen de tipo teatral que cuestiona la realidad mediante la escenificación. La manipulación generalizada de la imagen debe entenderse como una respuesta al neorrealismo documental de la generación anterior; la apuesta por una fotografía pobre, como un intento por superar el esteticismo fotográfico[237]; y el mestizaje, como un rechazo explícito del purismo propio de la fotografía humanista. La heterogeneidad de las propuestas contenidas en *NL* nace de un cruce entre un escapismo hedonista (que después tendrá continuidad en la dilatada trayectoria de Pablo Pérez-Mínguez) y un simbolismo de aliento subversivo, igualmente fantástico y provocador, pero de una radicalidad sutil. Sobre ese cruce, se proyecta de manera inevitable la alargada sombra del surrealismo, que emerge como una especie de estética superviviente que atraviesa el siglo XX, salpicando parcelas significativas de la producción artística española (hemos apuntado la dilata vida del movimiento en el punto 1.3.). De hecho, Fontcuberta, en un arriesgado ejercicio de caracterización identitaria, localiza una tradición surrealizante en la historia de la fotografía (y del arte) español desde el siglo XIX:

> Podríamos decir, basándonos en estos casos [Renau, Lekuona, Català Pic], que el surrealismo, más que definir una tendencia estética, legitimaba una iconografía profundamente radicada en la tradición artística española, próxima al tenebrismo y a lo fantástico. En este sentido, renunciando a hablar de personas tales como Buñuel, Dalí o Miró, por ejemplo, Goya podría considerarse perfectamente como un surrealista *avant la lettre*. (…) Es evidente que en España, más que un movimiento situado en la historia, el surrealismo aparece como actitud que se adopta con vaivenes circunstanciales cuando la situación es irrespirable[238].

De alguna manera, la situación de aislamiento generada por la dictadura habría motivado que muchos jóvenes fotógrafos llevasen a cabo un ejercicio de contestación

---

[237] Pablo Pérez Mínguez, "Comentarios a las fotografías de Albert Champeau", *Nueva Lente* 24 (1974), p. 53: "La fotografía que antes únicamente se hacía, ahora además, y sobre todo, se piensa. El concepto se valora sobre cualquier otra cualidad, quedando relegado lo solamente bello a un segundo plano de interés".
[238] Joan Fontcuberta, "El surrealismo para el que lo trabaja", en Fontcuberta 2008, 278.

imaginativa[239], una especie de exilio o huida interior que daría como resultado un corpus de obras de carácter fantástico, onírico, provocador y, en varios sentidos, surrealizante. Algo que respondía a las necesidades del contexto local, al tiempo que conectaba con una heterogénea vanguardia fotográfica (el neosurrealismo, la fotografía fantástica[240]) bastante extendida en el panorama internacional. Joan Fontcuberta, Manel Esclusa y Jorge Rueda, sin ir más lejos, participaron en la exposición *Fantastic Photography in Europe* (1976)[241] y trabajos de Rafael Navarro (*Dípticos* nº 8 y 12, 1978) fueron incluidos en la monografía sobre surrealismo fotográfico editada por Edouard Jaguer en 1982[242]. Así pues, *NL* introdujo en el país las modas fotográficas más rompedoras del circuito internacional (el neosurrelismo y el fotoconceptualismo, entre ellas), pero también consiguió difundir la fotografía española más allá de nuestras fronteras gracias a muestras como la comisariada por Jorge Rueda para los IX Encuentros Internacionales de Fotografía de Arles (1978).

En *NL*, por tanto, se condensa una tradición hispana de cariz surreal que parece aflorar justo cuando se produce un choque entre las ansias de libertad que el desarrollismo desencadena en una incipiente sociedad de consumo y las rígidas estructuras de un régimen dictatorial, que hará todo lo posible por perpetuarse a sí mismo a través de un convulso periodo transicional. En su intento por romper con el

---

[239] Recordemos que en estos momentos, con la recepción de algunos aspectos de la psicodelia y la contracultura, comienza a extenderse el uso ciertas drogas psicotrópicas en el territorio español.

[240] Sobre la incidencia de las corrientes relacionadas con la fotografía fantástica, Foncuberta aclara: "En esa categoría que tú [Cristina Zelich] mencionas, la fotografía fantástica, confluían varios factores. Para mayor rigor recordemos que es una escuela que se desarrolla a lo largo de los años setenta, y tiene su momento álgido en la mitad de la década y por impulso de toda una serie de actores de la escena fotográfica, afines a cierta interpretación del surrealismo o postsurrealismo. Pero como te decía, entre los fotógrafos a los que se adscribe a esta corriente cabe diferenciar orígenes muy diferentes. Por un lado, tengamos en cuenta que es la escuela que aparece justo después del Mayo francés, es decir, del 68, con toda una serie de sensibilidades que preconizan la exaltación de la imaginación y la fantasía en detrimento de la realidad misma, una realidad gris, anodina, opresiva. Así que la imaginación se converite en un refugio en el que uno todavía se siente libre. (…) Por otro lado, hay fotógrafos que viven con cierta euforia la cultura underground, la contracultura, la exaltación de actitudes ácratas que tienen lugar en esa época (…) y la fotografía participa de esa sensibilidad que revoluciona, por ejemplo, la música, el cómic, el cine experimental. (…) Existe también otra tendencia, que es la que podríamos considerar afín al arte conceptual, y en cierta medida erróneamente considerada fantástica. Puede ser que en ella los resultados se acerquen a la fotografía fantástica, pero sus postulados son muy diferentes. Son fotógrafos que investigan el propio lenguaje fotográfico, investigan, pongamos por caso, el concepto de realismo y las paradojas de la representación, y al hacerlo se dan cuenta de que la fotografía es ficción, y los resultados de sus experiencias llevan de nuevo al campo de lo fantástico. (…) De todas maneras, más que la formulación de una tendencia compacta y coherente, dentro de la denominación fotografía fantástica había cabida para toda una serie de fotógrafos distantes de la tendencia en aquellos momentos hegemónica, que era la tendencia documental". Fontcuberta 2001,12-14.

[241] VV.AA., *Fantastic Photography in Europe*, Amsterdam, The Canon Photo Gallery Amsterdam, 1976 (cat.). La exposición itineró por el MEAC (1977) y la Fundació Miró de Barcelona (1978).

[242] Jaguer 1982.

aislamiento cultural del país, la revista conectará con dinámicas contraculturales que se consolidan en Europa y Estados Unidos así como con las corrientes fotográficas internacionales, de las cuales nuestros fotógrafos tomarán algunos elementos (de un modo mimético y acrítico, en muchos casos) sobre los que desarrollar un proyecto de renovación estética y normalización artística. Entre esos elementos se encuentran una serie de "tropos"[243] y modos de hacer propios del arte conceptual que, justo entonces, empieza a arraigar en el contexto artístico pretransicional.

[243] Miguel Ángel Fernández Álvarez, *Tropología del arte conceptual*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001 (tesina inédita).

3.2. FOTOGRAFÍA Y NUEVOS COMPORTAMIENTOS

La plena incorporación de la fotografía española al mundo del arte, su asunción por parte de la institución, se producirá algunos años más tarde que en otros contextos. Si, como hemos señalado, a finales de los sesenta diversos artistas del ámbito conceptual internacional comienzan a emplear la fotografía como elemento constitutivo de sus trabajos (se produce así esa paradójica "entrada en arte"), en nuestro país, la fugaz aparición de prácticas de cariz conceptual no contribuyó a la normalización del medio en el marco de un precario sistema del arte[244].

En primer lugar, hay que tener en cuenta la situación de aislamiento que sufre el país durante la dictadura y el confuso contexto artístico de los años cincuenta/setenta para comprender el desarrollo de los llamados nuevos comportamientos. Resumiendo, en los cincuenta y sesenta la vanguardia artística estaba representada por el omnipresente informalismo de los grupos El Paso y Dau al set y, en menor medida, como contestación ante el subjetivismo informalista[245], por las tendencias normativas, objetivas y geométrico-constructivistas[246] (Equipo 57, Antes del Arte, Eusebio

---

[244] Nos referiremos a este tipo de experiencias (heterogéneas, equívocas y marginales) como arte conceptual, conceptualismos o nuevos comportamientos asumiendo los complejos problemas relacionados con su nomenclatura, estudio y definición. De algún modo, el conceptual español se ha convertido en una especie de cajón de sastre en el que tendría cabida cualquier manifestación artística ajena a los soportes tradicionales producida durante la década de los setenta. Sin duda, los términos "nuevos comportamientos artísticos" parecen los más adecuados para hablar del conceptualismo español desde que su empleo se generalizase a partir de los ciclos programados en 1974 por Simón Marchán, "Un ciclo sobre arte actual. Nuevos comportamientos artísticos", *Comunicación XXI* 18 (1974), p. 25: "Tras las euforias tecnológicas —los diversos neoconstructivismos— y consumistas —en especial el pop y la imagen popular en general— de los años sesenta o las consolidaciones recientes del objeto artístico tradicional, asistimos desde hace varios años a la reaparición de nuevos comportamientos, conocidos globalmente como la desmaterialización del arte. No se trata tanto de una tendencia nueva ni de un simple snobismo como de una actitud común a diversas experiencias desde el happening al arte de acción y body art, desde el arte povera y procesual hasta las diversas modalidades de conceptual, que emergieron en la década anterior e incluso antes, pero no se manifestaron operativos hasta años recientes".

[245] Paula Barreiro López, *Arte normativo Español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005, p. 75: "Desde el normativismo, el informalismo se consideraba culpable. Culpable por restringir su labor a hacerse vehículo externo de una situación; culpable por su participación activa en la crisis social, reduciendo su actividad al papel de testimonio; y culpable por su cómoda postura, que propiciando actitudes de cómoda rebeldía, lo situaban en realidad dentro del status burgués". Sobre la instrumentalización del informalismo por parte del aparato de propaganda de la dictadura franquista, Julián Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000; Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme. Els origens conservadors de l´avantguarda i de la política artística a l´Estat Espanyol*, Girona, Fundació Espais, 2007.

[246] VV.AA., *Arte objetivo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967; Vicente Aguilera Cerni, "Antes del arte: una hipótesis metodológica", en *Antes del Arte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1968; Inmaculada Julian, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986; VV.AA., *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989; VV.AA., *Arte geométrico*

Sempere, etc.) además de otras, pocas, individualidades[247]. A mediados de los sesenta, desde el corazón de Estampa Popular, emerge una particular corriente realista-pop[248], movimiento que en Inglaterra se manifiesta desde mediados de los cincuenta y en Estados Unidos desde comienzos de la década siguiente.

En el proceso hacia la desmaterialización del objeto artístico que desembocaría en el conceptual, el minimalismo es un eslabón clave al proponer una economía medial y expresiva que supera el concepto de estilo así como los anteriores excesos pictóricos, introduciendo a su vez reflexiones de carácter lingüístico y fenomenológico. En España, las contradicciones inherentes a las corrientes de corte racionalista-constructivista así como su limitada influencia condicionaron el desarrollo de las experiencias minimal[249]. Como bien ha señalado Javier Hernando[250], la recepción del minimal en términos institucionales, críticos e historiográficos no se producirá (al menos con un mínimo de consciencia) hasta la tardía fecha de 1981 coincidiendo con la exposición *Minimal Art,* celebrada en la Fundación Juan March de Madrid. Con anterioridad, muy pocos artistas (Nacho Criado, Josep Posantí, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel, Elena Asins, Francesc Abad, etc.) habían trabajado desde postulados que pudiesen situarse en la órbita minimal, por lo que las aportaciones de dicho movimiento (teatralidad, objetualidad, temporalidad, serialidad) y de aquello que vino después y que conocemos como antiforma o postminimalismo no fueron asumidas hasta bien entrados los años ochenta, superada la anterior euforia pictórica, en un momento de expansión de las infraestructuras institucionales que asisten a un resurgir de prácticas escultóricas de carácter objetual[251]. Sin embargo, como ha sugerido David Pérez, aunque resulta difícil localizar un movimiento minimalista parangonable con el minimal norteamericano, sí que podemos apreciar una tradición "minimalizadora" en el arte español de los años

---

en España 1957-1989, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989; Ángel Llorente Hernández, *Equipo 57,* Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2003; Barreiro López 2005.

[247] Véase Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis XXXVII. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

[248] Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, pp. 246-251; Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966; Valeriano Bozal, "Planteamiento sociológico de la nueva pintura española", *Cuardernos Hispanoamericanos* 235 (1969); Simón Marchán, "La penetración del pop en el arte español", *Goya* 174 (1983); VV.AA., *Pop Español*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004 (cat.); Julián Díaz Sánchez, "Sobre la recepción del Pop Art en España", en Manuel Cabañas Bravo, coord., *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005.

[249] Pilar Parcerisas, *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, pp. 65-74.

[250] Javier Hernando, "La renovación escultórica de los ochenta en España", *Goya* 222 (1991).

[251] Victoria Combalía, "Escultores minimalistas, povera y otras derivaciones en los 80" en VV.AA., *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2001 (cat.).

cincuenta y sesenta, "una poética contenida y callada, antirretórica y contraverbal, una poética cuyo reduccionismo no sólo afectará a aspectos meramente formales, sino también, a cuestiones de índole conceptual y/o actitudinal"[252]. Dicha tradición, apoyada en una "poética de escueta desnudez" (desde el Equipo 57 hasta las experiencias conceptuales), estará atravesada por un utopismo político[253], por una voluntad de transformación social, en un contexto en el que el arte (la cultura) aparece como el único espacio donde poder manifestar el disenso ante la dictadura. Esa pobreza (e impureza) formal y el impuso contestatario a ella asociado marcarán el carácter del conceptualismo que se desarrolla en el territorio español durante los primeros setenta.

El conceptual español ha sido hasta fechas recientes un capítulo poco conocido y peor estudiado en nuestro país[254]. Los historiadores del arte no han demostrado demasiado interés hacia este campo de estudio y los jóvenes artistas ignoran sus aportaciones, tal vez porque han sido pocas las exposiciones que se le han dedicado. El "entusiasmo" que planeó sobre el arte español desde principios de los ochenta tuvo como correlato práctico el regreso triunfal de la pintura que, en muchos casos, encubría una actitud reaccionaria[255]. La vuelta a una figuración más o menos expresionista ("la

---

[252] David Pérez, "Huellas en la periferia (Minimalización y Minimalismo en el Arte Contemporáneo Español)", en VV.AA., *Minimal*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996 (cat.), p. 136.

[253] Sobre la dimensión política (tantas veces minusvalorada) del minimalismo véase Maurice Berger, *Minimal Politics. Performativity and Minimalism in Recent American Art*, Baltimore, University of Maryland, 1997. Curiosamente, artistas procedentes del campo de la investigación tecnológica y la estética geométrica fueron los que a finales de los sesenta "condujeron al mundo del arte neoyorquino a la batalla política" en el marco de la AWC (Art Workers´ Coalition). Allan W. Moore, "La Art Workers´ Coalition: el regreso de la vanguardia", en VV.AA., *Art Workers´ Coalition*, Madrid, Brumaria, 2009, pp. 52-53.

[254] Sobre este particular véase el ensayo de Jesús Carrillo, "Conceptual Art Historiography in Spain", *Papers d´art* 83 (2008). En las últimas dos décadas, tan solo algunas tesis doctorales se han ocupado de aspectos concretos y figuras puntuales del ámbito conceptual: Juan Vicente Aliaga, *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta*, Valencia, Universidad de Valencia, 1989; David Pérez, *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1991; José María Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995; Mónica Gutiérrez Serna, *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997; Catalina Garrido De La Peña, *Carlos Pazos: el ciclo de la estrella, 1975-1980*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999; Mª Teresa Rodríguez Sunico, *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001; Pilar Parcerisas, *Les poètiques pobres efímeres i conceptuals a Catalunya, 1964-1980,* Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001; Laura de la Mora Martí, *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setenta,* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004; Alberto Elicio Flores Galán, *Intervenciones, instalaciones visuales e instalaciones sonoras de Concha Jerez,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2006. En 2007 apareció el primer estudio sistemático dedicado al conceptualismo español en conjunto (Parcerisas 2007) que, pese a estar centrado en el ámbito catalán, viene a paliar una enorme carencia historiográfica y documental.

[255] Jorge Luis Marzo, "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", en VV.AA., *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1995.

vuelta al orden") resituaba el arte español a la altura (o en una supuesta sincronía) del arte internacional, que en esos años presenciaba el *boom* comercial del neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la nueva pintura americana (aunque con algunas sonoras e inteligentes disidencias críticas que dieron lugar a un debate acerca de la legitimidad de la pintura en la década de los ochenta). El panorama español a principios de esa década estaba copado por la pintura de la nueva figuración madrileña (Carlos Alcolea, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, etc), gestada durante los años setenta en el entorno de Amadís y Buades[256], o por jóvenes valores de cariz expresionista como José María Sicilia o Miquel Barceló, que en 1982 sería seleccionado por Rudi Fuchs para exponer en la Documenta de Kassel junto con los grandes nombres de la nueva pintura internacional.

Las primeras manifestaciones del conceptualismo español suelen situarse en torno a 1970, destacando en su gestación y desarrollo, entre otros, los siguientes eventos[257]: la Muestra de arte joven de Granollers (1971), Nacho Criado en la Sala Amadís (1971), Congreso Mundial de Diseñadores del ICSID en Ibiza (1971), Antoni Muntadas en la galería Vandrés (1971), Alberto Corazón y Tino Calabuig en la galería Redor de Madrid (1971), varias acciones promovidas por Frederic Amat en la galería Aquitania de Barcelona (1971), intervenciones en la finca de Muntadas en Vila Nova de la Roca (1972), la Primera Muestra de arte actual, *Comunicació actual*, en l´Hospitalet (1972), *Informació d´art concepte* en la Llotja del Tint de Banyoles (1972), los Encuentros de Pamplona[258] (1972), la actividad expositiva de la sala de la Asociación de Personal de la Caja de Pensiones (dirigida por Utrilla entre 1972 y 1975) y de la Escola Eina, las experiencias de la Universidad de verano de Prada (1973), la exposición *Signos, espacios, arte. De la poesía concreta al arte conceptual* (Club Pueblo, Madrid, 1973), la aparición del libro de Simón Marchán *Del arte objetual al*

[256] VV.AA., *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo,* Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2009 (cat.); VV.AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*.

[257] Puede encontrarse una cronología exhaustiva sobre este período confeccionada por Concha Jerez en el catálogo de la exposición *Fuera de formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983. También en Parcerisas, 2007.

[258] Véase Fernando Huici y Javier Ruiz, *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, Editora Nacional, 1974; VV.AA., *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, MNCARS, 1997 (cat.); José Díaz Cuyás, "Pamplona era una fiesta. Tragicomedia del arte español", en Jesús Carrillo, ed., 2003; Iván López Munuera, "Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo", *Arte y Parte* 83 (2009); VV.AA., *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, MNCARS, 2009 (cat.).

arte de concepto (1972) así como los Ciclos de Nuevos Comportamientos Artísticos que este autor organizó en Madrid y Barcelona (1974)[259].

No obstante, existen elementos protoconceptuales en la obra de algunos artistas como Joan Brossa, Antoni Tàpies[260] y, sobre todo, en el grupo Zaj, cuyos orígenes se remontan a 1958. En esa fecha Walter Marchetti y Juan Hidalgo conocen a John Cage y David Tudor en Darmstadt. Zaj no queda constituido como grupo hasta 1964 y su periodo de máxima actividad se extiende hasta 1973, centrándose ésta en "conciertos" de música concreta y acciones musicales con un fuerte componente visual[261], siempre marcadas por la pobreza y sencillez de medios. Aquí radicaría uno de los rasgos característicos del conceptualismo español que, ajeno a la radicalidad tautológica de propuestas analíticas y lingüísticas (cuyo mentalismo fue siempre muy relativo[262]), se presenta como una arte de *materialización pobre*.

En Cataluña el conceptualismo alcanzó un desarrollo mayor que en otros núcleos artísticos (Valencia, Sevilla, Madrid o País Vasco), si bien es cierto que, por razones institucionales e identitarias, el conceptual catalán ha recibido una atención considerable por parte de museos e investigadores, mientras que los estudios y proyectos expositivos sobre las experiencias que tuvieron lugar en otros territorios del Estado español durante el periodo transicional son todavía muy escasos[263]. En el desarrollo del conceptual catalán, tuvo mucho que ver la implicación de una burguesía comprometida con las iniciativas culturales más innovadoras, que había salvaguardado la herencia de la vanguardia histórica (especialmente del surrealismo) y que en ocasiones llegó a ejercer como "mecenas" de ciertos artistas (Rafael Tous). También hay que señalar la complementariedad entre las reivindicaciones del nacionalismo antifranquista (bastante cohesionado en Cataluña) y unas prácticas conceptuales que

---

[259] Marchán 1974.

[260] Y ello pese a la crítica que Tàpies dirigió contra el conceptual español en un artículo publicado en *La Vanguardia española* el 14 de marzo de 1973. La réplica llegó poco después con otro texto de un grupo de artistas conceptuales que *La Vanguardia* rehusó publicar y que apareció en el número 21 de *Nueva Lente* (1973).

[261] "Un concierto zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia zaj, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo), y Durruti (el amigo de los amigos). Al que habría que sumarle Marinetti (al amigo olvidado)". José Antonio Sarmiento, "Recorrido zaj", en VV.AA., *Zaj*, Madrid, MNCARS, 1996 (cat.), p. 17.

[262] Domingo Hernández Sánchez, "Arte conceptual y mundo invertido", en *La ironía estética,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 188-189.

[263] En el ámbito vasco, por ejemplo, veáse Fernando Golvano, ed., *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca (1972-1982)*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 2004 (cat.); Fernando Golvano, ed., *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, Bilbao, Sala Rekalde, 2009 (cat.).

pretendían poner en crisis el *stablishment* artístico y político. Pese a que algunos críticos e historiadores han intentado restar importancia al conceptualismo español[264], es necesario reconocer las importantísimas aportaciones de unos artistas que tanto arriesgaron en un contexto hostil. En aquellos primeros setenta el arte español necesitaba una bocanada de aire fresco para romper con la tradición del vanguardismo oficial, que había quedado anclada, salvo excepciones, en un trasnochado informalismo, adoptado por el régimen franquista como la imagen artística que debía ser proyectada al exterior. Sólo así podremos valorar en su justa medida el trabajo de unos creadores embarcados en un proceso de repolitización de las prácticas y discursos que les llevó a restituir la capacidad del artista como agente de transformación social, incidiendo en los elementos procesuales de su práctica, colectivizando la producción y redefiniendo los soportes convencionales. Repensar aquel momento de efervescencia creativa lejos de cualquier sentimiento *chouvinista* debería servir para localizar los elementos autóctonos y aportaciones locales que nos ayudasen a rescribir la historia del arte español desde los setenta salvando el "borrón y cuenta nueva" que supuso el "entusiasmo" de los ochenta. Aquella euforia artística, en lugar de aportar la madurez y amplitud de miras necesarias, sumió al arte español en una especie de hipnosis colectiva. Los fastos culturales de los primeros ochenta lanzaron sobre el arte español una serie de profecías de autocumplimiento que acabaron implantando en la sociedad un repertorio de imágenes, funciones y arquetipos del (y para el) arte muy alejadas de los ideales que compartieron la oposición antifranquista y los artistas conceptuales.

A día de hoy, es un lugar común afirmar que el conceptualismo español se caracteriza por su orientación política. Los escasos estudios dedicados a nuestro conceptual, desde el libro seminal de Simón Marchán[265], pasando por los ensayos de

---

[264] Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1988, pp. 136 y ss.: "En nuestro país, aunque circularan ciertamente casi todas las modas artísticas de allende nuestras fronteras, se limitaron a centros muy concretos —Barcelona— y, en general, no tuvieron un arraigo visible. Quiero decir que la repercusión de ese último eslabón de la vanguardia analítica internacional aquí apenas sí se notó de forma explícita, aunque no quiera ello significar, ni mucho menos, que la procesión no fuera por dentro. Pero eso es harina de otro costal, que merece un estudio aparte y que cuando se haga seriamente, estoy seguro que pondrá en evidencia que el arte conceptual y otras corrientes afines a quienes más influyó, en nuestro país, o, si se quiere, a quienes más aprovechó, fue a los que paradójicamente nunca se identificaron con tales".

[265] Marchán 2001, 288: "En mi opinión, lo más destacable [del conceptualismo español] ha sido su intento, bastante generalizado, de invertir las premisas del arte como idea en su sentido inmanentista o neopositivista tautológico. Por otro lado, el conceptualismo español, al abordar esta inversión, está atendiendo a nuestra situación específica artística y político-social".

Victòria Combalía[266], hasta el reciente trabajo de Pilar Parcerisas[267] insisten en este parecer, que se revela del todo acertado si consideramos la dimensión contestataria que adquiría cualquier producción cultural que escapase al control gubernamental en el clima político del último franquismo. El estudio de las relaciones entre los nuevos comportamientos y la militancia antifranquista resulta confuso por varias razones. En primer lugar, por la "mitificación" generalizada de esta militancia en ámbitos como el catalán, donde la lucha contra la dictadura se ha revestido de un fuerte sentimiento identitario; y su "demonización" en ámbitos como el madrileño, donde los relatos de la modernidad transicional, como veremos, se han asentado sobre un proceso de despolitización y desactivación del arte y la cultura. En segundo lugar, la lectura de las interacciones entre arte conceptual y activismo político se ha convertido en un ejercicio complejo debido a que, en términos historiográficos, se ha establecido una diferenciación demasiado rígida entre el conceptual tautológico-lingüístico (frío, racional, apolítico) y el conceptual "del sur" (periférico, empírico-medial), que se caracterizaría por su compromiso político y potencial disruptivo[268]. Esta distinción ha sido respondida tanto desde el mundo anglosajón[269] como desde el sudamericano[270], poniendo de manifiesto lo problemático de la misma. Sería necesario, pues, reconsiderar el potencial político de las obras englobadas bajo la etiqueta del conceptual analítico (replantear, por tanto, dónde está el momento de lo político en el arte, algo que excede

---

[266] Victòria Combalía, "Francesc Torres: biografía, biología, historia", en John Hanhardt, dir., *Francesc Torres. La cabeza del dragón,* Madrid, MNCARS, 1991 (cat.), p. 19: "En Cataluña, entre 1971 y 1976, aproximadamente, surgió un grupo de artistas conceptuales cuyas directrices compaginaban las del propósito político con unas formas de expresión similares a las del arte conceptul extranjero, surgido en la escena internacional unos años antes. Por decirlo de otra forma, en Cataluña se dio el único caso (si exceptuamos trabajos como los de Hans Haacke o los del grupo argentino del CAYC, estos últimos bastante medianos) de arte conceptual politizado, lo que no es extraño si pensamos que estábamos bajo una dictadura y que, tal como había sucedido desde el grupo *Dau al set* hasta entocnes, casi todo el arte de vanguardia, directa o indirectamente, se planteaba una posición crítica respecto a la situación político-social en que se vivía en nuestro país". Victòria Combalía, "La col.lecció Tous en el si de l´art conceptual català" en *L´art conceptual català en la col.lecció Rafael Tous*, L´Hospitalet, Tecla Sala, 2002 (cat.), p. 15: "En España, de acuerdo con nuestras particulares condiciones históricas, el arte conceptual adquirió un cariz político, en mayor o menor medida según los artistas. El fenómeno fue muy interesante porque combinó radicalidad artística y rebelión política, hecho que se ha dado pocas veces en el siglo XX".

[267] Parcerisas 2007, 27: "Cuando trasladamos el Conceptualismo a periferias del arte como España o América Latina, las premisas de la ortodoxia analítica del Arte Conceptual de los países anglosajones no son válidas. El proyecto de las periferias estuvo más estrechamente vinculado a la realidad social y política, y la capacidad crítica del Arte Conceptual empezó a actuar con una vinculación directa con lo real".

[268] Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2009; Cristina Freire y Ana Longoni, eds., *Conceptualismos del sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

[269] Art & Language, "Voces silenciadas: reflexiones en torno al arte conceptual", *Brumaria* 9 (2007).

[270] Jaime Vindel, "Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta", *Ramona* 82 (2008); Miguel López, "¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?", *Afterall* 23 (2010).

los objetivos de este trabajo) así como el compromiso demostrado por los artistas que las produjeron[271]. En el caso español, esa línea divisoria parece si cabe más difusa si pensamos en trabajos como los de García Sevilla, muy politizados y próximos, en algunos casos, a lo tautológico-lingüístico (*Art és just un mot*, 1972); en la subversión sutil de las primeras acciones de Valcárcel, desarrolladas en un momento en que el artista se declaraba "gaullista" y ajeno, por tanto, a la militancia antifranquista; o en el hipercriticismo de las últimas obras del Grup de Treball (GdT), producto autóctono de la hipermaterialización conceptual de la teoría, plataforma aclamada (y autoproclamada) como el mejor ejemplo de la confluencia entre crítica socio-política, militancia activa y experimentación artística[272].

En cualquier caso, uno de los elementos más característicos del conceptualismo practicado en el Estado español en la década de los setenta es, sin duda, la profusión de performances, que respondía a la citada pobreza en la materialización de las obras y a la necesidad de dar cauce a toda una serie de reivindicaciones políticas. En este sentido, el apelativo nuevos *comportamientos* se revela absolutamente pertinente. Son muchos los artistas que de manera más o menos continua realizan performances en estos años: Fina Miralles, Jordi Benito, Jordi Cerdà, Francesc Abad, Muntadas, Jordi Llimòs, Valcárcel Medina, Nacho Criado, Francesc Torres, Antoni Miralda, Carles Santos, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Paz Muro, etc. Dentro de ese magma performativo, tratando de fijar una genealogía para el arte de acción, Annemieke Van de Pas[273]

---

[271] Por ejemplo, la participación activa de Kosuth, Barry, LeWitt o Andre, entre otros, en las actividades de la Art Workers´ Coalition. VV.AA., *Art Workers´ Coalition*.

[272] Sobre el Grup de Treball, VV.AA.: *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999 (cat.). Sobre las paradojas de la militancia en el ámbito conceptual, Carles Hac Mor, "Escriptura (ideologia política, les reunions) y art conceptual a Catalunya", en Pilar Parcerisas, ed., *Idees i actituds. Entorn de l´art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, CASM, 1992 (cat.).

[273] Annemieke van de Pas, "1964-1980. Moments d´acció en les trajectòries d´artistes catalans", en Pilar Parcerisas, ed., 1992, 54. En este texto Van de Pas establece una genealogía del arte de acción en Cataluña (poniendo un énfasis especial en sus posibles vínculos con Fluxus) que abarca desde las primeras acciones artísticas hasta catálogos, libros y números de revistas que empiezan a tratar el tema. Sobre el arte de acción en Cataluña véase también Teresa Camps, "Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad performance en Cataluña", en Glòria Picazo, coord., 1993; Julián, 2001. Sobre el arte de acción en el conjunto del Estado español: Rodríguez Sunico 2001, 375-386; Parcerisas 2007, 99-144; VV.AA, *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1996 (cat.); Marta Pol i Rigau, "L´art d´acció a l´Estat español (1968-2000)", *Papers d´art* 76 (1999); Joan Casellas, "Crònica Urgent de l´Acció Contemporània a l´Estat español", *Papers d´art* 77 (1999); José Antonio Sánchez, "Las fronteras de lo escénico: arte y acción en la España pre-democrática", *ADE Teatro* 84 (2001); Juan Pablo Wert Ortega, "Sobre el arte de acción en España", en José Antonio Sánchez, dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2007; Rubén Barroso, ed., *Fuera de catálogo. Arte de acción en Andalucía*, Sevilla, CAAC, 2006; Zara Rodríguez Prieto, "De *La agonía de un cabo* a *Biografías del alma*. Acción popular y performance institucionalizada", *Efímera* 1 (2010); Javier Seco Goñi y Yolanda Pérez Herreras, eds., *10 x 10 + 1. acción! Performance en la Pernínsula Ibérica*, Sestao, LUPI, 2011.

menciona algunas performances de Hidalgo/Marchetti (antes de la constitución de Zaj) y Wolf Vostell como las primeras llevadas a cabo en Cataluña (Barcelona, 1960)[274]. Esta autora relaciona la proliferación de performances entre los artistas de los años setenta no sólo con un impulso desmaterializador, sino, antes bien, con un deseo de libertad de acción ante una dictadura agonizante. La performance, en tanto síntoma de un impulso político, espontáneo y rupturista (un comportamiento "de oposición y resistencia"), fue uno de los tropos (modos de hacer) más característicos de nuestros nuevos comportamientos. Por supuesto, la fotografía, destino último para el arte de acción, aparecerá siempre relacionada a esta explosión performativa.

Participando de un modo un tanto intuitivo, posiblemente inconsciente, de ese movimiento de desmaterialización que caracterizaba una parte importante de la producción artística del momento a nivel internacional (casi un síntoma epocal), los nuevos comportamientos, en su afán por aplicar métodos de trabajo alejados de la originalidad y el subjetivismo de ciertas corrientes pictóricas, y asumiendo la frialdad del arte objetivo, acudieron a métodos de representación "objetiva" de una realidad administrada: mapas, diagramas, fotocopias, instrucciones, contratos, descripciones textuales, encuestas, votaciones, mediciones y, por supuesto, fotografías[275].

Modos de formalización que incluyen elementos relacionados con la comunicación de masas, con la información[276], y que proponen soluciones para

---

[274] Sin embargo, el inicio de las experiencias relacionadas con el arte de acción en España y Cataluña podría situarse en fechas más tempranas si consideramos los experimentos realizados por Joan Brossa (*Accions espectacle, Postteatre*) desde 1946. Véase Bartolomé Ferrando, "El arte de acción en España en los últimos veinte años y alguno más", en www.iacat.com/ElarteEspaña.htm (fecha de consulta 13.06.2006). Este texto también se encuentra recogido en VV.AA., *Arte de acción 1958-1998*, Valencia, IVAM, 2004 (versión castellana del reader *Art Action*, Québec, Éditions Interventions, 2001).

[275] Con respecto al papel de la documentación en el ámbito conceptual, Douglas Huebler afirmaba: "Because the work is beyond direct perceptual experience, awarness of the work depends on a system of documentation. The documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language". Catálogo *January 5-31*, Nueva York, 1969, citado en VV.AA., *L´art conceptuel, une perspective*, París, Musée d´Art Monderne de la Ville, 1989 (cat.), p. 168. Las palabras de Huebler responden a un deseo de reducir la obra de arte a su idea, siendo los elementos materiales simples vestigios, información secundaria de una idea o comportamiento. Algo en contra de lo que hemos tratado de argumentar en el caso de la relación performance / fotografía en el epígrafe 2.2.

[276] Una de las exposiciones fundamentales en la historia del arte conceptual se tituló, precisamente, *Information*, Kynaston L. Mcshine, ed., *Information*, Nueva York, MOMA, 1970 (cat.). Sobre las relaciones entre los usos conceptuales de la fotografía y los medios de comunicación de masas en el marco de *Information*, Diack Heather, "Nobody Can Commit Photography Alone: Early Photoconceptualism and the Limits of Information", *Afterimage* 38:4 (2011). Al acudir a referencias internacionales (exposiciones, libros o artistas) del entorno conceptual, no pretendemos legitimar o valorizar las experiencias desarrolladas en el contexto español (ya sea por su semejanza con respecto a las manifestaciones anglosajonas o por una especie de diferencial periférico-contrahegemónico), ni trazar un mapa de influencias que demuestre lo mimético de los nuevos comportamientos, ni mucho menos problematizar acerca del carácter más o menos retardatario del conceptual español. Si nos referimos a

desfetichizar los productos artísticos[277]. En varios sentidos, desaparece la diferencia tradicional entre documento y obra, entre fotografía como registro y fotografía como material artístico, entre la acción y su representación. Resulta contradictorio, sin embargo, que esta retirada del sujeto (la desaparición del autor como única fuente de sentido, que alcanzará un grado máximo en experiencias colectivas como el GdT[278]) y el empleo de la fotografía como simple información (la fotografía como imagen inexpresiva, fría, instrumental), se produzca en un momento en que el artista comienza a aparecer en sus trabajos, bien como protagonista de acciones (Jordi Benito, Esther Ferrer, Fina Miralles), bien como autor de los recorridos o paseos que van a ser documentados (Francesc Abad, Nacho Criado, Paz Muro, Isidoro Valcárcel). Así, la aparente frialdad en la materialización de las piezas chocará con la voluntad de aproximarse a la realidad a través de los aspectos sensoriales de la misma.

En este punto podríamos señalar una conexión con la citada "introversión del reportaje" en unos usos de la fotografía que se alejan de los imperativos éticos y estéticos del estilo documental tomando el dispositivo fotográfico como medio de captación de aspectos de la cotidianeidad con los que el artista trata de establecer una relación física directa. Como explica John Roberts, con el fotoconceptualismo "las capacidades periodísticas de la fotografía se incorporan a la actividad del artista y sus relaciones sociales cotidianas"[279]. Relaciones sociales que, en nuestro contexto, estaban muy politizadas, tanto por la militancia de muchos artistas, como por la activación generalizada de la vida cultural.

Vamos a abordar un conjunto de trabajos que en su momento no tuvieron un contexto adecuado de recepción (historiográfico, crítico, institucional), obras que carecieron de una infraestructura que articulase a su alrededor una trama autoconsciente de sentidos artísticos y sociales. En los tres epígrafes siguientes intentaremos construir un marco de comprensión diferente para las prácticas performativas desarrolladas en el ámbito de los nuevos comportamientos. Veremos cómo interaccionan fotografía y arte

---

artistas o trabajos internacionales coetáneos, lo hacemos con la intención de arrojar luz sobre algunos aspectos contextuales y generar sentido a través de comparaciones puntuales.

[277] Desfetichizar en un sentido materialista: devolver al trabajo artístico (concreto) un valor de uso (informar, comunicar, señalizar, etc.), alejado de las operaciones relacionadas con cualidades abstractas (genialidad, originalidad, etc.) que otorgan al objeto artístico un creciente valor de cambio.

[278] Como explicaba Victor Burgin, "one of several reasons for the recourse to photography in conceptual art was to exorcize a ghostly logos in the ideological machinery of art; the author as punctual origin of the meanings of the work". Victor Burgin, "The Absence of Precence: Conceptual Art and Posmodernisms", en *The End of Art Theory: Criticism and Posmodernity*, Nueva York, Palgrave, 1986, p. 85.

[279] Roberts 2009, 40.

de acción en trabajos que consiguen reestructurar las relaciones entre la ciudadanía y el poder. Proponiendo otros modos de entender lo político en el conceptualismo español, consideraremos estos proyectos como modos simbólicos de recuperación de los espacios públicos, los cuerpos disidentes reprimidos por el Estado y las identidades críticas negadas por el patriarcado.

3.3. CAMINAR Y HACER FOTOS: EXPLORANDO EL ESPACIO PÚBLICO

> *...puesto que caminar no es lucrativo, el industrial Henry Ford somete los desplazamientos de sus obreros a una organización racional, basada en la geometrización del espacio. Cerca de un siglo más tarde, esta innovación parece extremadamente banal. Tras ser declarado fuera de la ley por los planificadores de las sociedad tecnocrática, no nos sorprenderá que caminar se convierta después en un objeto artístico*[280].
>
> Nicolas Bourriaud

En 1959 un joven pintor llamado Isidoro Valcárcel Medina reparte unas octavillas en las calles del centro de Madrid:

> Si no recuerdo mal, la primera acción que hice fue "política", aunque yo no me enteré de que lo era. Creo que fue en el año 59, coincidiendo con una campaña de vacunación de la DGS, Dirección General de Sanidad. Pero todo el mundo identificaba las siglas DGS como la Dirección General de Seguridad. Yo hice unas octavillas que repartía por la calle con un texto en el que indicaba *adscrito a la campaña de la DGS.* (…) En otra ocasión repartí octavillas en blanco. Evidentemente hay una intencionalidad de hacer arte en el espacio público[281].

Ese mismo año de 1959, la Ley de Orden Público de 30 de julio establecía una serie de medidas que el Gobierno franquista podía tomar para el correcto mantenimiento de la paz social. La restricción de algunas de las escasas libertades públicas recogidas en el Fuero de los españoles (mediante la declaración del estado de excepción) se detallaba como sigue en los artículos 28, 29 y 30 de dicha ley:

> *Artículo 28*. Las Autoridades Gubernativas asumirán las siguientes facultades con arreglo al Decreto o Decretos-Leyes que se dicten.

---

[280] Nicolas Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC, 2009, p. 14.

[281] Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, 20 de enero de 2010. No se conserva ningún ejemplar de las octavillas, ni fotografías que documenten una acción que no pudo ser incluida en el catálgo editado en 2002 por la Fundació Tàpies de Barcelona. Las carencias documentales que envuelven esta acción pueden generar en el lector dudas comprensibles con respecto a la veracidad de las declaraciones de Valcárcel, la artisticidad (derivada del acto volutivo del autor) de la acción o las condiciones de su realización. Algo que, una vez más, demostraría la importancia capital de la fotografía como dispositivo instituyente de la acción.

a) Prohibir la circulación de personas y vehículos en las horas y lugares que en el bando se determinen; la formación de grupos o estacionamientos en la vía pública, y los desplazamientos de localidad, o bien exigir a quienes lo hagan que acretiden su identidad personal y el itinerario a seguir.

b) Delimitar zonas de protección o seguridad y dictar las condiciones de permanencia en las mismas, así como prohibir en lugares determinados la presencia de personas que puedan dificultar la acción de la fuerza pública.

c) Detener a cualquier persona si lo consideran necesario para mantener el orden.

d) Exigir que se notifique todo cambio de domicilio o residencia con dos días de antelación.

e) Disponer el desplazamiento accidental de la localidad o lugar de su residencia de las personasl que por sus antecedentes o conducta infundan sospechas de actividades subversivas.

f) Fijar la residencia en localidad o territorio de la Nación, a ser posible adecuado a las condiciones personales del individuo, de aquellos en quienes concurran las circunstancias del párrafo anterior.

Estas medidas cesarán con las circunstancias que las motivaron.

Artículo 29. La Autoridad Gubernativa podrá ejercer la censura previa de la Prensa y publicaciones de todas clases, de las emisoras radiofónicas o televisadas y de los espectáculos públicos o suspenderlos en cuanto puedan contribuir a la alteración del orden público.

Artículo 30. Las Autoridades Gubernativas podrán disponer inspecciones y registros domiciliarios en cualquier momento que consideren necesario (…)[282].

Las implicaciones políticas de la acción de Valcárcel (en apariencia tan simple) resultan obvias cuando ésta se valora a la luz de la legislación que regulaba el uso de los espacios públicos en un Estado totalitario. Durante la dictadura, los lugares de lo común serán férreamente controlados con el fin de mantener el orden social, invisibilizar

[282] La declaración del estado de excepción se produjo en once ocasiones durante la dictadura (con duraciones, ámbitos de vigencia y restricciones de los derechos variables), casi siempre como respuesta a huelgas, atentados o alteraciones de la "paz social" que visibilizaban un descontento de la ciudadanía. Sobre la teorización del estado de excepción y su relación con la vida de los ciudadanos, resulta fundamental el trabajo de Giorgio Agamben. Para el filósofo italiano, "el totalitarismo moderno puede ser definido como la instauración, por medio del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos, sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón no sean integrables en el estado político" (Giorgio Agamben, *Estado de excepción. Homo sacer II, 1,* Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 11). No parece descabellado entender la dictadura del general Franco como una especie de extensión de la cruenta represión iniciada durante la Guerra Civil, como un estado de excepción (opuesto al estado de derecho) mantenido en el tiempo con el fin de acabar con cualquier postura política disidente.

cualquier crítica dirigida contra el régimen franquista y dificultar los movimientos de la disidencia. En esa coyuntura, la acción de Valcárcel aprovecha una campaña oficial de vacunación para subrayar el control que la policía y otras instituciones ejercían sobre la población. Y lo hace desde el espacio público (político, por tanto), desde el único ámbito en el que el ciudadano podría manifestar su disenso en un sistema que respetase las libertades fundamentales. Cualquier "espectador", cualquier paseante, podía comprender el doble sentido de las siglas DGS (Dirección General de Sanidad/Seguridad) y las implicaciones de su puesta en circulación en el espacio urbano. La acción, sin embargo, no violaba la legalidad vigente: aprovechaba los escasos espacios de libertad y grietas en la legalidad[283] de un Estado en el que la Dirección General de Seguridad (dependiente del Ministerio de Gobernación, al mando de todos los servicios policiales del Estado) y la Brigada Político-Social[284] fiscalizaban la cotidianidad de los españoles. El Gobierno debía constituirse en dueño y señor del espacio público y de los cuerpos que lo habitaban con el fin de mantener una higiene social necesaria para la supervivencia del Cuerpo-Estado. Valcárcel va a tratar de recuperar esos espacios, arrebatados de sus usos públicos por el poder dictatorial, a través de estrategias sutiles que perseguían la activación de la conciencia y responsabilidad ciudadana.

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937; Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008) comienza su carrera en el mundo del arte en el Madrid de los primeros sesenta con una exposición en la galería Lorca (1962) en que se mostraban obras de tipo "constructivo y racional"[285] (perdidas la mayor parte de ellas) que, en cierto modo, respondían a la pintura informalista del momento. Su investigación en una línea constructivista, geométrica o normativa tendría continuidad en los trabajos con los que participó en las exposiciones de la galería Sótano Medieval (Polop de la Marina, Alicante, 1964) y en el Primer Salón de corrientes constructivistas (galería Bique, Madrid, 1965). En 1968 viaja a Nueva York donde conoce el minimalismo, con el que conecta en varios puntos. A partir de ese año empieza a trabajar en ambientes o

[283] A la pregunta "¿Consideras que la extravagancia de vivir bajo una dictadura militar ha afectado a tu práctica artística?", Valcárcel respondió: "Desde luego eso que nombráis era todo menos extravagante, aunque resulta simpático oírlo. No, no, no ha afectado. Las dictaduras y los militares son malsanos pero torpes y un artista debe ser listo". José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo, "Valcárcel Medina al habla", en VV.AA., *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, 96.
[284] Antoni Batista, *La Brigada Social*, Barcelona, Empúries, 1995.
[285] Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo, "La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entrevista a Valcárcel Medina", *Sin Título* 1 (1994).

instalaciones ("lugares", para Valcárcel) como *Algunas manera de hacer eso* (Casa del Siglo XV, Segovia, 1969) o *Un relato en doce jornadas* (galería Seiquer, Madrid, 1970), en la que integra por primera vez elementos sonoros y que Mónica Sánchez Argilés ha definido como "instalación performativa"[286]. En 1972, participará en los Encuentros de Pamplona, momento a partir del cual se acentúa su deseo de incentivar la participación del espectador. Algo que estará siempre presente en las acciones que comienza a desarrollar con especial intensidad a partir de 1973: *Conversaciones telefónicas* (1973), *Doce ejercicios de meditación sobre la ciudad de Córdoba* (1974), *Retratos callejeros* (1975), *Examen* (1975), *Etiquetas adhesivas* (1976), etc.

En términos generales, la evolución desde una pintura objetiva (que, como hemos visto, alternaba con acciones que no eran formalizadas como obras artísticas al uso) hacia una práctica instalativa-performativa se revela, en el caso de Valcárcel, absolutamente coherente. Frente al subjetivismo propio del informalismo, convertido en una especie de vanguardia oficial por el Régimen, Valcárcel propone una pintura contenida, responsable, formal. El mismo artista ha explicado que "en los momentos del informalismo feroz en el que, para decirlo de una manera coloquial, todo estaba bien con tal de que no fuera respetuoso con nada, el arte objetivo trajo una obligación de pararse a pensar y, sobre todo, de que cada gesto suyo tuviera una razón de ser. Podría decirse que el arte objetivo tenía un objetivo"[287]. Frente a la azarosidad y el subjetivismo de cierto expresionismo, se reivindica la contención, la reflexión y la toma de consciencia a través del acto creativo; ante ese arte elevado producido por un genio artístico atormentado, se propone la desexpertización y cotidianización de las prácticas artísticas[288]. En la evolución de Valcárcel, los Encuentros de Pamplona marcan un punto de inflexión. De hecho, Díaz Cuyás señala dos grandes etapas en su trayectoria: una anterior y otra posterior a este evento[289]. La intervención urbana de Valcárcel en Pamplona se concretó en una gran estructura metálica (más de cien metros de longitud) compuesta por varios módulos geométricos que reconfiguraban el espacio del Paseo de

---

[286] Mónica Sánchez Argilés, *La instalación en España, 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009, p. 51.
[287] Díaz Cuyás y Enguita Mayo 2002, 90.
[288] David Pérez, "Estemos a la que salta con la más activa de las indolencias (una posible introducción a una más que imposible obra)", en *Sin marco. Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 163.
[289] José Díaz Cuyás, "El arte de figurar el tiempo", en VV.AA., *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, pp. 14-16: "Nos encontraríamos, pues, con dos periodos bien delimitados, pero también con una voluntad común que los recorre y unifica: en primer lugar, con una lógica formal en su etapa pictórica, como un intento de racionalización del medio y, en segundo lugar, con una lógica sistémica en su etapa posterior, como un intento de racionalización del arte como signo suspendido entre sistemas".

Sarasate y alteraban los recorridos habituales de los viandantes, que, a las pocas horas de la inauguración de la pieza, comenzaron a darle diversos usos a la misma hasta que algunos de ellos procedieron a su "destrucción". De algún modo, la instalación "impositiva" y la acción del público pamplonés terminan por reorientar el trabajo de Valcárcel hacia un arte de carácter sociológico no invasivo con el que llevar a cabo una activación reflexiva del espacio, el tiempo y el público a través de la acción.

Estos aspectos aparecerán de forma constante en posteriores trabajos performativos, caracterizados por la voluntad de reactivar al artista-ciudadano y la necesidad de conseguirlo a través de un "hacer escueto". Buen ejemplo de ello es *Foto sin positivar* (1974), sobre negro que contiene un papel fotográfico acompañado del siguiente texto:

> Este envoltorio, negro y hermético, contiene un papel fotografico NBN1 sensible, impresionado en blanco y negro pero sin positivar. Usted debe elegir entre:
> - Mandar el paquete a un laboratorio obteniendo una foto firmada
> - Guardarlo cerrado indefinidamente con la ignorancia del contenido
> - Simplemente, abrirlo, y así tendría una obra de arte destruida

El objetivo de esta obra no es otro que implicar al posible espectador en la construcción de la misma. Su significado, pero también su formalización, dependerán de la decisión tomada por quien la posea. Lejos de la hermética ilegibilidad del *Secret Painting* (1967) de Art and Language ("The content of this painting is invisible; the caracter and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist"), aquí el espectador debe responsabilizarse del tratamiento de esta imagen, en principio invisible, con el objetivo de tomar consciencia de las consecuencias de sus propias acciones a propósito de algo tan "respetable" como la construcción de una obra de arte, cuya materialización está, *sensu stricto*, en sus manos. El artista, por su parte, exige al espectador que sea él quien decida cuál será el futuro de una pieza que sólo se completará, se cumplirá, cuando alguien realice la obra, realice la acción ("mandar", "guardar", "abrir"). En cualquier caso, desconocemos el contenido de la imagen porque ésta, en sí misma, es irrelevante al margen del uso que se le dé. La fotografía se presenta como un medio accesible y barato, que, en tanto proceso de producción de imágenes, exige, en cualquiera de sus estadios (captura de la imagen, revelado, exposición, etc.), la toma individual de decisiones.

El mismo deseo de implicar a los espectadores en el acto creativo aparece en *Retratos callejeros* (1975), acción consistente en la toma de fotografías de transeúntes a los que se les explicaba el proyecto invitándolos a participar en él:

> La fotografúa que acabo de hacerles está destinada a formar parte de una exposición de retratos en el Studio Levi, General Perón, 32.
>
> A lo largo de la próxima semana, esta fotografía estará a su disposición en dicho estudio para que Ud. pueda verla y dar su conformidad tanto con el resultado como a su exhibición.
>
> A la exposición de retratos, que tendrá lugar los días 2 al 18 de febrero, está Ud. especialmente invitado / a.

El conjunto de retratos no tiene un valor como tal, no se trata de realizar un archivo de retratos (como en *Variable Piece nº 70,* iniciada en 1971 por Douglas Huebler, por ejemplo) ni una cartografía de las fisionomías humanas de Madrid. Se trata de implicar a personas anónimas en el proceso de creación, sacándolas de su anonimato y convirtiendo el arte en un espacio de discusión y toma de decisiones. Al mismo tiempo, la obra revierte un especial interés si la contextualizamos en el marco de las polémicas en torno a las éticas y estéticas del reportaje. Si algunas de las críticas dirigidas hacia la tradición del documental humanista incidían en la posición pasiva del retratado, que perdía el control de su representación (de la contextualización, uso y circulación de su imagen)[290], Valcárcel le invita a intervenir en los momentos de captura y exhibición de su propia imagen. Él será, de nuevo, el responsable último de la obra y de su representación en el espacio público.

La recuperación de esos espacios para lo común constituye el fin último de *Relojes*, una "caja libro sin palabras compuesta por 365 fotografías, tomadas a diario y a lo largo de un año [1973, desde el lunes 1 de enero hasta el lunes 31 de diciembre], de distintos relojes-calendarios sitos en las calles de Madrid". Las fotografías, contenidas en un dispositivo archivístico (una pequeña caja de cartón blanco), tan del gusto de Valcárcel, carentes de un valor estético, modelan la acción. "Las fotos de los relojes obligan a que una persona, durante un año, vaya a un sitio a hacer una foto que, en sí

[290] Véase, por ejemplo, Martha Rosler, "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental", en Jorge Ribalta, ed., *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

misma, no tiene un valor fotográfico"[291]. Pese a que en el interior de la tapa del libro-caja se reproduce una fotografía del artista con una cámara colgada del cuello como ejecutante de este conjunto de imágenes, la obra constata la pérdida de importancia de la autoría[292] y la necesidad de asumir una responsabilidad ciudadana anónima (pero personal, en tanto parte de la acción de un sujeto consciente) en un proyecto de reapropiación del tiempo-espacio[293]. La fotografía es, por tanto, un mecanismo de concienciación que obliga a adquirir un compromiso diario con la ciudad y con aquellos dispositivos que, situados en el espacio público, determinan la ordenación del tiempo en el espacio.

No obstante, tal vez no importe demasiado que el medio elegido para documentar la presencia del paseante ante los relojes sea la fotografía. Cuando On Kawara *pintaba* las fechas en que *pintaba*, inscribía su práctica conceptual en una tradición pictórica con un obvio interés crítico. Por decirlo de algún modo, utilizaba la pintura para poner en crisis algunos aspectos de su propia tradición disciplinar. Valcárcel, al utilizar la fotografía, acude a ella como un mecanismo no-artístico de producción de imágenes (mucho más rápido y fácil que la pintura), que incluye en un proyecto basado en la acción de caminar: pasea por las calles con su cámara buscando un reloj-calendario (soporte también de anuncios publicitarios) que fotografiar: Plaza de Cibeles, Plaza Cánovas del Castillo, Glorieta del Pintor Sorolla, Plaza de Oriente, Puerta del Sol, Calle Conde de Peñalves, Plaza de Salesas, etc., capturadas desde distintos ángulos y en distintos momentos del día, atrapadas en tomas de apariencia descuidada y casual. El artista observa el paso del tiempo, mapea la topografía visual de un país que ha experimentado un espectacular "milagro económico", archiva una ficha-documento de cada uno de los días del año con el objetivo de crear un pequeño archivo de la ciudad, con sus coches y sus transeúntes atravesando una geografía urbana plagada de reclamos publicitarios. Pero, antes que nada, Valcárcel establece un método para explorarla a través de paseos que dibujan nuevas rutas sobre ella. De este modo, rompe

[291] Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, 20 de enero de 2010.
[292] Tal y como apunta Alexander Alberro refiriéndose a las *Duration Pieces* de Huebler: "This process of production, wich employed the camera as a mere duplicating device whose operador makes no aesthetic desitions, negated not only the competent of the artist and the role of the author but also the notion that the photograph had any aesthetic value". Alberro 2003, 77.
[293] Valcárcel "entenderá por Obra de Arte todo *acto consciente y responsable*, así como su resultado, si lo hubiere". Isidoro Valcárcel Medina, "Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte", *Sin Título* 1 (1994).

con la rigidez geométrica que determina la cotidianeidad de los ciudadanos[294] y genera nuevas formas de transitar la ciudad y, quizás, también de vivir en una cotidianidad administrada.

La fotografía también era un elemento importante en *Hombre anuncio* (1976):

> Le ofrecemos la sugerencia de presentarse en la calle de Madrid que ud. prefiera siendo portador sobre sus hombros de nuestro tablero de anuncios en el que previamente habrá escrito la comunicación que desee transmitir. Por nuestra parte sacaremos documentación gráfica de lo sucedido; a la vez, le agradeceríamos que nos comunicara sus experiencias durante el mismo, para que todo ello pudiera ser exhibido posteriormente en la galería.

Aunque Valcárcel dice rechazar la fotografía como documento de sus acciones[295], en este caso la fotografía del paseante pertrechado de un cartel anunciador forma parte de la performance. El artista tomará fotografías con el fin de que sean expuestas junto con los testimonios de los posibles participantes en la acción. Se contrapone una representación "objetiva" de la acción y la descripción de las percepciones del protagonista. De forma clara, la práctica artística se presenta como un medio a través del cual canalizar la libertad de expresión, reprimida por el régimen. Crear espacios en los que hacer público el disenso y expresar cualquier mensaje en el espacio público a través de un "arte ambulante" (uno de los hombres anuncios escribió en su cartel la palabra "amnistía") proponiendo al mismo tiempo una activación de la práctica artística que genera nuevas formas de vida:

---

[294] Díaz Cuyás 2002, 23: "En sus paseos el trazo se pierde sin remedio entre el tráfico, pero poco debe importarnos si con ello ha logrado, si quiera momentáneamente, evidenciar esa opacidad del fondo de la ciudad sobre el que se desplaza. Valcárcel ha dedicado sus mayores esfuerzos a hacer figuras que se destaquen sobre ese fondo, que lo hagan visible, y lo ha hecho desde el convencimiento de que su carácter matricial e inconmensurable sólo puede llegar a representarse en puridad mediante framentos lógicos y figuras típicas, mediante datos concretos y descripcines escuetas. (…) Sólo así, sin dejar de ser transeúnte, se puede dar cuenta de su verdadera lógica".

[295] "La fotografía me ha interesado muchísimo. Pero no la fotografía como documento. Yo nunca he sacado fotos de mis acciones. Si existen, las han hecho otros. Si quieren sacarlas, que las saquen. Pero detesto la fotografía como demostración de que algo ha ocurrido. Me ha interesado mucho la fotografía, en obras como las que tú citas [*Relojes, Foto sin positivar*]". Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, 20 de enero de 2010. Pese a ello, algunas de las obras en las que Valcárcel empleó la fotografía están hoy perdidas. VV.AA., *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, pp. 98-113.

> Arte ambulante cuando tú deambules. Arte quieto cuando estés inmóvil. Pero, el arte de los artistas, mientras dure o sea necesario, ha de ser activo. Queda el elemento de la consciencia. Es el que imposibilita la ecuación arte=vida. Porque ni el arte repetitivo —de formas o de actitudes— es vida consciente, ni la vida mecánica puede estimarse como comportamiento consciente[296].

De nuevo, tomar consciencia (del espacio, del tiempo, de las acciones) conectando ámbitos de lo común, produciendo esfera pública y generando un sentimiento de comunidad, de pertenencia, en un momento en que los cuerpos y sus posibles movimientos en el espacio público pertenecen por entero a (en el sentido más estricto de la expresión: dependen, están a disposición de) un Estado dictatorial que había institucionalizado la represión. Valcárcel camina por una ciudad cuyos habitantes están sometidos a un control que, no obstante, su obra lo demuestra, puede ser burlado desde la sutileza del actuar consciente[297]. Caminar como una forma de explorar el espacio urbano (algo que va a estar siempre presente en la obra de Valcárcel), como un instrumento de prospección fenomenológica motivado o complementado por la fotografía.

Hemos apuntado la importancia que los Encuentros de Pamplona tuvieron en la trayectoria de Valcárcel[298]. Este acontecimiento aparece en la historia reciente del arte español como un momento equívoco, como un evento tan aislado como arriesgado que dio a conocer en ciertos círculos el trabajo de algunos de los nombres más destacados de la neovanguardia internacional. El mismo año en que se produce la aceptación

---

[296] *Manifiesto del arte ambulante*, Madrid, 1976, recogido en VV.AA.: *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, p. 149. En esta pieza puede apreciarse la influencia de los trabajos performativos y de señalamiento realizados por Alberto Greco en Lavapiés (1963) así como las acciones poéticas de Carlos Ginzburg en Pamplona (1972), que muy probablemente Valcárcel conoció de primera mano.

[297] Pese a las lecturas políticas que se desprenden del trabajo de Valcárcel Medina, el artista niega cualquier tipo de militancia durante la dictadura: "Nunca llegué a participar en movimientos antifranquistas. Yo pensaba que compensaba mi falta de compromiso con lo que hacía. No pintaba cuadros reivindicativos, pero yo me sentía realizado, por decirlo de una manera un poco cursi. Hubiese detestado hacer arte panfletario porque no lo sentía. Hay infinidad de formas no explícitas de manifestar una ideología". Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, 20 de enero de 2010.

[298] Sobre los Encuentros, Valcárcel explica: "Para mí, Pamplona fue importantísimo. El mayor acontecimiento cultural al que yo he asistido y creo que también el más importante ocurrido en España. En Pamplona había infinidad de gente que yo desconocía. Contactas con ellos y te das cuenta de las cosas que se pueden hacer. Era una enorme avalancha de sorpresas. Yo me di cuenta de que cuando trabajas en un lugar público no puedes ser invasivo. No puedes plantar algo en un lugar sin que tenga consecuencias. Eso es lo que yo hice allí: interferir en lo que ahora se llama el espacio público, plantar una chuminada campestre que no venía a cuento. Algo que yo creía que era una cosa grandiosa, pero que en realidad era un churro. Y me di cuenta porque la gente lo destruyó. Estaba desolado pensando en mi obra, pero después pensé que habían hecho bien". Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, 20 de enero de 2010.

institucional del arte conceptual a nivel internacional (Documenta 5, 1972[299]), el conceptualismo irrumpe en España como una chispa que apenas encuentra yesca que prender. Dadas las carencias del contexto de recepción, resulta difícil rastrear su influencia en nuestra escena artística invertebrada. "Fin de fiesta del arte experimental"[300] o ventana a un mundo diferente para aquellos que quisiesen asomarse a él[301], los Encuentros (parece evidente en el caso de Valcárcel) contribuyeron a replantear la relación entre el artista y el espacio político. El mismo Díaz Cuyás escribe sobre la dimensión pública del evento:

> El artista ya no puede situarse frente al público ni tampoco frente a la naturaleza sin problematizar su posición, se ve impelido a desarrollar estrategias para obrar desde el tiempo presente, en acto o en situación, y hacerlo desde la inmanencia: la del cuerpo, del lugar, del habla y la escritura, de la ciudad y sus medios. En este punto es donde confluyen esas dos prácticas del límite tan características de los años sesenta, las de lo medial, vinculadas a la materialidad o a la fenomenología del medio, y las de lo performativo, vinculadas al acto o a la fenomenología del acontecimiento[302].

En los Encuentros participaron otros tres artistas el círculo madrileño (Paz Muro, Nacho Criado y Alberto Corazón) que en adelante van a desarrollar varios

---

[299] Los ecos de lo que pasaba en Kassel debieron llegar al contexto local si tenemos en cuenta la participación de Abad, Benito, Llimós y Muntadas (fuera de programa) gracias a la mediación de Marchán, que además escribió una amplia reseña del evento. Simón Marchán, "Documenta 5 de Kassel", *Goya* 109 (1972).

[300] Título de la exposición, comisariada por José Díaz Cuyás sobre los Encuentros, celebrada en el MNCARS entre el 28 de octubre de 2009 y el 22 de febrero de 2010.

[301] Para Francesc Torres, "Visto en retrospectiva, no creo que sea demasiado defendible la tesis de los *Encuentros* como final o comienzo de época. Los *Encuentros* no se hicieron con esa intención programática y carecen de proceso histórico, tanto previo como posterior, para ser un momento de inflexión tangible, la prueba está en que durante décadas quedaron totalmente olvidados. Por carencias, no tenían ni contexto real; se hicieron en Pamplona como se hubieran podido hacer en Los Monegros, en el desierto de Tabernas, en el de Gobi o en la cara oculta de la Luna. En todo caso sí dejaron claro que las artes y los artistas en España habían llegado a un punto en el que ya no podían soportar el sofocante ambiente de miseria intelectual del franquismo, y ese aumento de presión sobre el contexto hacía que el *status quo* empezara a reventar por las costuras. En este sentido los *Encuentros* fueron una señal de alerta para navegantes. Aunque aún vivíamos en una situación de penuria de la que solo era posible librarse cogiendo los bártulos y dejando el país, como algunos acabamos haciendo, el nuevo guión ya estaba escrito en la pared". Francesc Torres, "La invasión de los tomates asesinos", *Carta* 1 (2010), p. 77.

[302] José Díaz Cuyás, "Literalismo y carnavalización en la última vanguardia", en VV.AA., *Encuentros de Pamplona*, p. 21. En los Encuentros, trabajos como el de Robert Llimós (*En marcha*, acción fotografiada por Eduardo Momeñe en la que tres marchadores vestidos con camisetas de rayas recorrían el casco urbano de Pamplona), cuyos corredores fueron detenidos por la policía y puestos de inmediato en libertad al declarar que formaban parte de una obra de arte, demostraban el control absoluto que el Estado trataba de ejercer sobre los espacios públicos, así como la capacidad del arte para burlarlo. López Munuera, 2009a.

proyectos relacionados con la exploración del espacio público partiendo de la base experimental propia de los nuevos comportamientos, en el cruce de lo neomedial y lo performativo. En un primer momento, durante los años sesenta, la actividad artística de Paz Muro crece vinculada a la "estética pictórica de Cuenca", ciudad en la que vive hasta mediados de los sesenta. Su posterior traslado a Madrid le permitirá entrar en contacto con los miembros de Zaj, Luis Mataix y José Luis Castillejo, y asistir a las sesiones del Centro de Cálculo. Realiza entonces sus primeras irrupciones en el territorio de los nuevos comportamientos y participa en los Encuentros junto con Nacho Criado y Alberto Corazón (que no pudo viajar a Pamplona) con el trabajo *Sombras de un árbol*:

> Al regresar de los Encuentros de Pamplona era importante mostrar lo más avanzado en arte en los colegios mayores. Yo tenía especial interés en realizar una exposición y un happening en un colegio de señoritas. Fue el Santa Mónica. El tema principal era el análisis imposible de localización de las señales de prohibición situadas en el territorio nacional, y con este tema se expusieron cuarenta fotografías que esa misma noche las señoritas, alumnas universitarias, destruyeron[303].

Análisis imposible de localización de las señales de prohibición situadas en territorio nacional. *La prohibición agradece* (1973) era un conjunto de cuarenta fotografías (55 x 35 cm.) de carteles de prohibición que Paz Muro había tomado en las calles de Madrid: "prohibido el paso", "prohibido, Patrimonio Nacional", etc. "Algunas tomas me podían haber costado muy caro, como la foto que saqué en la puerta de El Pardo, por la que los soldados que hacían guardia en la puerta casi me confiscan la cámara. Todo estaba prohibido"[304]. El conjunto (del que sólo se conservan dos imágenes) constituye un archivo incompleto ("imposible") de carteles de prohibición fotografiados en primerísimos planos; ilocalizables, por tanto, al sustraerse la información referida al contexto en el que se encuentran. La prohibición se desvela ubicua. La documentación obtenida por medio de una acción arriesgada (caminar por la ciudad, observar y fotografiar) visibiliza toda una serie de prohibiciones que limitaban la libertad cotidiana de los ciudadanos. En un Estado totalitario que restringe el ejercicio de las libertades, la fotografía, una vez más, es empleada como un mecanismo para

[303] Recogido en VV.AA., *El arte sucede*, p. 110.
[304] Entrevista con Paz Muro, Madrid, 21 de enero de 2010.

tomar consciencia de que "todo estaba prohibido". Como en el caso de Valcárcel, las imágenes fotográficas son el fruto de una acción que obliga al artista a caminar por la ciudad, a mapear el territorio y a tener que "estar ahí" para pulsar el disparador de la cámara con el objetivo de representar lo que el poder no permite representar (la prohibición generalizada, la represión). La tematización de lo político es, en el trabajo de Muro, bastante más explícita que en el de Valcárcel pese a que la artista tampoco llegó a militar nunca en ningún grupo antifranquista[305]. La fotografía y sus ámbitos discursivos son elementos clave en la articulación de una mirada crítica sobre el espacio público que vinculan la actividad del artista con la realidad visual de su entorno. A propósito de la utilización del medio fotográfico y su relación con el tratamiento de lo político en el contexto conceptual de los sesenta/setenta, Liz Kotz argumenta:

> Aunque inicialmente los fines autorreferenciales y autocríticos de muchas obras de arte de los años sesenta excluían mostrar directamente acontecimientos y temas políticos, la fotografía ofrecía, no obstante, un medio para volver a involucrarse con la agitación social y cultural de los sesenta, no sólo a través de la referencialidad que las imágenes fotográficas inevitablemente conllevan, sino también a través de los modos en los que la fotografía proporcionaba una herramienta para investigar los mundos de la cultura de la imagen y de los medios de comunicación de masas[306].

El territorio de los medios de comunicación de masas, ese otro "espacio público", tenía una especial importancia en el contexto del último franquismo, momento en que la prensa escrita resultó ser una herramienta fundamental en la configuración del imaginario transicional, condicionando las etapas del cambio político y proveyendo una

---

[305] "Estábamos muy politizados. Era lógico. Todo estaba prohibido. En el 65 empecé a dar clase en un instituto del Opus Dei en Madrid. No te imaginas cómo era el ambiente. Cualquier cosa era susceptible de ser considerada una provocación. Por supuesto, acabaron echándome. Yo no llegué a militar en ningún grupo, pero mi actitud siempre ha sido militante y contestataria. A contracorriente, contra todo: la religión, la política, el arte establecido". Entrevista con Paz Muro, Madrid, 21 de enero de 2010. La acción de Muro debió resultar bastante molesta si atendemos a la reacción de un sector del público: "También invité al público del evento, que en gran medida estaba formado por las residentes del colegio (religioso, claro), a escribir sobre aquello que quisiesen en un gran libro (sin ninguna prohibición), *El libro blanco de la Paz*. Leí los resultados en voz alta, lo que ocasionó un enorme revuelo y una gran controversia. El público se dividió entre los que defendían mi trabajo y los que me atacaron llegando a destrozar el trabajo fotográfico expuesto".

[306] Liz Kotz, "Texto e imagen. Relectura del arte conceptual", *Papel Alpha* 7 (2009), p. 59. Traducción del capítulo 6 del libro de Liz Kotz, *Words to Be Looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2007, p. 216.

información no siempre controlada desde el poder[307]. La referencialidad de la fotografía y sus medios de difusión impresa fueron un campo de trabajo habitual para aquellos artistas que, como Muro o Valcárcel, pretendieron explorar las fisuras que iban abriéndose en el aparato de propaganda del régimen, en la iconosfera de la dictadura franquista. La fotografía, en el caso de Paz Muro, siempre fue un medio central en la realización de sus trabajos. En esos mismos años (1972-73) Muro inicia una estrecha relación con el grupo de fotógrafos de *Nueva Lente*, publica en la revista con cierta regularidad y colabora con Pablo y Luis Pérez Mínguez en varios proyectos[308]. Como hemos visto, *NL* supuso un intento de exploración de las posibilidades críticas de la imagen en el contexto del último franquismo. Empresa en la que, desde otros presupuestos, también estuvo implicado Alberto Corazón[309].

Corazón (Madrid, 1942) ya era un diseñador y editor conocido desde finales de los sesenta. Su actividad como editor tuvo un impacto considerable en círculos críticos, pues en las series de la editorial Comunicación aparecieron traducciones de estructuralistas franceses, formalistas rusos y teóricos del arte, la literatura y la comunicación, entre cuyos títulos destaca el imprescindible *Del arte objetual al arte de concepto* (con una primera edición de 1972) de Simón Marchán[310]. Además, Corazón se convertiría en una especie de puente entre los grupos conceptuales de Barcelona y

---

[307] Gerárd Imbert, *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982),* Madrid, Akal, 1990; Alfonso Pinilla García, *La transición de papel. El atentado contra Carrero Blanco, la legalización del PCE y el 23F a través de la prensa,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

[308] Paz Muro trabaja con Luis Pérez Mínguez en varias intervenciones en el paisaje y realiza numerosos happenings fotográficos con Pablo Pérez Mínguez, muchos de los cuales surgen de una manera espontánea en el marco de fiestas e inauguraciones, por lo que no fueron documentados. En *NL*, Paz Muro publicó trabajos tan conocidos como *Influencia cultural y nada más que cultural de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales, y otras* (1975). Muro aparece así como una figura puente entre el grupo de artistas próximo a los nuevos comportamientos (Zaj, Valcárcel, Criado) y los artistas que trabajan en el entorno de la Sala Amadís y, después, de la galería Buades, herederos en parte de la Nueva Generación de Juan Antonio Aguirre, miembros muchos de ellos del grupo conocido como los Esquizos (Carlos Alcolea, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Mínguez, etc.). En exposiciones como *La casa y el jardín* (galería Amadís, 1971, en cuya inauguración Muro realizó una performance, y que contó con obras de Carlos Alcolea, Carlos Franco, Luis Gordillo, Rafa, Luis y Pablo Pérez Minguez, Carlos Serrano, Javier Utray, Luis Muro y Paz Muro, entre otros) y *Animales salvajes, animales domésticos* (galería Vandrés, 1973, con Carlos Alcolea, Juan Manuel Bonet, Carlos Franco, Rafael Gordillo, Paz Muro, Luis Muro y Pérez Villalta) coincidieron artistas de ambos grupos, lo cual nos hace pensar en la construcción quizás demasiado rígida de ciertas categorías historiográficas así como en la confusión existente en aquel momento entre las distintas prácticas y discursos.

[309] Alberto Corazón, "La imagen fotomecánica, 1970", en *Aire, fuego, tierra, agua*, Madrid, La Fábrica, 2007.

[310] Sobre el grupo Comunicación, Valeriano Bozal, *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón, 1976, pp. 9-15.

Madrid[311], desarrollando, al mismo tiempo, un intenso trabajo que partía del análisis de imágenes extraídas de medios de comunicación[312].

Una de las obras más interesantes de esta etapa es *Plaza Mayor. Análisis de un espacio* (que en un primer momento recibió el título *El hombre como señal, el espacio como cultura*)*,* desarrollada en colaboración con Simón Marchán, Juan Manuel Bonet, Miguel Gómez y Esther Torrego, y expuesta en su versión final en los Ciclos de Nuevos Comportamientos Artísticos de Madrid y Barcelona (1974). En este caso, las imágenes que configuran el conjunto no fueron apropiadas de los medios de comunicación, sino que fueron producidas por el propio artista. Corazón documenta con su cámara fotográfica los movimientos de los individuos en la Plaza Mayor de Madrid. Siempre desde el mismo punto (su estudio, situado en una esquina de este espacio) toma imágenes en intervalos regulares de tiempo que muestran las pautas de comportamiento de los grupos humanos que se mueven en el espacio público:

> Precisamente lo que permitía la cámara era registrar de un modo objetivo, sin interferencias de la subjetividad, los gestos y los desplazamientos en el medio arquitectónico y urbano de la plaza, pero a su vez estos movimientos filtraban mundos sensorios, normados culturalmente, que presiden, aunque los desconozcamos nuestros

---

[311] En ese sentido, fue fundamental la serie *Documentos*, que contribuyó a la difusión de trabajos de Corazón y otros artistas conceptuales que, como Abad, Benito o Torres, adoptaron el formato propuesto por aquél para formalizar y publicar sus proyectos. Pilar Parcerisas, "Palabra e imagen", en VV.AA., *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura (1968-2008),* Valencia, IVAM, 2008 (cat.), p. 14.

[312] *Leer la imagen 1* fue expuesta en 1971 en la madrileña galería Redor, dirigida entonces por Tino Calabuig. Se trataba de una instalación formada por imágenes apropiadas de los medios de comunicación (fotografías de un fusilamiento de guerrilleros sudamericanos) serigrafiadas sobre diversos soportes (cortinas, vinilos) que el espectador percibía mediante un proceso de "inmersión" en una especie de bosque visual que resignificaba y recontextualizaba esos referentes visuales. *Leer la imagen 2,* integrada por diversos proyectos-documentos, se expuso por primera vez en el Colegio de Arquitectos de Barcelona (junto con *Un recorrido cotidiano*, de Calabuig) en 1972: "Realizados con materiales pobres y modos productivos de bajo coste, como eran las técnicas heliográficas, la reproducción de planos y las fotocopias normales, resaltaban la estrecha ligazón que existe entre la reproducción mecánica y la gramática visual, asumiendo la premisa de que nuestro pensamiento se expresa mediante un sistema de signos, en este caso gráficos, y tiende a instaurar una gramática visual generalizada que media con la realidad y la interpreta" (Simón Marchán, "Plaza Mayor, una instalación conceptual", en *Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009 (cat.), p. 18). En ambos casos, el objetivo del proyecto era proveer al espectador de herramientas para poder "leer la imagen" a partir de un distanciamiento con respecto a los ámbitos habituales de difusión que determinan su significado y naturalizan la relación entre imagen y acontecimiento. Por otra parte, el empleo de técnicas serigráficas demuestra un interés por la democratización de los medios de producción de imágenes, algo que conecta con las experiencias de Estampa Popular y que está en la base de muchas prácticas factográficas encuadradas dentro del conceptualismo empírico-medial. Corazón propone la superación del arte objetual, entendido como un original aurático y autónomo producido artesanalmente, con el fin de asumir la centralidad de los medios de producción técnica de imágenes, asociados a las nuevas formas de comunicación, que podrían dotar al arte de utilidad en un contexto social determinado. Alberto Corazón, "Por un arte perfectamente últil", *Temas de diseño* 5 (1973), recogido por Marchán 2001.

> comportamientos en el espacio. *Plaza Mayor, un espacio urbano*, al explorar los microacontecimientos cinéticos y proxémicos, será igualmente una experiencia artística que, sin obsersionarse por las corrientes de su momento, sintonizaba a su manera con el arte corporal (body art) y anticipaba lo que en la actualidad denominamos la estética performativa[313].

No podemos obviar los significados políticos de la Plaza Mayor de Madrid, emblema del poder de la Corte, espacio escenográfico barroco y sede del Ayuntamiento, muy próximo a su vez a la Dirección General de Seguridad[314]. El estudio sociológico de los comportamientos humanos en un espacio como éste arrojaba interesantes resultados acerca del clima político derivado de los usos restringidos de los ámbitos de lo común, sobre todo si nos fijamos en

> las escenas de ciertos encuentros casuales o convenidos, de carácter sospechoso en ocasiones según los temores propios del momento, y en las concentraciones anómalas de gente, como la secuencia referida a un hecho supuestamente político, cuando irónicamente tenía como protagonistas a unos seguidores de un predicador protestante, pero que fue dispersada sin contemplaciones por las fuerzas antidisturbios que entraron en acción para la ocasión. La dispersión de la multitud y sus evoluciones fue precisamente lo que quedó visualmente registrado en los heliograbados[315].

En efecto, en nuestro contexto, estas imágenes de grupos humanos moviéndose en espacios públicos vigilados adquirían de inmediato connotaciones políticas (manifestaciones, huelgas, cargas policiales, citas clandestinas, etc.). La referencialidad de la que habla Liz Kotz conecta la fotografía con un movimiento de "agitación social" a la vez que permite inscribir las reflexiones de los artistas en el ámbito de los medios de comunicación de masas, ese otro espacio público controlado por el poder en el que se producía una lucha por visibilizar la información acerca del creciente malestar que la ciudadanía expresaba en la calle.

También Nacho Criado (Menjíbar, Jaén, 1943-Madrid, 2010; Premio Nacional de Artes Plásticas en 2010) participó en los Encuentros de Pamplona. Criado, con

---

[313] Marchán 2009, 28.
[314] En el extenso texto que acompañaba el proyecto se subrayaban algunas de estas circunstancias: "Funciones históricas: escenario de ceremonios y festejos reales (…), espacio represivo (…), teatro de luchas ciudadanas, apropiaciones populares (…)".
[315] Marchán 2009, 26.

formación en el campo de la arquitectura, evolucionará desde una pintura infomalista hacia experiencias próximas al povera y al minimalismo para conectar después con el grupo conceptual de Madrid. Un espacio clave para comprender esta evolución fue la ciudad de Cuenca, en la que Criado trabajó algún tiempo con Luis Muro[316] y donde realiza parte de sus *Rastreos* y *Recorridos*. En esos momentos, ya había conocido a los miembros de Zaj a través de Paz Muro (coinciden en la exposición de Criado en Amadís, 1971), quienes supusieron una influencia decisiva en su evolución hacia un arte "de comportamiento". En Cuenca los aspectos fenomenológicos de sus obras minimalistas (*Homenaje a Rothko*, 1970, por ejemplo), se verán potenciados en trabajos relacionados con el paisaje natural y urbano de la ciudad. En estos *Rastreos* la fotografía será un elemento vinculado al acto de pasear y a la observación y exploración del espacio:

> El recurso fotográfico como parte constitutiva de la obra de arte se me planteó en el año 1971. Yo me encontraba entonces en Cuenca, cuestionando sobre los últimos proyectos minimal que había realizado. Ya había traspuesto algunos de los conceptos que intervenían en dichos proyectos al campo de la percepción real. Como forma de relajación comencé unos paseos por las hoces, grandes depresionens que envuelven a Cuenca, y en las que advertí no sólo la antigüedad de su escala, sino además la posible acotación y localización de espacios naturales con un acusado interés escenográfico. / El proceso a seguir fue: 1)º Localización-observación; 2º) Reflexión; 3º) Propuesta de utilización. Fue en la tercera parte donde surgió el problema de lenguaje y por tanto de transmisión. Recurrí a una narrativa en la que se combinan la imagen y un texto complementario, de manera que el conjunto quedase memorizado a nivel de localización, ambientación (percepción) y propuesta para su utilización. / A estos trabajos los llamé *Rastreos*. Los dos primeros fueron *Escalera* (1971) y *Vértigo* (1971). El primero consiste en una escalera entre dos rocas, perfectamente tallada y situada en una ladera de las hoces. El segundo es un pasillo de unos 50 cms. de anchura que se extiende a lo largo de

[316] Luis Muro (Toledo, 1937) vuelve a España a finales de los sesenta tras varios años en Londres. En Cuenca el Museo de Arte Abstracto ya está en marcha y hay un interesante ambiente artístico. En esos años, Luis Muro realiza algunas piezas de ascendencia pop que desembocan en trabajos (*Fragmentos*, 1969, expuestas en Sen y Amadís en 1971) en los que rasgaba, rompía y reconstruía objetos y cartulinas en las que previamente había dibujado figuras geométricas. Después, el resultado, en el que el azar jugaba un papel importante, era enmarcado. De esa estética cercana al povera, pasa, tras participar en los Encuentros de Pamplona, a trabajar con otros materiales, centrándose, especialmente, en el entorno natural de Cuenca e incidiendo en determinados elementos vivenciales, procesuales y actitudinales. Estos trabajos se presentan en la galería Sen en 1973, en el libro de diapositivas *Muro contranatura*. Juan Antonio Aguirre, "Luis Muro", en *Luis Muro*, Madrid, MEAC, 1980 (cat.).

> una pared de roca y cuya altura aproximada del suelo es de 20 mts. *Túnel* (1972), al que pertenecen estos dos recorridos, está localizado a 3 kms. de Menjíbar (Jaén), y aunque actualmente no se utiliza, antiguamente servía para paso de aguas a través de una ladera, por encima de la cual pasa un a importante línea ferroviaria. (...) La performance consistía en reavivar sus antiguas funciones mediante una acción. El recorrido doble me permitió una observación indirecta (exterior) de la acción en (I) mientras en (II) posibilitaba las sensaciones experimentadas a lo largo del proceso. La revificación de este trabajo, no especificado aquí, fue: a) medidas de longitud, altura, anchura, medio del arco, b) grabación en cinta cassette de resonancias y voces[317].

Estos trabajos sobre el territorio, influidos por el *land* y el *walking art*[318], acuden a la fotografía para transladar al espectador una parte de las sensaciones que el artista experimenta en sus recorridos. No son sólo documentos sino, más bien, espacios de transmisión sensorial que forman parte de la acción. En otras obras como *Ajuste antropométrico* (Menjíbar, abril de 1973, enmarcada dentro del *Trabajo sobre los cuatro elementos,* realizado junto con Abad, Benito, Corazón, Muntadas y Torres, y expuesto en el Colegio de Arquitectos de Valencia y en la galería Juana de Aizpuru de Sevilla), la fotografía se convierte en una herramienta para el señalamiento de la fusión del cuerpo del artista con el territorio. Criado emprende así una investigación acerca de la relación entre lo cultural y lo natural, entre el hombre y su entorno que le llevará a escenificar una serie de acciones en que su cuerpo dialoga con el paisaje (*Reconstrucción de situaciones ancestrales*, *Recorrido urbano, Recorrido blando,* 1973; *Lectura corporal*, *Ficciones gestuales*, 1974;), acciones éstas que exploran "la

---

[317] Nacho Criado, "Recorridos Subterráneos (I) y (II) y la utilización fotográfica en mis obras", *Nueva Lente* 46 (1975), pp. 12-13.

[318] José Díaz Cuyás, "Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado", en VV.AA., *Nacho Criado, para todos y para nadie*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987 (cat.), p. 32. En esta entrevista, Criado explica: "Estaba en proyectos sobre la propia naturaleza. Conocía algunos trabajos, tanto americanos como europeos, sin embargo yo estaba muy interesado no sólo por la escala física sino por las sensaciones internas ante la obra. Cuenca mantenía una naturaleza propicia para esta idea. El primer proyecto que hice estaba relacionado con la idea de vértigo, luego trabajé con espacios de contemplación. / (…) Estar en el y ante el paisaje para provocar un cierto estado de ansiedad…., interiorizar la experiencia y evitar el desplazamiento hacia la vertiente puramente física. En el Land Art americano, siempre se ha cargado la valoración en razón de la macroescala, pero Heizer, De Maria, Smithson…, y por supuesto Long o Hamish Fulton en Europa, conceden e incluyen en sus obras esos valores de interiorización de la naturaleza…, yo pensaba en trabajos para un territorio utópico de escala adimensionada".

dificultad de recomponer una inmediatez del comportamiento humano frente a la naturaleza"[319].

La experiencia estética del caminar es en Criado una consecuencia lógica de la teatralidad minimalista. Confluye aquí el interés por los aspectos procesuales y sensoriales de la práctica artística (siempre presentes en Criado) con una estrategia performativa (el paseo, el recorrido cotidiano) que redimensiona la arquitectura y el paisaje. Caminar sería la primera acción por medio de la cual el hombre se relaciona con su entorno; acción, además, vinculada con su naturaleza bípeda, mecanizada hasta convertirse en una hacer inconsciente. Criado (también Valcárcel y Muro) tratan de reactivar la consciencia del caminar para recuperar a su vez la capacidad de trabajar en el espacio público. Su *Reconstrucción de situaciones ancestrales* retrocede hasta un estadio humano nómada en que el cuerpo del hombre reconfigura el paisaje y la arquitectura ("entendida como construcción simbólica del espacio"[320]) por medio del recorrido y el errabundeo[321]. Vuelta a una prehistoria en que arquitectura, cuerpo y recorrido aparecían relacionados de una manera muy estrecha[322]. El acto de caminar permite así replantear el lugar del cuerpo[323] en el espacio que se genera al andar.

Caminar ya era una forma de antiarte para dadaístas, surrealistas y situacionistas, y en los sesenta se incorpora al ámbito de la galería y la sala de

---

[319] Fernando Castro Flórez, *Nacho Criado. La voz que clama en el desierto*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, p. 28.

[320] Seguimos en estas reflexiones el libro de Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 36.

[321] *Ibidem*: "En realidad, la relación entre arquitectura y nomadismo no puede formularse simplemente como arquitectura o nomadismo, sino que se trata de una relación más profunda, que vincula la arquitectura al nomadismo a través de la noción de recorrido. En efecto, es muy probable que fuese más bien el nomadismo y, más exactamente, el errabundeo, lo que dio vida a la arquitectura, al hacer emerger la necesidad de una construcción simbólica del paisaje. Todo ello empezó antes del nacimiento del mismo concepto de nomadismo y se produjo durante los errabundeos intercontinentales de los primeros hombres del paleolítico, muchos milenios antes de la construcción de los templos y de las ciudades".

[322] En varios sentidos, en Criado vemos cumplirse la siguiente afirmación de Careri: "Con el land art asistimos a un deliberado retorno al neolítico". *Ibidem*, p. 142. Careri se refiere a los modos de resignificar el territorio por parte de los artista del *land art* a través acciones y elementos primarios que recuperan una relación arcaica con el paisaje, antropizándolo sin dejar huellas duraderas.

[323] Marchán ha afirmado que la obra de Criado estaría muy alejado de los planteamientos del *body art*: "En alguna ocasión Nacho Criado ha sido vinculado con el arte corporal. Creo que esta ligazón sería abusiva, ya que únicamente, hacia 1973, las acciones-demostraciones parecen centrarse en correcciones de expresión corporal y maquillajes, en la proximidad de una conceptual performance. Asimismo, recordaría alguna experiencia de carácter cinestésico o prosémicas. A pesar de ello, su obra mantiene escasos contactos con el body art más reconocible, y nada, con el accionismo", Simón Marchán, "Nacho Criado, una arqueología de lo humano", en VV.AA., *Nacho Criado, para todos y para nadie,* p. 7. Sin embargo, trabajos como *Lectura corporal, Ficciones gestuales, 6 asimétrico* (1974) o *In the Corner* (1977) demuestran un gran interés hacia el cuerpo y su relación con el espacio, siempre dentro de una estética fría y contenida. Sobre la performance en el conjunto de la obra de Criado, Castro Flórez 2008, 49-55.

exposiciones con las investigaciones de artistas *land* y minimal, interesados en la superación de la autonomía de la obra moderna, inmersos en una experimentación que conducirá a la expansión del campo de la escultura, que en adelante ya no será ni paisaje, ni arquitectura[324], sino un todo que se condensa en la acción de andar, en la experiencia del cuerpo percibiendo el espacio que le rodea. En muchos casos (desde luego, también en Valcárcel, Muro y Criado), el caminar será reivindicado como un hacer cotidiano, como un mecanismo para retensionar las relaciones entre arte y vida, eterno horizonte utópico de la vanguardia, que puede liberar a la práctica artística del pesado lastre de la representación. Tanto si la fotografía es una elemento que se deriva de la acción de caminar explorando la ciudad (Valcárcel, Muro) como si pretende transmitir la experiencia de una acción que no deja huella alguna (Criado), el recorrido por el espacio público y la consideración del paseo como una práctica artística apuntan hacia un deseo de explorar la relación con el entorno (urbano y natural) a través de un hacer escueto pero consciente.

En otros proyectos, el recorrido urbano se documentará como base de una reflexión profesional y ciudadana en una clima socio-político en que los conflictos laborales eran un elemento central en la lucha contra la dictadura. En *Recorrido diario* (1972)[325], Francesc Abad (Terrassa, 1944), recién llegado de su estancia neoyorquina, realiza una lectura materialista de sus desplazamientos diarios desde su domicilio a su puesto de trabajo. Utilizando fotografías de su viaje, billetes de transporte público y diversos mapas, completa un análisis de los costes de su recorrido en relación con su tiempo y salario. Esta aproximación factográfica a la realidad cotidiana de un trabajador adelanta una de las estrategias habituales del Grup de Treball (en el que se integrará Abad, conformado como tal a partir de 1973), cuyas experiencias estarán siempre orientadas hacia un análisis marxista de la realidad (casi todos sus miembros eran simpatizantes del PSUC), y, al mismo tiempo, apunta algunas de las reivindicaciones

[324] Krauss 1996.

[325] El siguiente texto acompaña el *Recorrido* de Abad: "Problema de la profesionalización. La precaria situación del artista dentro de nuestro contexto es realmente deplorable, ya que el factor económico le predispone a otros trabajos secundarios, y esto supone tener que trabajar diez horas diarias y verse obligado a malgastar esfuerzos y energías que debe restar de su práctica artística. Dada la situación, el artista se ve siempre obligado a dejar su práctica en condiciones francamente deplorables, falta de análisis, metodología y profundidad de su praxis".

que el movimiento asociativo madrileño estaba poniendo sobre la mesa en esas mismas fechas[326].

[326] Hemos tratado estas cuestiones en Juan Albarrán Diego, "Estéticas de la resistencia en el último franquismo. Entre la investigación formal y la consolidación del movimiento asociativo", *Artigrama* 25 (2010).

3.4. SENTIR EL CUERPO: PERFORMANCE, TORTURA Y MASOQUISMO

La actividad de los artistas en los espacios de la cotidianidad, controlados en todo momento por un Estado totalitario, debe ponerse en relación con los trabajos sobre el cuerpo, contenedor de la vida de la que el poder político se adueña ante la ausencia de un estado de derecho. El uso de los espacios públicos estaba fuertemente regulado en la España franquista. Pero el Gobierno no sólo vigilaba los ámbitos de lo común. El poder también controlaba el espacio de lo privado: la privacidad de los individuos (su domicilio, su intimidad, su propio cuerpo) podía ser allanada en cualquier momento por los cuerpos de seguridad en busca de información o, simplemente, como un medio de represión. El cuerpo (en especial, el cuerpo que disiente), como último reducto de la intimidad y la identidad del individuo, estará siempre amenazado por la violencia política y la tortura.

Ya durante la Guerra Civil, el Bando Nacional, vencedor de la contienda, va a hacer un uso constante de la tortura (a través de las Comisiones de Depuración, antecedente directo de la Brigada Político Social) como un medio para conseguir información, pero, sobre todo, como un fin en sí mismo, como una estrategia muy eficaz para aterrorizar a la población, humillar al "enemigo" y destruir el tejido disidente. La tortura es la negación del otro (físico y político), su anulación[327]. Tiene como principales objetivos manipular las emociones del detenido, desestabilizarlo, hacerle perder la consciencia, desideologizarlo, aterrorizarle, reducir su resistencia hasta obligarle a facilitar información, generar en su interior una sensación de culpa que le lleve a autoinculparse, o, en caso de no querer o no poder hablar, la tortura puede provocarle la muerte. Los testimonios de detenidos torturados coinciden en estos

[327] Pueden encontrarse diversas definiciones de tortura así como una reflexión sobre las mismas en Edwar Peters, *La tortura*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 12-15. Resumiendo, para Peters, el único tipo de tortura que podría recibir tal calificativo es la tortura judicial; otras formas de tormento deberían llamarse de otro modo. El diccionario de la RAE recoge esta definición: "Tortura: Grave dolor físico o psicológico infligido a alguien, con métodos y utensilios diversos, con el fin de obtener de él una confesión, o como medio de castigo". Por su parte, la Convención de las Naciones Unidas contra la tortura estableció la siguiente definición en el plenario del 10 de diciembre de 1984 (ratificada por el Gobierno español en 1987): "Se entenderá por tortura todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instancia suya o con su consentimiento".

mismos aspectos[328]: palizas, humillaciones y amenazas (lanzar al torturado por la ventana, agredir a su familia, etc.) que dejan secuelas físicas y psicológicas de por vida. Sólo un control absoluto de la información podía permitir a un ejército (o a un régimen militar como el franquista, con un militar al frente del Estado y una jurisdicción militar vigente hasta 1964[329]) controlar los movimientos de una militancia dispersa. La oposición al franquismo fue creciendo con el transcurso de los años, la disidencia se hacía más visible y, en consecuencia, la tortura continuó siendo una práctica habitual en las comisarías después, incluso, de la muerte del dictador. Como dato revelador, la plantilla del TOP (Tribunal de Orden Público) fue doblada en 1972 y, de sus 22.600 expedientes, el 60 % corresponden a los tres últimos años de actividad de este tribunal (1974-1976)[330].

Dentro de esa creciente visibilidad de la oposición antifranquista, las prácticas artísticas desempeñaron un papel significativo. De hecho, desde las poéticas geométrico-constructivistas del Equipo 57 hasta ese cajón de sastre que es el conceptual español hemos tratado de plantear una historia política del arte en el Estado español. Y ello pese a las dificultades existentes para concretar dónde está el momento político del arte, dónde reside su capacidad para incidir en la realidad social. ¿En su potencial utópico, en la tematización de lo político, en la visibilización de actitudes resistentes, en la capacidad para generar comunidad, en una reestructuración de la economía de lo sensible que reactive la visión crítica del espectador?

---

[328] Batista, 1995; Francisco Moreno, "La represión en la posguerra", en Santos Juliá, coord., *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999; Juan José Gallardo, *Tortura y transición democrática. El caso Téllez*, Madrid, Carena, 2003; Alberto Gómez Roda, "La tortura en España bajo el franquismo. Testimonio de torturas durante la dictadura y la transición a la democracia", *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 17 (2005); Juan José Gallardo, "La tortura bajo el franquismo", en VV.AA., *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*, Madrid, Vosa, 2006.

[329] Juan José del Águila, *El TOP. La represión de la libertad (1963-1977),* Barcelona, Planeta, 2001; Santiago Vidal i Marsal, "Los tribunales de justicia durante el franquismo: crónica de una arbitrariedad olvidada", en VV.AA., *Contra Franco.*

[330] Águila 2001, 17. El TOP se crea en diciembre de 1963 (para sustituir a los Consejos de Guerra en las labores de represión de los delitos de orden público) y entra en vigor en marzo de 1964, coincidiendo con la celebración de los 25 Años de Paz, promovida por el entonces Ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne. Como explica Del Águila, "las jurisdicciones especiales, y la de Orden Público lo fue, tuvieron durante el franquismo el papel y función de ser instrumentos jurídicos institucionales, creados desde y por el poder político, para que, con técnicas coercitivas, procesales y penales, junto a otros mecanismos, sirvieran para imponerse a sus adversarios políticos y sociales mediante la violencia institucionalizada a través de la represión" (p. 16). Durante la vigencia del TOP, 53.500 personas fueron detenidas por la Brigada Político-Social (su actividad se incrementa a partir de 1962), cuerpo encargado de realizar los atestados (utilizando declaraciones a menudo obtenidas con ayuda de torturas) a partir de los cuales se elaboraban los sumarios sobre los que trabajaba la fiscalía.

Con respecto a la violencia política y la toma de posición de artistas e intelectuales en general a lo largo de la dictadura, los modos de abordar el problema y hacer público el desacuerdo van a ser de lo más diverso. Ya en 1963 (el mismo año en que se crea el TOP), 102 intelectuales españoles, encabezados por Vicente Aleixandre, Laín Entralgo, Valentín Andrés Álvarez y José Luis Aranguren, remiten un documento a Fraga Iribarne (Ministro de Información y Turismo) en el que protestan contra las torturas sufridas por los mineros en huelga de la localidad asturiana de Sama de Langreo. Entre los firmantes figuran artistas como Antonio Saura, Ángel Crespo, Pedro Serrano, Manolo Millares y Lucio Muñoz[331]. La violencia política era una preocupación constante para los intelectuales españoles además de un problema criticable desde el respeto a los valores católicos y los derechos humanos. La tortura (los malos tratos, la violencia generalizada) fue denunciada a través de diversos escritos y también fue tematizada en momentos diferentes, desde distintos lenguajes, de una manera más o menos explícita[332]. Sin duda, es en el ámbito de los nuevos comportamientos donde encontramos obras que, de una manera más consciente y tal vez menos obvia, abordan cuestiones relacionadas con la violencia política a través de trabajos corporales y performativos en los que la fotografía desempeña un papel fundamental.

En este punto, resulta pertinente recuperar las teorías de Kathy O´Dell, profesora de la Universidad de Maryland y una de las autoras más sugerentes en el campo de la teoría de la performance. Para O´Dell, durante los setenta, en un panorama político marcado por las protestas contra la guerra de Vietnam, al desvelarse (con ayuda de la fotografía[333]) las atrocidades que el ejército norteamericano cometía sobre la población civil, se produce un cambio en la mentalidad de los norteamericanos (y del occidental medio, por extensión), que pierden la fe en los acuerdos políticos establecidos entre la ciudadanía y sus representantes al frente de los poderes estatales. Se descubre la enorme distancia existente entre los hechos y la representación de los mismos que proyectan los poderes políticos y mediáticos[334]. Algo que desencadenaría protestas antibelicistas y un movimiento generalizado de activación política y lucha por los derechos civiles. En ese contexto, el masoquismo, el castigo físico autoinflingido, se

---

[331] Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política en la España del desarrollismo,* Madrid, CSIC, 2005, pp. 97-98.
[332] Podríamos interpretar las arpilleras rotas y ensangrentadas de Millares como una abstracción de esa violencia que aparecerá de un modo mucho más explícito en los grabados de Estampa Popular e incluso en el ámbito de los nuevos comportamientos, por ejemplo, en los *Recorridos* (1973) del GdT.
[333] Sontag 1981, 27-28.
[334] O´Dell 1998, 11.

convierte en una estrategia relativamente extendida entre los artistas que trabajan en el campo de la performance. O´Dell analiza desde un punto de vista psicoanalítico (tomando como referencia los escritos de Jacques Lacan y Didier Anzieu) los trabajos de Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic/Ulay y Gina Pane, para lo cual se centra en las causas que les llevan a convertirse en víctimas de sus propias "torturas" (acudiendo, claro está, a un concepto expandido de tortura y no estrictamente a la tortura judicial):

> Los performers masoquistas de los setenta se autoinflingían dolor para señalar los problemas de dos instituciones sociales interconectadas: la ley y la familia. Más específicamente, estos artistas concentraron su atención en el mecanismo en el cual se basaban estas instituciones: el contrato. En parte porque el masoquismo siempre depende de un contrato entre partes, se convierte en una clave metafórica a través de la cual estos artistas podían abordar las inestables cuestiones socio-políticas que afectaban a la vida cotidiana de los individuos a principios de los setenta[335].

Como respuesta ante esa ruptura del contrato social, los performers masoquistas de los que habla O´Dell se torturan con una doble necesdad: incidir en lo doloroso de la misma y poner de manifiesto la necesidad de redefinir los términos del contrato por el que el poder se adueña de los cuerpos[336]. O´Dell afirma que para contextualizar, entender e interpretar el trabajo de Burden, por ejemplo, es necesario considerar su capacidad para cuestionar "la estructura de los contratos" (las legalidades vigentes, las confianzas depositadas, los acuerdos tácitos o explícitos). El masoquismo, entendido como una especie de autotortura consciente, implica, por tanto, una reconfiguración de los "contratos" inherentes a toda relación masoquista, los acuerdos entre dos personas que deciden dar y recibir dolor. En cierto sentido, cuando Burden acuerda recibir un tiro en el brazo (*Shoot*, 1971), recupera parte del control sobre su propio cuerpo (en un momento de creciente objetualización del mismo), al tiempo que muestra lo perverso de las relaciones violentas establecidas entre víctima, verdugo y

---

[335] *Ibidem*, p. 12: "I have been arguing that masochist performance artists of the 1970s took suffering upon themselves in order to point trouble in two interconnected social institutions: the law and the home. Quite specifically, these artists directed their attention to a mechanism upon which both of these institutions were founded: the contract. In part because masochism always relies on a contract between partners, it became a key metaphor through which these artists could address the volatile social and political issues that affected the everyday life of individuals in the early 1970s".

[336] Apoyándose en Anzieu, O´Dell deja en un segundo plano el horizonte de placer del concepto de masoquismo para centrarse en su dimensión contractual.

espectador. Tal vez menos conocida es la acción en la que Burden "secuestra" a la presentadora de un canal de televisión que le sometía a una entrevista a propósito de la violencia de sus performances (*TV Hijack*, 1972). En medio de la emisión, el artista amenaza con degollarla si el realizador no continúa transmitiendo en directo la señal televisiva, en adelante secuestrada. Al cabo de unos instantes, le obligará a destruir la cinta original en la que quedó registrada una señal que sólo podrá ser sustituida por la grabación que el artista ha realizado[337]. Burden consigue así recuperar el control sobre la imagen mediática de su obra (des-secuestrarla) y los contenidos violentos con que ha sido asociada. El espectador, por su parte, se verá obligado a reflexionar acerca de cuál es su posición ante la violencia, de la que los medios rara vez presentan imágenes que puedan ajustarse a la "realidad" de los hechos (tal y como estaba sucediendo en Vietnam)[338].

Si bien es cierto que en el contexto español es difícil encontrar acciones que podamos calificar como masoquistas, performances en las que el artista se torture, se someta a situaciones dolorosas más o menos cruentas (enseguida nos detendremos en tres ejemplos), sí podemos, en cambio, localizar multitud de trabajos que proponen experiencias táctiles tratando de superar cierto ocularcentrismo, tal vez como consecuencia directa de esa iconofobia propia del conceptualismo, de su voluntad de ir más allá del puro visualismo y los modos de exhibición del arte elevado. Buen ejemplo de ello serían la serie sobre los subsentidos (1971-1972) de Muntadas, las obras de Fina Miralles (*Relaciones del cuerpo humano con elementos naturales en acciones cotidianas,* 1974), Eva Lootz (*Lavalle,* 1974; *A-B,* 1977), Antoni Llena (*Pintura hecha con sudor y semen,* 1967-68), Jordi Benito (*Peso y volumen de un cuerpo*; *Acción y reacción de un cuerpo contra una pared de tierra*, 1972-1973; *Equivalencia de medidas de distintas partes del cuerpo,* 1973), Àngels Ribé (*Contar con los dedos*, 1977), Esther Ferrer (*Íntimo y personal*, 1971) o Juan Hidalgo (*Hombre, mujer y mano*, 1977). Trabajos, todos ellos, que muestran un interés por recuperar el control del cuerpo utilizándolo a su vez como herramienta de conocimiento. Potenciar las capacidades sensoriales del cuerpo (el tacto, y no sólo la vista) en un momento en que éste estaba anulado, atrofiado, en una sociedad patriarcal, ultraconservadora, nacional-católica. Y, al mismo tiempo, reivindicar el cuerpo como propio, asumir su control para

[337] Delpeux 2010, 167.
[338] De hecho, O´Dell afirma que las últimas performance "masoquistas" de Burden y Acconci tuvieron lugar en 1975 y 1973 respectivamente, cuando la guerra de Vietnam tocaba a su fin. O´Dell 1998, 75.

arrebatárselo a un Estado dictatorial que, a través de leyes, vacíos legales y diversos mecanismos coercitivos, se había adueñado del cuerpo de sus súbditos.

El hecho de que trabajos performativos como los citados hayan sido materializados sobre un soporte fotográfico constituye otro elemento importante en esa revalorización de lo háptico. Para O´Dell, la recepción del arte de acción es eminentemente fotográfica. Lejos de aquellas teorías (las de Peggy Phelan[339], por ejemplo) que defienden una posición marginal de la documentación fotográfica con respecto a la performance (presencia por encima de representación), O´Dell va a partir de las fotografías y sus contextos de difusión (revistas, catálogos, archivos, espacios en los que circula la fotografía impresa) con el objetivo de fundamentar una teoría háptica de la performance[340]:

> Quien mira la documentación de una performance toca la fotografía tomada por el fotógrafo que toca el disparador de la cámara, del mismo modo que el performer tocó su piel, utilizando su propio cuerpo como instrumento táctil y material para su performance. Esta cadena de experiencias, operando retroactivamente en el tiempo, atrapa al espectador en una complicidad tanto con el fotógrafo como con el performer. Estos vínculos crean los en gran medida tácitos lazos que permiten situar la acción del performer en primer plano. De este modo, la fotografía se convierte en una forma pseudolegal de prueba (término que relaciona fotografía y legalidad) de que un acuerdo ha tenido lugar[341].

La fotografía se convierte para O´Dell en un elemento sobre el que reconstruir un vínculo/contrato social destruido como consecuencia del uso represivo de los medios

---

[339] Phelan 1993.

[340] Kathy O´Dell, "Displacing the Haptic: Performance Art, Photographic Document, and the 1970´s", *Performance Research* 2:1 (1997). En la historiografía artística, las consideraciones acerca de la dimensión táctil de las superficies pictóricas tienen un capítulo bien conocido en los escritos de Heinrich Wolfflin, quien, al diferenciar los estilos lineal (renacimiento) y pintoresco/pictórico (barroco), afirmaba: "La delimitación siempre firme y clara de los cuerpos otorga al espectador perfecta seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos, y todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma que casi solicitan el sentido del tacto. / (…) El hecho de ceñir una figura con línea regular y determinada conserva algo en sí todavía del hecho corporal de acariciar o agarrar. La operación que ejecuta aseméjase a la operación de la mano que se desliza por la superficie del cuerpo, y el modelado, que con la gradación de luz evoca lo real, se dirige también al sentido del tacto". Heinrich Wolfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa, 1924, pp. 28-29.

[341] O´Dell 1998, 14: "the viewer of performance documentation touches the prohograph taken by a photographer who touches the trigger of the camera as performer touched his or her own skin, used his or her own body as both an instrument of touch and as performance material. This chain of experiences, working backward in time, subtly locks viewer into complicity with the photographer/viewer, as well as with the performer. These links create the largely tacit bonds that allowed the performer´s action to be placed out in the first place. The photograph thus become a psudolegal form of proof (a term relating photography and law) that an agreement took place".

y la violencia por parte del poder establecido. El medio fotográfico, reproductible, impreso, contenedor de las performances que se reproducen en revistas y catálogos, deviene una especie de elemento transmisor de estímulos que ya no son sólo visuales. Acordamos que el fotógrafo que pulsa el botón ha estado delante del performer, sentimos su mano sosteniendo la cámara, sentimos la piel del artista que se somete a un castigo corporal. A través de la fotografía estableceríamos, por tanto, un vínculo con otro cuerpo que experimenta dolor, frío, la presión de una mordaza o el filo penetrante de una cuchilla.

En el contexto español, también podemos localizar algunas acciones más o menos próximas a las estrategias pseudomasoquistas de las que habla O´Dell y que, además, operan en el mismo terreno (el Estado, la institución familiar, la ley[342]) sobre el que la autora americana sitúa las acciones de Acconci, Burden, Pane, etc. En el trabajo de Francesc Torres (Barcelona, 1948), sin ir más lejos, encontramos elementos masoquistas a través de los cuales el artista trata de explorar las relaciones entre los procesos de culturización y la construcción del sujeto. Torres había trabajado en París a finales de los sesenta con el escultor Piotr Kowalski para viajar después a Estados Unidos (a Chicago y Nueva York). Desde entonces sus proyectos aparecen marcados por una especie de sentimiento de escisión identitaria que le llevará a preguntarse constantemente por la construcción cultural del yo. En *An Attempt to Decondition Myself* (1974), el artista bebe alcohol hasta zozobrar, vomitar, perder el conocimiento y caer rendido en una cama[343]. En palabras de Bartomeu Marí:

> La necesidad de ejecutar acciones dolorosas o extáticas para adquirir una condición superior (o distinta) del ser es un tema habitual desde el origen de la historia de las civilizaciones y se ha integrado en el sentimiento religioso. Pero Torres no actúa por motivaciones místicas, sino sociales. Su rito apunta ya a la denuncia de las condiciones

[342] Las cuestiones legales no son en absoluto ajenas a la práctica artística. En este sentido, no parece casual que muchos artistas se interesen por problemas legales (el conocido trabajo de Siegelaub en el marco de la Art Workers´ Coalition) o que formalicen sus obras como contratos firmados (Huebler). En el marco español, desde finales de los sesenta, el movimiento asociativo trabaja para mejorar el estatus legal de los artistas y, en fechas más recientes, Valcárcel llegó a proponer una *Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte* (1994).

[343] Francesc Torres, "An Attempt to Deconditioning Myself", en John Hanhardt, dir., 1991, 58: "Al emborracharme recreo un fenómeno de retroceso evolutivo personal de manera pasajera. Poco a poco mis facultades intelectuales se van deteriorando hasta llegar a su cese casi total. Todo mi comportamiento se corresponde entonces al de un ser más primitivo, a medida que me acerco a la inconsciencia. En estas circunstancias me someto a una regresión hacia regiones del comportamiento enterradas bajo espesas capas de evolución y cultura. En este estado, existo en un territorio atávico como un dato arqueológico de la conducta".

de una cultura de la hipocresía, que desarrollará en obras posteriores. El cambio de eje en torno al cual gira la obra tenía que hacerse mediante una escenificación protagonizada por el propio artista: escenifica una ruptura y rompe brevemente el prolongado episodio de la búsqueda paracientífica[344].

Incidiendo en esa misma posición rendida del cuerpo/sujeto, en *Almost like Sleeping* (Artists Space, Nueva York, enero de 1975) Torres yace dormido en una cama situada en el suelo. Detrás de él, tres proyecciones sobre la pared: a la izquierda, Franco, ya anciano; a la derecha, el abuelo de Torres (izquierdista, represaliado durante la guerra); en el centro, una película en la que Torres se muerde las uñas hasta destrozarse los dedos. Torres, dormido, muestra así la exposición inconsciente de todo individuo a procesos dolorosos de conformación de la identidad en ámbitos muy diversos: "Franco como condicionador cultural en los planos político y social, (…) mi abuelo como condicionador social en un contexto familiar y cultural"[345]. De nuevo, el Estado y la familia, confundidos en un momento en que el dictador aparece como un anciano que adopta una actitud paternalista pero inflexible (en septiembre de ese año llegarían las últimas ejecuciones de la dictadura). Torres se muestra como un cuerpo débil, frágil, indefenso, convertido en un objeto inerte cuyo inconsciente se configura de una manera necesariamente dolorosa.

Esos mismos procesos de construcción dolorosa de la identidad subyacen al trabajo de Fina Miralles (Sabadell, 1959). En la acción *Standard* (galería G, Barcelona, 1976[346]), Miralles aparece amordazada, sentada en una silla de ruedas, inmóvil y privada de libertad, obligada a mirar una pantalla sobre la que se proyectan diapositivas que recogen escenas estereotipadas de la vida de una mujer (desde que la madre pone un vestido a su hija, hasta que ésta se casa, tiene hijos, etc.). Pasajes en los que las mujeres

---

[344] Bartolomeu Marí, "Francesc Torres y el museo", en VV.AA., *Da capo. Francesc Torres*, Barcelona, MACBA, 2008 (cat.), p. 12. La performance dio lugar a la instalación *Personal Intersections* (1975), en la que Torres emplea los elementos de la acción (botellas, vasos, etc.) complementados con sonidos, dibujos realizados en estado de embriaguez y la proyección de vídeos y diapositivas que documentaron la acción.

[345] Francesc Torres, "Almost like Sleeping", en John Hanhardt, dir., 1991, 62. La performance-instalación se completaba con una grabación sonora en la que el artista narrraba su vida hasta el momento en que decidió dedicarse al arte y con otra proyección (a la izquierda de las ya descritas) de frases escuchadas en Barcelona (el entorno verbal del artista).

[346] Mª del Mar Lozano Bartolozzi, *El grupo de la galería G de Barcelona y el arte conceptual*, Cáceres, Centro creativo del Museo Vostell, La Madrila, 1977; VV.AA., *Fina Miralles. De les idees a la vida*, Sabadell, Museu d´art de Sabadell, 2001, pp. 40-42; Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián, Sevilla; MACBA, Arteleku, UNIA; 2005, p. 130; Parcerisas 2007, 143 y 276; Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 267.

abrazan una serie de convenciones (identidades estándar) sociales que restringen su libertad. En el suelo, frente a la artista, un pequeño monitor emite programas de televisión que reproducen un conjunto de tópicos que reafirman esos mismos roles asociados a una feminidad restrictiva. Miralles alude a la falta de libertad que sufren las mujeres que, privadas de voz, son sometidas a una educación patriarcal que la familia y los medios de comunicación se encargan de perpetuar. La institución familiar, como el primer ámbito de culturización coercitiva de la personalidad; los medios (la imagen), como la principal herramienta para la construcción de la personalidad sumisa. La artista asume el castigo, se somete a sí misma como estrategia de visibilización que pone sobre la mesa la necesidad de replantear los acuerdos establecidos y naturalizados entre familia, medios de comunicación, el Estado que promulga las leyes y controla el espacio público (recordemos, por ejemplo, que el adulterio no sería despenalizado hasta 1978) y los individuos (las mujeres, en este caso, como los sujetos más débiles en términos jurídicos) que deben someterse a ellas[347].

En esta misma línea de trabajo, *Enmascarados* (1976) es un conjunto de fotografías en las que el rostro de la actriz Ana Lizarán (que acababa de volver de París para trabajar en el Teatre Lliure) ha sido cubierto con capuchas, plásticos y correas que trasmiten una sensación de asfixia y que nos recuerdan escenas de tortura[348]. Vemos la máscara en forma de bolsa de plástico con que se asfixia al torturado (bolsa o bañera seca) y la capucha del torturador, del verdugo que oculta su identidad. De algún modo, estas imágenes "ponen en escena" un acto (la tortura) practicado en las comisarías franquistas y del que, necesariamente, no existen documentos gráficos. No tenemos imágenes del trascurso de una tortura, por lo que, como afirma Sophie Delpeux,

> ante esta ausencia casi total de una iconografía tangible sobre la tortura, laguna condicionada por una inexistencia de documentos o una dificultad para acceder a ellos,

---

[347] Mª Ángeles Larumbe, *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 109-136.

[348] En palabras de Miralles: "El Enmascarat (enmascarado) refleja el ser humano manipulado en su totalidad. Hay persona que lo enmascara [sic], el violador, el que viola, el torturador y el torturado. La muerte y los dos van enmascarados. (El verdugo ve, el que muere no ve nada). Es la manipulación en el poder. La manipulación del ser humano por el ser humano. La cruz como símbolo de poder, de muerte. Hay una cruz del Valle de los Caídos, hay un niño con los brazos en cruz". Entrevista con Mora Martí 2005, 371. La artista escribió a propósito de estas imágenes: "Las relaciones de fuerza que rigen una sociedad son visibles en las apariencias sociales y estas conducen a una serie de hechos simbólicos. Este estudio del fenómeno de la máscara (ya sea voluntaria o impuesta) pone en evidencia las restricciones de algunas formas de comportamiento". Citado por Pilar Parcerisas, "De la naturalesa a la naturalesa", en VV.AA., *Fina Miralles. De les idees a la vida*, p. 43.

> los artistas [Burden, Pane, los accionistas vieneses] construirán ni más ni menos que sucedáneos. Dado que la base constitutiva de la tortura moderna es permanecer en su invisibilidad, ellos conjuran esta hipocresía sistémica. Lejos de los artistas de siglos precedentes que se inspiraban en las ejecuciones capitales (entonces públicas) para pintar a sus mártires, aquí aparece una diferencia fundamental. La iconografía de estos artistas se convierte en algo condenable ya que tan sólo ella da testimonio de la inadmisible perennidad de la barbarie. Las imágenes de estos artistas, en efecto, pueden ser calificadas como de una iconografía metonímica. Lo que es nombrado en estas fotografías consigue recordar la existencia del horror absoluto de una manera terriblemente eficaz[349].

Recordar el horror absoluto de la tortura y hacer visible lo que el Estado oculta anulando la distancia entre los dos "papeles" del ritual del dolor. En las acciones de Torres y Miralles, torturador y torturado devienen una misma persona. Al exhibir estos trabajos, como performances que pueden ser presenciadas "en directo" o a través de la documentación fotográfica impresa en revistas y catálogos[350], desaparece la diferencia entre lo público y lo privado que caracteriza a la tortura. El torturado pierde su intimidad de una manera radical[351], es obligado a desnudarse, se le agrede sexualmente y se le fuerza a decir lo que el torturador espera que diga. Su voluntad es anulada, su intimidad queda en suspenso. Y, sin embargo, el acto de tortura permanecerá siempre en

---

[349] Sophie Delpeux, "Document d´époques. Fiction et torture", *Art press*, hors série (2001), p. 108: "Devant cette quasi-absence d´iconographie tangible sur la torture, conditionnée par une inexistence des documents ou une difficulté de parvenir à eux, les artistes construiraient ni plus ni mois que des succédanés. Parce que la donnée constitutive de la torture moderne est de demeurer dans son invisibilité, ils conjurent cette hypocrisie élevée au rang de systeme. Loin des artistes des siècles précédents qui s´inspiraient des exécutions capitales (alors publiques) pour peindre leus martyres, une disjonction s´affiche. L´iconographie de ces artistes devient condamnable puisqu ´elle est seule à témoigner de l´inadmissible pérennité de la barbarie. (…) C´est en effet d ´iconographie métonymique que les images de ces artistes peuvent être qualifiées. Ce qui est désigné dans ces photographies parvient à rappeler l´existence de l´horreur absolue. Et ce, d´une manière redoutablement efficace".

[350] La mayor parte de las acciones referidas en este epígrafe fueron difundidas sobre papel impreso, bien en revistas como *Serra d´Or, Comunicación XXI* o *Nueva Lente*, bien en invitaciones y carteles (perdidos o conservados hoy en archivos), bien en catálogos de exposiciones.

[351] Fernando Savater, "El adversario absoluto", en Fernando Savater y Gonzalo Martínez Fresneda, *Teoría y presencia de la tortura en España*, Barcelona, Anagrama, 1982, pp. 18 y 19: "La verdadera tortura nace con el interés por la intimidad del otro, es decir, nace con la pregunta. Si se trata tan sólo de castigar o destruir al otro, no hay tortura; lo que hace aparecer ésta es el afán de cuestionarle, de poner a la víctima en cuestión". "Cuestionar al otro es, por un lado, interrogarle y, por otro, dudar de su validez como tal otro, negarle su derecho a seguir siendo por dentro como es, e imponerle la conformidad a un modelo. Se exige del otro una respuesta en forma de confesión: que diga lo que su intimidad es, para que se le pueda identificar con ella y castigarle por ella; o que se retracte de lo que es y se arrepienta por serlo, que admita que se ha convertido ya en otro".

el ámbito de lo privado, sin salir nunca a la luz pública, salvo por los testimonios de los propios torturados, que al hacerlo se ven obligados a revivir el terror.

También en el trabajo de Jordi Benito (Granollers, 1951-Barcelona, 2008) se produce una inversión de los términos de la tortura. Benito, miembro del Grup de Treball, comienza su trayectoria en una línea próxima al povera para desarrollar después multitud de acciones simples relacionadas con la toma de consciencia del cuerpo, sus dimensiones, volumen, resistencia y las posibles interacciones con los elementos de su entorno. Desde finales de los setenta despliega una obra performativa en la que la iconografía cristiana, la sangre y la escenificación del dolor dan como resultado un corpus de imágenes impactantes y provocadoras[352]. Conectando con el trabajo de los accionistas vieneses, Benito construye acciones violentas con una contundente carga ritual.

En la performance *Sesiones de trabajo* (Fundació Miró, Barcelona, 1979, encuadrada en *V=B.P.L.W.B.78.79*, 1978-79), Benito contrapone las imágenes de una pareja manteniendo relaciones sexuales ante una reducida audiencia (el amor) y el acto de descuartizar a una vaca (la muerte) en un escenario lleno de sangre y vísceras. La acción despertó una enorme polémica por su contenido violento y por la muerte en directo de una animal[353]. Al hablar de su trabajo, el artista explica:

> Hay dos palabras que me molestan muchísimo. Y me molestarían todavía más si fuesen verdad. Cuando me dicen que hago casquería y cuando me califican de masoquista. Lo primero me molesta porque minusvalora, es peyorativo. En cuanto al masoquismo, a mí no me gusta sufrir. Estoy dispuesto a un pequeño dolor —que suele ser pequeño porque soy miedoso y me cuido de que no resulte peligroso—. Pero acepto que me pique el muslo para dar forma a la idea que tengo. Y la idea que tengo es la imagen de marcar una cruz con hierro incandescente sobre la carne, como se marcan los animales de una ganadería. Artaud decía que él utilizaba la crueldad porque así la gente sentía de una manera más intensa. La sangre la utilizo porque es una sustancia que incita a las

[352] Manel Clot divide el trabajo de Benito en objetos (1969-1971), las acciones (1971-1975), los acontecimientos (1976-1978), las performances (con tres grandes programas entre 1978-1984, *TRASA V=B.P.L.W.B.78.79*, 1978-79; *B.B.P.*, 1980-81, y *Assaigs per a l´Opera Europa*, 1982-84), y las instalaciones de finales de los ochenta. , Manel Clot, "Las cicatrices del arte o la lógica del deseo", VV.AA., *Jordi Benito. Les portes de Linares*, Barcelona, Metrònom, 1989 (cat.), p. 8.

[353] Josep Iglésias del Marquet, "Entre el amor y la muerte, un ejemplo del arte de acción", *Diario de Barcelona*, 7 de julio de 1979.

sensaciones. Y la violencia puede ser una terapia contra la misma violencia. En la acción se libera crueldad y violencia[354].

Marcar la piel, asumir una dosis de dolor, crueldad y violencia como terapia para exorzizar la violencia de una sociedad transicional. Se recupera, como en el caso de Burden, el control sobre el propio cuerpo (control que pierde el torturado en manos de su verdugo, control del cuerpo que el Estado arrebata a sus súbditos) y se transmite una parte de ese dolor mediante la doble experiencia, háptica y óptica, de que nos provee la documentación de la acción. Por supuesto, es imposible trasladar a través de la acción, de la fotografía o de cualquier otro tipo de estrategia simbólica, el dolor que sufre el torturado; o, en el caso de estas performanes, la reproducción siempre controlada de una experiencia masoquista. Sin embargo, por pequeña que sea la transmisión táctil de ese dolor, por débil que sea la posibilidad de "sentir el cuerpo", estas imágenes pueden conseguir generar una responsabilidad compartida con respecto a la violencia política. Trasmitir el dolor mediante imágenes contribuiría a generar una consciencia política a través de la conexión de los cuerpos en el dolor, la creación de un cuerpo social consciente de su situación a través de la experiencia del sufrimiento. Paradójicamente, se produciría así la recuperación de los vínculos de confianza que la tortura rompe de manera sistemática.

En aquellas fotografías que configuran un tiempo-espacio para una performance que presenta una acción violenta, más o menos masoquista, el cuerpo aparece como objeto frágil, vulnerable, herido. El espectador, viendo (y tocando) esas imágenes podrá a su vez experimentar, con más o menos intensidad, esa misma vulnerabilidad que, en el caso del performer, del artista, no es en absoluto casual. La fragilidad del cuerpo, la vulnerabilidad de la piel, se ponen de manifiesto en un acto consciente y meditado que plantearía una especie de contrato, de relación pseudolegal, entre el documento fotográfico (que puede o no ser tomado por el mismo artista-performer), el artista y el espectador. Una expansión fenomenológica del dolor autoinflingido a través de la fotografía, que desencadena una identificación entre el espectador que contempla la imagen del dolor y el cuerpo que participa de la escena violenta. Ver y sentir aparecen así como motores del *hacer* que surge tras experimentar una responsabilidad compartida sobre el dolor. Proceso que, en el mejor de los casos,

[354] Rosa Queralt, "Crida, art, crida y lamenta´t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!", en VV.AA., *Jordi Benito. Assaigs per a L´Opera Europa*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1983 (cat.).

podría conducir a una toma de consciencia de la situación de los cuerpos en un Estado constante de excepción[355].

Nos hemos acercado a acciones "masoquistas" que tuvieron lugar entre los meses anteriores a la muerte del dictador y los años posteriores. Durante la transición, la tortura continuó siendo una práctica habitual por parte de las fuerzas de orden público. El TOP y la Brigada Político-Social continuaron existiendo hasta 1977 (cuando se reconvirtieron en la Audiencia Nacional y la Brigada de Información) y, de hecho, la represión se recrudeció notablemente en varios momentos de ese difícil camino hacia la democracia[356]. Así pues las muertes y torturas impunes no desaparecerán tras el fallecimiento del dictador.

Uno de los trabajos más interesantes sobre esta cuestión es, sin duda, el *Homenaje al hombre de la calle* (1976-1977) de Francesc Abad, trabajo documental en el que el artista seleccionó un conjunto de fotografías extraídas de medios de comunicación, montadas sobre papel heliográfico con el encabezamiento de la serie *Documentos* diseñado por Alberto Corazón[357]. Imágenes (acompañadas por una grabación de los testimonios de personas torturadas[358]) de las lesiones sufridas por detenidos torturados en dependencias policiales, de asesinados por la misma policía o grupos de extrema derecha y de los últimos fusilados durante el franquismo. Para Abad se trataba de un trabajo de concienciación política, de visibilización de la violencia que

---

[355] Mercè Garcia Aran, "Impunidad. La comisaría", en VV.AA., *En transición*, Barcelona, CCCB, 2007, p. 52: "Un estado autoritario se asienta por definición en la eliminación de la disidencia política. Para ello, no basta con descubrir y eliminar al disidente, sino que es necesario, además, establecer el principio de que el Estado dispone de los derechos de sus súbditos. Así, el abuso y la tortura policial en una dictadura no son explicables como simples desviaciones patológicas de algunos funcionarios que creen servir a altos intereses, sino que forman parte de una estrategia de dominación que reduce a las víctimas a la condición de objetos a disposición de los aparatos de poder. Estrategia de dominación sobre la víctima inmediata, para que delate a los otros, utilizándola como instrumento de investigación útil en la espiral represiva y, también, estrategia de dominación social, en la medida en que el maltrato, la vejación, las lesiones y, eventualmente, la muerte, son consagrados como métodos utilizables en la protección del modelo político. Y como métodos necesarios, deben ser impunes".

[356] Carr y Fusi justificaban ese aumento de la violencia y la represión afirmando que, desde el Gobierno, Suárez trató de proyectar una imagen de dureza y contundencia policial para evitar las reacciones del búnker (Raymond Carr y Juan Pablo, *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 282). Podríamos pensar, simplemente, que las estructuras de unas fuerzas del orden diseñadas para reprimir cualquier signo de disidencia durante la dictadura impedía cambiar la inercia de su trabajo y sus modos de proceder; o, incluso, que el Estado, también en democracia, continuará empleando la tortura al amparo de las leyes antiterroristas, tal y como denuncian numerosas ONG y organismos internacionales de defensa de los derechos humanos.

[357] De hecho, la obra de Abad tendría un antecedente inmediato en *Piraña*, documento sobre la tortura producido por Alberto Corazón en 1974.

[358] Jesús Carrillo, ed., 2005, 147.

podía recaer sobre cualquier ciudadano, sobre cualquier hombre de la calle[359]. Como hemos dicho, no existían documentos de la acción de torturar (de ahí que los performers generen esa iconografía del horror empleando sus propios cuerpos), pero sí de los efectos de esas torturas sobre cuerpos de individuos con nombres y apellidos. Detenerse en las consecuencias de la acción incide de nuevo en la imposibilidad de acceder a las imágenes de la tortura. Al mismo tiempo, Abad saca a las víctimas del anonimato, les devuelve su identidad sirviéndose de fotografías y documentos que participan de una estética de archivo, herramienta que la policía empleaba con el fin de controlar a los disidentes. Sustraer al archivo su capacidad de identificar y nombrar para desvelar la violencia estructural que el Estado pretendía ocultar; dotar al archivo de una nueva utilidad como contenedor de la memoria de las víctimas.

Hay que tener en cuenta que los mecanismos coercitivos del Estado franquista, la represión de los cuerpos por parte de instituciones como la Brigada Social, el TOP, etc., sólo tenían sentido en una búsqueda constante y obsesiva del enemigo. Un enemigo polimorfo, carente de un perfil definido (desde los monárquicos liberales a los comunistas prosoviéticos), que debía ser construido como un todo perverso en términos performativos (mediante la repetición de una serie de consignas y estereotipos: el rojo, el separatista, el desafecto, el terrorista), e identificado y reprimido con eficacia. Para ello resultaba imprescindible la información obtenida mediante la tortura, convenientemente archivada y procesada. En el trabajo de Abad, ese enemigo abstracto aparece como un individuo identificado, como una víctima de la brutalidad más abyecta que, conocida por todos, rara vez era objeto de tratamiento en los medios de comunicación debido al férreo control estatal sobre los mismos[360]. Visibilizar un

---

[359] Abad describe el trabajo como sigue: "Es un homenaje al hombre de la calle, a cualquiera que en ese momento sufriese la represión de la dictadura. Es un trabajo realizado con imágenes que salían en la prensa, las tomé de periódicos y revistas. Adopté para el encabezado el sello de la serie *Documentos* diseñada por Corazón (muchos lo utilizamos entonces). Es una imagen de la represión franquista. Para mí, constituía esencialmente un trabajo de concienciación política. Junto con la documentación, recogí el testimonio de una persona que había sido detenida y había sufrido torturas en la cárcel. Claro, tuvimos muchos problemas. Nadie quería exponer aquello, era demasiado peligroso. Tuvimos que recurrir a asociaciones de vecinos y espacios marginales". Entrevista con Francesc Abad, 24 de noviembre de 2010.

[360] Como dato revelador, entre 1966 y 1976, el 20% de los contenidos censurados a la publicación *Cuadernos para el diálogo* estaban directamente relacionados con los derechos humanos y las torturas. Javier Muñoz Soro, *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo,* Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 232. El 2 de junio de 1976 aparecía la siguiente nota en *El País*: "*Cuadernos para el diálogo* retrasará esta semana su salida, debido a posibles dificultades administrativas. Según un portavoz del semanario, el número 162 publicaba un amplio informe sobre la tortura en España, pero la dirección de la publicación decidió retirar dicho informe a la vista de la nota facilitada por la Dirección General de la Guardia Civil, en la que se anuncia haber dado cuenta a la

problema conocido al que se le da la espalda, puede parecer una estrategia un tanto ingenua. Y, sin embargo, en ocasiones ha demostrado ser muy eficaz a la hora de generar una conciencia crítica en una ciudadanía desinformada[361].

autoridad judicial militar por si en la información que sobre el mismo tema publicó *Cambio 16* en su número 234 se hubiese incurrido en el delito de injurias o calumnias".

[361] El relato de su detención y tortura por parte de las autoridades francesas en Argelia, redactado por el periodista Henri Alleg en 1957, sacudió la conciencia de muchos franceses que parecían no querer admitir las atrocidades cometidas por el ejército en territorio argelino. La edición del libro fue secuestrada a las pocas semanas de salir a la calle y miles de copias circularon durante años clandestinamente. Henri Alleg, *La question*, Hondarribia, Hiru, 2010.

3.5. IDENTIDADES CRÍTICAS

En el ámbito internacional, las décadas de los sesenta y setenta fueron testigo de una eclosión de trabajos centrados en la identidad (de las mujeres, de las minorías raciales y sexuales) dentro de lo que la historiografía ha querido entender como una crítica generalizada a la representación. En España, las reflexiones sobre la identidad son más bien escasas hasta los años setenta, cuando, en el entorno de los nuevos comportamientos, algunos artistas comienzan a trabajar sobre el tema sirviéndose, en la mayor parte de los casos, de su propio cuerpo. Si la tortura y la violencia política implican una negación radical del *Otro* y un dominio absoluto sobre los cuerpos, estas prácticas tratarán de llevar a cabo una suerte de reafirmación del yo a través de estrategias corporales y performativas; si la legislación del Estado franquista, con la ayuda de instituciones como la iglesia y su modelo de familia, pretendían implantar unas pautas identitarias represivas, el cuerpo de los artistas va a visibilizar un desacuerdo ante esos estereotipos impuestos.

El artista español que durante más tiempo y de una manera más consciente ha desarrollado un trabajo sobre la identidad es, sin duda, Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927), uno de los pioneros de nuestro arte conceptual. Tras una etapa de formación en el ámbito de la música concreta (fue el primer compositor español invitado a los encuentros de Darmstadt), su trabajo se despliega en los ámbitos de la performance, la poesía visual y el arte postal. Su condición homosexual siempre ha estado presente en su producción artística, nunca ha sido algo velado o escondido. De ahí que el cuerpo humano, masculino o femenino, el erotismo, la sexualidad y su representación, hayan centrado gran parte de su trabajo, especialmente, en el terreno de las acciones fotográficas.

La relación entre la fotografía y sus acciones es muy temprana. Algunos de sus primeros conciertos fueron documentados por fotógrafos de la talla de Alberto Schommer. Es el caso del concierto Zaj celebrado el 11 de diciembre de 1965 en el taller de Marín Chirino en San Sebastián de los Reyes. José y Manuel Cortés, Walter Marchetti, Tomás Marco y Juan Hidalgo realizaron varias acciones ante una audiencia de veinte o treinta espectadores, entre ellos algunos de los miembros de El Paso y el citado Schommer, que realizó una serie de fotografías en blanco y negro. Para Horacio Fernández: “Los detalles de la ejecución de las piezas y su complejidad, el comportamiento y los movimientos de los intérpretes y la atención del público no

podrían conocerse de no ser por estas imágenes, que Schommer hizo con escrupuloso respeto por el acto, sin buscar tomas en las que él fuera el protagonista y tratando de ofrecer la mayor información posible sobre aquel concierto de música visual"[362]. En efecto, las fotografías de Schommer nos aportan una valiosa información sobre las acciones de Zaj, como las imágenes de Mangolte o Moore con respecto a otros muchos trabajos performativos. Otra cuestión bien distinta es pretenderles una objetividad que, como ya hemos apuntado, resulta cuanto menos cuestionable, más incluso si tenemos en cuenta la radical negación de todo ejercicio interpretativo por parte de Zaj. Así pues, aunque Hidalgo conceda poca importancia a esas imágenes[363], no podemos obviar el valor que atesoran como transmisoras de la información referida a una performance que no debe ser sólo entendida como una acción autónoma, como una obra irrepetible, aurática, que se agota en la presencia del artista ante una audiencia. La fotografía no sólo documenta la realidad de la acción, sino que, como explicaba Auslander, le da carta de naturaleza. Buena prueba de ello es que, desde finales de los sesenta, Hidalgo comienza a trabajar en acciones fotográficas en las que el peso conceptual de la performance reposa sobre el espacio fotográfico. En 1969 colabora con Jorge Rueda (director de *Nueva Lente* entre 1975 y 1978, interesado como él en la capacidad disruptiva de las imágenes eróticas) en las acciones fotográficas *Flor y Hombre*[364] y *Flor y Mujer,* con las que Hidalgo participaría en *Prospect 69* (Düsseldorf)[365]:

> Aclaremos una cosa. Yo no soy fotógrafo, aunque puedo hacer fotografías, claro. Conozco la técnica; tengo que controlar esas cuestiones cuando trabajo en una acción fotográfica. También he hecho incursiones en el cine. A mí me gusta trabajar con un equipo de gente que actúan como mis instrumentos, como las teclas del piano. Esas

---

[362] Horacio Fernández, "El cuerpo es la medida", en *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980,* Madrid, La Fábrica, 2004, p. 152.

[363] "Para mí esas fotos son recuerdos. Pero creo que tienen más valor para los historiadores. Comprendo que debe haber una documentación, la que sea. No me parece algo crucial. (…) Cuando se inauguró en Milán la galería Multhipla de Gino di Maggio, Walter Marchetti y yo realizamos un conjunto de acciones, un *Concierto Zaj*, y varios fotógrafos tomaron muchas imágenes. Creo que he sido muy fotografiado, y a veces yo mismo he usado esas fotografías. Están bien, pero insisto en que son poco más que un recuerdo. Me interesan más las acciones". Entrevista con Juan Hidalgo, Zamora, 14 de diciembre de 2008.

[364] En relación con esta obra el artista escribió: "En la acción, el hombre coloca su flor de ojal en un soporte, se despoja de sus prendas una a una mostrando su cuerpo cada vez más desnudo disparando así el deseo de la flor a tal punto que al ofrecer el varón su sexo, lo hace uno con su pistilo, borrando engullendo el cuerpo del hombre para siempre, flor de vida-sexo de vida, sexo de muerte". VV.AA., *De Juan Hidalgo*. Las Palmas, CAAM, 1997 (cat.), p. 75.

[365] Sobre este trabajo Jorge Rueda ha explicado: "Con Juan [Hidalgo], actué de brazo armado, desconociendo sus intenciones y poniendo mi técnica al servicio del guión. Pero me llamaban mucho la atención sus performances". Entrevista con Jorge Rueda, 21 de diciembre de 2009.

personas trabajan conmigo porque les gusta mi modo de hacer las cosas. La documentación es para los estudiosos del arte, y la acción fotográfica es la obra en sí. Empiezo a hacer acciones fotográficas con la ayuda de Jorge Rueda, a quien conocí por una coincidencia. Entonces tenía una idea para hacer un trabajo basándome en una revista erótica. Contenía una especie de fotonovela que contaba una breve historia, desde que el chico y la chica se conocían, hasta que tenían relaciones sexuales. Efectivamente, con Jorge hice *Flor y hombre, Flor y mujer, La barroca alegre, La barroca triste y Dos flores eróticas* en 1969. Desde entonces y hasta ahora, siempre he trabajado con acciones fotográficas. En una época trabajé mucho con el sexo masculino. Por ejemplo en *Hombre, mujer y mano* y también en *Biozaj apolíneo / Biozaj dionisíaco* de 1977, donde se superponen las imágenes de los cuerpos de dos hombres y dos mujeres: el hermano de Nacho Criado y Esther Ferrer por un lado, y una bailarina de Sevilla y su marido australiano, también bailarín[366].

Sobre la colaboración entre Hidalgo y Rueda, Horacio Fernández ha escrito:

En las acciones fotográficas de 1969, las imágenes de Jorge Rueda eran cuidadosas escenificaciones preparadas por Hidalgo en su estudio, con modelos y objetos construidos a propósito y sin público. Eran autónomas, no tenían más existencia que la propia y en ellas las características del lenguaje fotográfico constituían una parte principal de los significados buscados por el autor. Su limpieza, exactitud y frialdad se derivaban del soporte fotográfico, que añadía a la vitalidad de los cuerpos y la belleza mortecina de las flores de tela sugerencias melancólicas y funerarias que Hidalgo deseaba transmitir. Se trataba de un documento de ficción en el que las intenciones del autor conseguían realizarse[367].

Estas secuencias fotográficas (tropo muy extendido en el ámbito conceptual) recogen el desarrollo temporal de una acción a la vez que conforman el espacio en el que ésta tiene lugar. La performance se diseña como una sucesión de tomas. La fotografía no queda supedita a la acción sino a la inversa[368]. Como explicamos en el epígrafe 2.5., el cruce entre fotografía y acción produce un territorio abonado sobre el que reflexionar acerca de la dimensión performativa de la identidad. Hidalgo retomará

[366] Entrevista con Juan Hidalgo, Zamora, 14 de diciembre de 2008.
[367] Fernández 2004, 156.
[368] Inmaculada Aguilar Civera, "Acciones fotográficas. Juan Hidalgo", *Atlántica Internacional* 6 (1994); Valeriano Bozal, "Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo", en *Estudios de arte contemporáneo II. Temas de arte español de siglo XX*, Madrid, Antonio Machado, 2006.

este procedimiento algunos años más tarde en *Hombre, mujer y mano* (1977), conjunto de 28 fotografías realizadas por Nacho Criado en las que vemos fragmentos de los cuerpos de un hombre y una mujer sobre los que se posa la mano de Hidalgo. La serie potencia los aspectos hápticos de los que hemos hablado en el punto anterior a partir de un trabajo prospectivo sobre los cuerpos. El tacto aparece aquí como el sentido con ayuda del cual explorar la diferencia sexual. Diferencia que quedará difuminada por completo en *Biozaj apolíneo/Biozaj dionisíaco* (1977), dos fotografías en las que se superponen los cuerpos de un hombre y una mujer dando lugar a un extraño ser entre andrógino e hipersexuado. En Hidalgo, las reflexiones sobre la diferencia sexual se complementan con trabajos de una contundente carga homoerótica (*Flor y hombre* o *Trimasturbación interior/exterior*, 1981, composición triangular que presenta tres momentos sucesivos en una masturbación). El cuerpo masculino y el homoerotismo más o menos explícito son aquí elementos provocativos, molestos[369], en un momento en que la homosexualidad estaba penada por la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social de 1 de agosto de 1970[370]. Se reivindica así la masculinidad que el patriarcado

---

[369] "Yo nunca he estado en el armario. Soy homosexual, me lo he tomado muy en serio y lo he vivido de una forma muy natural. Hace ya bastante tiempo que vivo con Carlos Astiárraga. Es algo normal. No me importa nada lo que piensen al respecto, claro. En lo artístico, me interesa mucho el sexo masculino, que está menos explotado visualmente que el femenino. Las tetas de una mujer se han visto siempre y no molestan a nadie. Salvo en algunos momentos de la historia, los genitales masculinos siempre han resultado molestos y han sido censurados muy a menudo. Lo curioso es que los genitales masculinos preocupan sobretodo a los hombres, no tanto a las mujeres. ¿Por qué? La respuesta es muy simple: porque tienen miedo a su posible homosexualidad". Entrevista con Juan Hidalgo, Zamora, 14 de diciembre de 2008.

[370] Retomando elementos de la Ley de vagos y maleantes de 1933, a la que va a sustituir, esta ley pretendía responder a la "necesidad de defender a la sociedad contra determinadas conductas individuales, que, sin ser, en general, estrictamente delictivas, entrañan un riesgo para la comunidad". La ley trataba de "apartar de la sociedad" a aquellos individuos que incurriesen en esas conductas desviadas con el fin de "reeducarlos". "Son supuestos del estado peligroso los siguientes: los vagos habituales, los rufianes y proxenetas, los que realicen actos de homosexualidad, los que habitualmente ejerzan la prostitución, los mendigos habituales (…), los ebrios habituales y los toxicómanos, los que promuevan o realicen el ilícito trafico o fomenten el consumo de drogas tóxicas (…), los que se comporten de modo insolente, brutal y cínico, con perjuicio para la comunidad o daño para las personas, los animales o las cosas, (…) los menores de veintiún años abandonados por la familia o rebeldes a ella que se hallaren moralmente pervertidos", entre otros muchos supuestos. Con respecto a las penas aplicables a los homosexuales: "A los que realicen actos de homosexualidad y a los que habitualmente ejerzan la prostitución se les impondrán, para su cumplimiento sucesivo, las siguientes medidas: a) Internamiento en un establecimiento de reeducación, b) Prohibición de residir en el lugar o territorio que se designe o de visitar ciertos lugares o establecimientos públicos, y sumisión a la vigilancia de los delegados". No sería hasta 1979 cuando se eliminaron de le ley (derogada definitivamente en 1995) aquellos artículos que penaban la homosexualidad. Recientemente un grupo de alumnos del PEI (Programa de Estudios Independientes) del MACBA ha confeccionado un interesante trabajo de investigación tomando como referencia esta ley (www.peligrosidadsocial.com). Otros investigadores como Iván López Munuera (Iván López Munuera, "¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?", en VV.AA., *Los Esquizos de Madrid*, p. 34) y Héctor Sanz (Héctor Sanz, "Institucionalización y marginalidad del arte desviado en la Transición española", en Juan Antonio Ramírez, ed., *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra,

nacionalcatólico arrebataba a los homosexuales, desestructurando a su vez la relación reduccionista entre el sexo hombre, el género masculino y la identidad heterosexual.

El cuerpo del hombre se hace visible y la masculinidad comienza a ser una categoría identitaria criticable. Tras la muerte del dictador, figura masculina, paternal y represiva, la masculinidad será reconfigurada en el ámbito de la construcción de imaginarios. Se expone como categoría cultural, falsamente naturalizada con el fin de mantener una serie de privilegios sociales para los varones heterosexuales. Ante esa ordenación de los modos de vida mediante la politización del sexo, algunos artistas van a tratar de mostrar la fragilidad del cuerpo masculino burlándose de los estereotipos de la masculinidad heteronormal, explorando los dispositivos mediáticos que la construyen, hiperbolizando la feminidad masculina y recreándose en el homoerotismo.

En este mismo territorio, sobresale el trabajo de Carlos Pazos (Barcelona, 1949; Premio Nacional de Artes Plásticas en 2004), figura heterodoxa que emerge en los años setenta vinculada al núcleo conceptual catalán, aunque su trabajo acoge resonancias del pop, el nuevo realismo francés y el objeto surrealista antes que de actitudes conceptuales. Con formación en el campo de la arquitectura y una vocación frustrada como cantante de rock, durante la segunda mitad de la década desarrollará un trabajo centrado en la creación de un personaje artístico, una suerte de *alter ego* que juega con los estereotipos identitarios provenientes de la cultura de masas. La construcción de esta identidad, paródica y performativa, encuentra un espacio abonado en la fotografía, medio que conecta con la estética de las fotonovelas, la publicidad impresa en revistas, los álbumes familiares o los pósters promocionales de las grandes producciones hollywoodienses. Ámbitos fotográficos que modelan la identidad de los consumidores.

Algunas de las primeras obras de Pazos, acciones como *Modelos de escultura* (galería G, Barcelona, 1974) y *Esculturas al aire libre* (Escuela Eina, Barcelona, 1975), operaban sobre un vasto campo de referencias extraídas de la historia del arte que arrojaban una interesante producción fotográfica. Adelantaba así algunas de las estrategias que alcanzarán un considerable desarrollo a partir de 1975, cuando el artista se embarca en un proyecto más amplio (el ciclo de la estrella) en el que su personalidad artística se proyecta sobre un corpus visual en el que la figura del creador se confunde,

---

2010, p. 356) también han realizado estudios en los que la Ley de peligrosidad social ocupaba un lugar central en la valoración crítica de ciertas prácticas artísticas.

se mimetiza, se identifica o simplemente se refleja en las imágenes de una masculinidad normalizada gracias a la industria cinematográfica y televisiva: "ya que a pesar de su juvenil obstinación le ha sido imposible convertirse en una estrella del rock, ¿por qué no aprovechar las posibilidades del arte de los nuevos comportamientos para canalizar su viejo sueño, mediante una compleja impostura?"[371]. *Voy a hacer de mí una estrella*, expuesta por primera vez en la Sala Vinçon de Barcelona en 1976, estaba formada por un conjunto de 21 fotografías en blanco y negro en que el propio Pazos ponía en escena otras tantas identidades que dialogaban con las poses tópicas de los galanes del cine americano, los héroes decadentes de ciertas novelas o del *star system* televisivo[372]. Pese a que la seriación fotográfica y su retórica visual (fotografías de tamaño medio en blanco y negro, dispuestas en serie o retícula) conectan con algunos modos de hacer habituales en el ámbito de los nuevos comportamientos, la exposición no fue bien recibida en los círculos conceptuales catalanes por su supuesta frivolidad.

Tal vez, la ortodoxia conceptual del momento y su concepción de lo político impedían apreciar el poder desestabilizador de este tipo de estrategias de apropiación deconstructiva que en esos mismos momentos se estaban gestando en Estados Unidos y que, algún tiempo después, se convertirían en la corriente hegemónica de la postmodernidad crítica (Sherman[373]). Salvando las distancias, los ataques contra el narcisismo de Pazos podrían compararse con los que en esas fechas estaba recibiendo Hannah Wilke por parte de algunos sectores del feminismo norteamericano que ignoraban la capacidad crítica de su narcisismo irónico. En esta coyuntura, la repetición de actos performativos, la hiperbolización de actitudes narcisistas que se apropian de los estereotipos identitarios, consiguen evidenciar el carácter construido de la identidad normalizada así como los mecanismos (mediáticos) que han sido diseñados con tal

---

[371] Pablo Ramírez, "Sólo para veteranos y nuevos fans", en *For C.P. Fans Only*, Valencia, Sala Parpalló, 1994 (cat.), p. 11.

[372] Estos trabajos de Pazos sentarán las bases de series posteriores como *Conocerle es amarle* (galería G, Barcelona, 1977). Durante este periodo, Pazos también realiza varias performances en torno al mismo tema-personaje: *Un retoque al amanecer* (galería G, Barcelona, 1976), *No me olvides* (Sala Vinçon, Barcelona, 1977), *The Floor of Fame* (Georges Pompidou, París, 1978), etc. A partir de 1982 su trabajo se centrará en la yuxtaposición de elementos objetuales que constituyen complejas instalaciones pop de carácter autobiográfico.

[373] Existen importantes diferencias entre las estrategias de Sherman y Pazos, tantas veces comparados: "Mientras Sherman, en sus trabajos entre 1975 y 1982, se sitúa en la investigación de la identidad como algo que puede deconstruirse analíticamente, Pazos trabaja la identidad como algo que puede construirse/ocultarse metódicamente como hicieron el dandy baudeleriano o la identidad múltiple de Duchamp". Martí Peran, "Pazos sin tregua", en VV.AA., *Carlos Pazos. No me digas nada*, Madrid, Barcelona; MNCARS, MACBA, ACTAR, 2006 (cat.), p. 218.

fin[374]. El cuerpo del artista no puede escapar de la representación, su obra se convierte en una reflexión sobre la misma, sobre su propia identidad como creador en la sociedad del espectáculo. La repetición de actos estereotipados construye una identidad de la que, como en el caso de la fotografía, no puede localizarse un original. El cuerpo, por su parte, contribuye a la visibilización de los engranajes sociales que moldean las identidades y anticipa una crítica a la recuperación del sujeto artístico moderno, del creador genial y narcisista, que unos años después (cuando la estrategia de Pazos haya cambiado de manera radical) se situará en el centro del universo artístico español.

Junto a estos trabajos centrados en cuestiones relacionadas con la identidad del hombre, homo o heterosexual, otra línea de investigación va a desplegarse en el terreno de la identidad de la mujer. Como ha quedado demostrado en la investigación llevada a cabo por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila en el marco del proyecto *Desacuerdos*, se hace muy difícil articular con éxito una historia del movimiento feminista así como del arte a él vinculado en el Estado español. Esto es así, en primer lugar, por la inadecuación de las metodologías tradicionales de la Historia y la Historia del Arte a un objeto de estudio y campo discursivo tan complejo como son los feminismos. En segundo lugar, apenas se puede hablar de un feminismo español hasta casi los años ochenta debido a la represión impuesta por el régimen franquista, patriarcal y nacional-católico, cuya negación de las libertades individuales, especialmente las de la mujer, ha borrado toda huella de un movimiento condenado a la clandestinidad durante los sesenta y setenta. Concluyen estas autoras:

> Después del estudio realizado, y haciendo un recorrido a través del periodo mencionado, podemos decir —no sin ciertas dudas— que no ha existido un trabajo sistemático, continuo y progresivo de mujeres artistas que se autodenominen feministas; es decir, un trabajo conscientemente político en este sentido desde los años setenta hasta la actualidad. Sin embargo existen trabajos, personas y modos de hacer y negociar con la institución artística —pública o privada— que nos parece muy pertinente incluir en una

[374] Jones 1998, 9: "The more exaggeratedly narcissistic and particularized this body is —that is, the more it surfaces and even exaggerates its nonuniversality in relation to its audience— the more strongly it has the potencial to challenge the assumption of normativity built into modernist models of artistic evaluation, which rely on the body of the artist (embodied as male) yet veil this body to ensure the claim that the artist / genius transcends his body through creative production". Sobre este mismo asunto, Cherise Smith, *Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Adrian Piper, and Anne Deavere Smith*, Durham, Duke University Press, 2011.

historiografía del arte de mujeres en el Estado español [Fina Miralles, Olga Pijoan, Esther Ferrer, Paz Muro, Eugènia Balcells, Àngels Ribé][375].

Dentro del feminismo artístico español, destaca el trabajo de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937; Premio Nacional de Artes Plásticas en 2009). Miembro del grupo Zaj desde 1967, pionera en el campo de la instalación, la performance y la acción fotográfica, su trabajo, como el de sus compañeros de viaje, no ha sido suficientemente reconocido, estudiado y difundido en nuestro país hasta la segunda mitad de los noventa[376]. Su actividad principal se ha desarrollado en el campo de la acción bajo la influencia de las teorías musicales de Cage para quien la música, más allá de ritmo, compás y sonido, es duración en el tiempo, acción en el espacio y presencia. Sobre todo presencia. Por ello, la mayor parte de las fotografías de sus obras pretenden ser simples documentos[377] que participan de la problemática ya estudiada en el segundo capítulo de este trabajo. Sin embargo, aunque también Ferrer condene a la fotografía a ser un registro de la acción, una vez más, resulta revelador el hecho de que, como Hidalgo, Ferrer comience a trabajar con la fotografía como soporte de sus performances. Las imágenes fotográficas, documentos necesarios que explican la acción (y que, además, la constituyen[378]), serán, en otros proyectos, los elementos definitivos que contienen la

---

[375] Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español", en Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2005, p. 169. Véase también Mª Ángeles Larumbe 2004; Carrillo, ed., 2004, 128-137; María José Belbel Bullejos, "Notas sobre el feminismo de los setenta en el Estado español", en Fernando Golvano, ed., 2009.

[376] VV.AA., *Zaj;* VV.AA., *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1997 (cat.).

[377] "Tengo muy pocas fotografías de mis acciones. En la época no nos preocupaban demasiado las fotografías. En Zaj pensábamos que era mejor que aquello quedase en la memoria de la gente que nos veía. Las fotografías de mis performance que yo conservo en mi poder datan de los años ochenta en adelante. Hasta ese momento conservo muy pocas. Tal vez algunos fotógrafos tengan algunas que se han publicado en catálogos, pero yo no. Las fotografías que me hicieron Concha Jerez y Nacho Criado son, sin duda, las mejores que me han hecho en mi vida, no en vano están hechas por artistas. Yo creo que la performance es la vida, en el sentido que sabes cuando empieza, pero no cómo va a desarrollarse, pese a tus previsiones, ni cuando va a terminar ni cómo. La documentación a veces es muy mentirosa. En el mundo de la performance como en cualquier forma de expresión, hay cosas horribles. Puro efectismo. Yo no doy demasiada importancia a la documentación. Creo que cuanto más bonitas son las fotos o el vídeo, peor es la performance. Si ves la foto de una performance y te preguntas qué es lo que ves entre sorprendido y extrañado es porque la performance tenía algo especial que no se puede recoger con la cámara. Sólo si has estado allí te has dado cuenta de qué era aquello. Pero como documentación prefiero la foto al video". Entrevista con Esther Ferrer, Zamora, 31 de enero de 2009.

[378] Joan Casellas ha fotografiado las acciones de Esther Ferrer en multitud de ocasiones. A propósito de esta documentación Casellas ha escrito: "Todas estas fotografías tienen un motivo central: explicar la obra de Esther Ferrer. Se alimentan de ella pero al mismo tiempo, por defecto, son otra cosa. Tienen una voluntad documentalista que a veces se muestra insuficiente e incluso equívoca". Joan Casellas,

performance y sobre los que, además, se ejecuta una acción. No podemos obviar, por ejemplo, el enorme impacto icónico de la acción *Íntimo y personal,* fotografiada ante un reducido público en el estudio parisino de Fernando Lerín (1971). Ferrer, desnuda, mide diversas partes de su anatomía. Adquiere una nueva consciencia sobre su cuerpo, toma medidas para un traje invisible, y, al mismo tiempo, genera imágenes de su desnudez que difuminan los límites entre el dominio de lo público (donde circula la fotografía) y lo "íntimo y personal". La imagen de la acción, repetida, como casi todas las performances de Ferrer, en otras ocasiones, es mucho más que un simple documento residual. Otras acciones de Ferrer, pese a haber sido re-escenificadas con variaciones sobre la partitura[379], sólo pueden ser conocidas gracias a las fotografías de Concha Jerez, Nacho Criado, Joan Casellas o Ethel Blum. No por casualidad, Ferrer prefiere las fotografías antes que los vídeos para documentar sus trabajos performativos.

Es en *El libro de las cabezas*[380] (*Autorretratos en el tiempo*, iniciado en 1973 y expuesto en varios momentos de su evolución) donde mejor se aprecia el empleo de la imagen fotográfica como medio de exploración del cuerpo, la identidad y el paso del tiempo. Ferrer acumula una serie de autorretratos (en muchos casos, actuados: manipulados, montados, o completados con elementos tridimensionales) tomados a lo largo de las tres últimas décadas. Como si de una combinación matemática se tratase, la artista yuxtapone dos mitades verticales de diferentes retratos comparando y constatando los cambios que el paso del tiempo ha producido en su rostro, principal garante de nuestra identidad social, imprescindible en cualquier documento de identificación oficial. En algunos casos su rostro aparece inexpresivo, rígido; en otros la artista realiza acciones de un simbolismo evidente (vomitar monedas). Partiendo de un concepto presente a lo largo de toda su carrera (*tiempo*), Ferrer estima que el medio

---

"Comentaris sobre algunes fotografies documentals d´accions d´Esther Ferrer". *Papers d´art* 92 (2007), p. 109.

[379] Rodríguez Sounico 2001, 294 y ss.

[380] VV.AA., *...denboraren...arrastoan...al...ritmo...del...tiempo...,* San Sebastián, Koldo Mitxelena, 2005 (cat.). "El libro es un concepto, las imágenes son como sus páginas. No hay conexión entre las fotos documentales de las acciones y estos libros. Empecé a trabajar en las series sobre el sexo y las cabezas a finales de los setenta. Era la época de la liberación sexual, cuando se trabajaba mucho sobre el cuerpo y el desnudo. Yo no he tenido nunca prejuicios sobre el desnudo, no entiendo por qué se le da tanta importancia. Como entonces no tenía dinero para pagar a un modelo, utilicé mi propio cuerpo. Decidí hacer un trabajo a largo plazo, que no he terminado y que quizás no termine nunca, sobre mi cuerpo. Empecé por las partes que me parecían más significativas: la cabeza y el sexo, y luego la mano y el pie. Para mí, en principio, estas piezas no tenían relación con la performance, sin embargo en el caso de las instalaciones, sí que hay con frecuencia una relación con la acción". Entrevista con Esther Ferrer, Zamora, 31 de enero de 2009.

idóneo para materializar esta investigación (siempre supeditada al concepto) es la fotografía.

Con respecto al contenido feminista diluido en toda su producción, la propia artista puntualiza:

> Naturalmente yo soy feminista y he hecho todas estas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia mayor, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos (...). Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España, y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista (...). Me ha ocurrido tanto en España como en Francia que después de hacer una *performance* vienen las chicas y me preguntan si soy feminista, y yo no pretendo hacer una *performance* voluntariamente feminista, en absoluto[381].

En un contexto hostil, las performances de Esther Ferrer, pese a no operar en el territorio de lo explícitamente político (no tematizándolo[382]), eran percibidas como actos antisistema, como acciones políticas que reivindicaban mayores cuotas de libertad (no sólo para la mujer). Ferrer no siente la necesidad de que su práctica artística opere de manera constante sobre el tratamiento de cuestiones políticas o sobre los problemas de marginación y violencia contra la mujer en las sociedades occidentales. Su actitud, su trabajo, son una faceta más de un hacer cotidiano en el que las responsabilidades ciudadanas tienen una prolongación en la actividad artística. Las reflexiones sobre el cuerpo y la identidad femenina, compartidas por otras artistas[383], coinciden con un primer escenario de luchas feministas en el que las imágenes van a vehicular una crítica a la dimensión restrictiva de ciertos estereotipos identitarios que los medios de

---

[381] Esther Ferrer, "Extracto de la entrevista realizada por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido", incluida en Jesús Carrillo, ed., 2004, 130.

[382] Francisco Javier San Martín, "Exponer la música", *Lápiz* 156 (1999), p. 39: "Frente a la nostalgia, o la militancia de algunos artistas españoles que se exiliaron antes o en aquel momento, y que —en la estela del Guernica— hicieron de su relación con España el argumento directo o latente de su arte, Esther Ferrer dirigió su trabajo hacia el propio arte, en la vía directa de Duchamp y Cage, a través de una reflexión incisiva, humorística y perturbadora sobe los objetos, el tiempo, el sonido, la acción, el aburrimiento o el ridículo. Su estancia en París no se debía tanto a las dificultades para hacer su trabajo en la España de Franco, como a las mejores condiciones para hacerla fuera. Este estado mental, tan diferente por ejemplo de un artista como Eduardo Arroyo, ha permitido a su trabajo alcanzar un aliento diferente de los parámetros más extendidos en el arte español de momento". En trabajos como *Masculino/Femenino, o el sexismo en el diccionario* (1999) y *Preguntas feministas* (1999) los contenidos políticos feministas aparecerán de un modo mucho más explícito.

[383] Trabajos como *Standard* (1973) de Miralles, *Influencia cultural y nada más que cultural de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales, y otras* (1975) de Paz Muro, *Discriminación de la mujer* (1977) de Eulàlia, mediante estrategias diferentes, pretendieron poner en crisis el sistema de referentes culturales y visuales que restringen la libertad de las mujeres.

comunicación proyectan sobre el cuerpo social. La mujer ya no va a ser la madre diligente y esposa sumisa, el sexo débil y el objeto de deseo cosificado por la mirada del hombre, sino que va a tratar de recuperar su capacidad como sujeto político, cuerpo deseante y fuerza de transformación social que visibiliza su posición marginal[384].

En las dos fotografías que componen *Hierba* (1972), Olga Pijoan (Tàrrega, Lérida, 1952-San Rafael del Sur, Nicaragua, 1997), pareja hasta 1975 de Carlos Pazos[385], espera de pie, enfundada en un abrigo oscuro, posando ante la cámara en lo que parece un solar abandonado, un espacio marginal y periférico de una ciudad. En la segunda toma, la artista ha desaparecido y su presencia es sustituida por una silueta dibujada en el muro del fondo[386]. Su cuerpo ya no está, ha dejado un simple rastro que constata la ausencia. El momento de la desaparición no ha sido captado por la cámara. La imagen resulta insuficiente a la hora de recoger la acción, la fotografía confiesa su incapacidad para visibilizar los hechos (el secuestro, tal vez, la tortura, el asesinato). La presencia de la mujer se demuestra débil, su desaparición puede llegar en cualquier momento. Si la vida del disidente, de cualquiera que exprese un pensamiento crítico con la dictadura o que adopte un comportamiento "peligroso" para la sociedad franquista, está a disposición del poder político, el cuerpo de la mujer es un contenedor de vida si cabe más frágil y "asesinable" que el del hombre. La fotografía reproduce el juego entre la ausencia y la presencia del cuerpo; como medio de representación, reproduce el acto original; señala su incapacidad para visibilizarlo, confirma la imposibilidad de representar la desaparición, y, al mismo tiempo, demuestra la importancia de los medios en la batalla por desvelar la represión, principal arma de mantenimiento del *statu quo* socio-político. El cuerpo de Pijoan, entre temeroso y desafiante, espera ante la cámara, apenas puede luchar o resistirse ante un poder que le supera e invisibiliza.

Las luchas feministas, obreras, estudiantiles y vecinales, síntomas de una efervescente actividad ciudadana y de la politización de una sociedad inquieta,

---

[384] Durante el año 1978 se despenalizarán la venta de anticonceptivos, el adulterio y el amancebamiento, y sólo en 1981 se aprobó la Ley del Divorcio, considerada insuficiente por muchas organizaciones feministas.

[385] VV.AA., *Olga Pijoan. Fragments d´un puzzle*, Barcelona, CASM, 1999.

[386] La silueta, el silueteado de cuerpos, ha tenido una especial significación en diversos trabajos performativos como estrategia para el señalamiento y la visibilización de la desaparición: invisibilidad de identidades marginales y resultado de la violencia política. Dos buenos ejemplos serían las siluetas de Ana Mendieta, coetánea de Pijoan (Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile,* Durham, Duke Univeristy Press, 1999), o los proyectos de representación de la tortura y la desaparición en el contexto de la dictadura militar argentina (Diana Taylor, "Disappearing Bodies: Writing Torture and Torture as Writing", en *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina´s Dirty War*, Durham, Duke Univerisity Press, 1997).

movimientos sin los cuales sería imposible concebir el proceso transicional, fueron perdiendo fuerza a medida que éste avanzaba. En 1978, tras los Pactos de la Moncloa y la aprobación de la Constitución, la militancia activa de la ciudadanía parece ceder protagonismo en favor de los partidos y agentes políticos que van a capitanear los últimos estadios de una transición que desembocará en el asentamiento de una democracia formal. En esos mismos años los nuevos comportamientos pierden vigencia (visibilidad, apoyos, un horizonte de trabajo) en el panorama artístico español y también a nivel internacional, en un contexto de vuelta al orden en lo artístico y en lo político. Algunos de los artistas que desarrollaron su trabajo en el territorio del conceptualismo vuelven a la pintura (García Sevilla, Fina Miralles), otros abandonan, por un tiempo o para siempre, la práctica artística (Olga Pijoan, Alberto Corazón) y otros, como veremos, continúan trabajando sin apenas apoyos teóricos, críticos e institucionales.

La fotografía, los medios de producción técnica de imágenes, que empezaban a ser utilizados por estos creadores en el marco de proyectos artísticos transdiciplinares y no autorreferenciales, cuyas significaciones desbordaban los límites de la historia y las técnicas específicas de las disciplinas para mantener un diálogo crítico con los medios de comunicación, las instituciones y el tejido social, van a sufrir a lo largo de los ochenta un lento proceso de institucionalización en un panorma artístico dominado por corrientes pictóricas. Durante esa década, la vuelta al objeto artístico, aurático y autorreferencial, la primacía de los grandes formatos pictóricos y la despolitización de la cultura desplazarán a los nuevos comportamientos a un segundo plano de interés. La performance se verá recluida en los escasos espacios alternativos existentes o, en el peor de los casos, se convertirá en una especie de acto inconsciente e irresponsable, diluido en el hedonismo despreocupado que vertebrará las producciones culturales de la movida.

4. UNA TRANSICIÓN ESCENIFICADA: FOTOGRAFÍA Y MOVIDA

4.1. LA CULTURA EN TRANSICIÓN

> *Divertirse significa estar de acuerdo. La diversión es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, en cuanto se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineludible de toda obra, incluso de la más insignificante, de reflejar, en su propia limitación, el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún*[387].
>
> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno

Pese a la perspectiva temporal acumulada, resulta muy complicado valorar en términos políticos la transición a la democracia en España. Los partidos mayoritarios y sus respectivos *think tanks* apelan a este mitificado[388] concepto como si se tratase de un nudo consensual que cierra cualquier debate acerca de las posibles reformas de nuestro actual sistema democrático. La bibliografía sobre el tema es casi inabarcable[389] y, sin embargo, los estudios sobre el impacto de este momento político en el arte y la cultura son más bien escasos[390]. Da la impresión de que, desde el punto de vista artístico, la legibilidad del proceso es si cabe más compleja debido a la despolitización de los

---

[387] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009, p. 189.

[388] Benedicte André-Bazzana, *Mitos y mentiras de la transición*, Barcelona, El Viejo Topo, 2006; Fernando Gallego, *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977),* Barcelona, Crítica, 2008.

[389] Nótese lo voluminoso de algunos de los textos canónicos sobre el periodo, aquellos que, de alguna manera, han cimentado la versión "oficial" de la transición dentro de una extensísima producción bibliográfica. José Félix Tezanos, Ramón Cotarello y Andrés de Blas, eds., *La transición democrática española*, Madrid, Sistema, 1989; Santiago Míguez González, *La preparación de la transición a la democracia en España*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990; Victoria Prego, *Así se hizo la Transición*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.

[390] Señalamos tal solo algunos de los más interesantes, Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993),* Madrid, Siglo XXI, 1998; Narcís Sellés, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, Girona, Llibres del Segle, 1999; Alberto Medina Domínguez, *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición,* Madrid, Ediciones Libertarias, 2001; Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982),* Barcelona, Paidós, 2004; Germán Labrador Méndez, *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, Madrid, Devenir, 2009; Alberto Berzosa Camacho, *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa,* Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2009.

estudios sobre nuestra historia del arte, la instrumentalización de la cultura desde los poderes públicos y las confusas relaciones entre las prácticas artísticas y las manifestaciones culturales de la movida[391]. Se hace necesario, por tanto, reflexionar acerca de las dinámicas artísticas que confluyen en el periodo transicional para tratar de comprender las transformaciones que se producen en los discursos y prácticas a finales de los setenta y principios de los ochenta, momento en que tienen lugar importantes cambios en los usos y funciones sociales del arte y la cultura en nuestro país.

Durante la primera mitad de los setenta se hacía patente la creciente debilidad de la dictadura. Comenzaba a vislumbrarse entonces el final de un régimen que iba perdiendo apoyo social y que parecía no tener demasiado futuro en el contexto geopolítico occidental. Son los años en que el conceptualismo cristaliza en la escena española y se convierte en una especie de lenguaje rupturista (aunque en absoluto homogéneo) desde el cual articular una serie de críticas, en ocasiones demasiado ingenuas, dirijidas contra la falta de libertades y el precario sistema del arte. Propuestas que tenían como denominador común la voluntad de realizar un acercamiento a la realidad social desde una práctica artística reflexiva, crítica y, en varios sentidos, democrática. Para algunos autores alejados de la corrección política impuesta por el pensamiento único encargado de mitificar la ejemplaridad de nuestra transición, la muerte del dictador no dio paso a una democratización efectiva de la vida política (y cultural) del país, sino tan sólo a una democratización formal, incompleta, cuestionable[392]. Del mismo modo, tal y como explicó José Luis Brea en su momento,

---

[391] No nos detendremos aquí en la génesis, desarrollo y definición de este concepto, que ha sido estudiado en profundidad por autores como Héctor Fouce, quien propone la siguiente definición: "Podemos definir la *movida* como el conjunto de fenómenos culturales, articulados por la música, que tienen lugar en Madrid entre los años 1978 y 1985, en paralelo con los cambios sociopolíticos que experimentó España en la misma época. La *movida* se caracteriza por tres rasgos fundamentales: el rechazo del compromiso político de izquierdas, la aparición de nuevos referentes y formas culturales y la adopción de nuevas estrategias y prácticas, centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales". Héctor Fouce Rodríguez, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio social en España. Madrid, 1978-1985*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002 (tesis doctoral), p. 276.

[392] Partiendo de un análisis teorico político, García-Trevijano denuncia las imperfeciones de nuestro sistema democrático basándose en el incumplimiento de los tres principios democráticos fundamentales: elección de los gobernantes, representación del electorado y división de poderes. Trevijano relaciona las imperfecciones del sistema actual con la mendacidad inherente al proceso transicional: "basta desvelar una gran mentira, como la de la transición, y todo cobra sentido genuino. Sin este descubrimiento repentino de la verdad todo en España sería oscuridad. Nada se comprendería. Los efectos de la Gran Mentira son ya indisimulables. (...) Sin saber que esto no es una democracia formal, sino una formal oligarquía, nadie tiene respuesta para explicar lo que nos pasa. Y los hechos estolidizan las opiniones. Sólo sabiendo que todo es mentira adquiere sentido inteligible la realidad política" (Antonio García-Trevijano Forte, *Frente a la gran mentira*, Madrid, Espasa, 1996, p. 12). El propósito de Vidal-Beneyto es rectificar una muy extendida visión de la transición que otorga el peso del cambio a una serie de políticos aperturistas, herederos del franquismo y autoproclamados adalides de la democracia (Fraga,

tampoco en lo artístico se puede señalar con claridad un antes y un después del dictador[393]. De hecho, las tendencias pictóricas que acapararán la atención crítica durante los ochenta habrían tenido su punto de arranque a principios de la década anterior (la nueva figuración madrileña). Al mismo tiempo, y aunque los grupos más radicales en términos políticos habrían desaparecido hacia 1975 (Grup de Treball, La Familia Lavapiés), los nuevos comportamientos iban a tener cierto recorrido durante los ochenta en artistas de escaso reconocimiento crítico y mediático como Nacho Criado, Valcárcel Medina, Concha Jerez, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Ángel Bados, Pedro Garhel o Darío Corbeira.

En cualquier caso, si en lo artístico puede hablarse de una ruptura entre las experiencias de cariz conceptual y aliento político por un lado, y la pintura que triunfará en los ochenta (neofiguraciones y neoexpresionismos) por otro, ésta debe ponerse en relación con las políticas culturales que las administraciones públicas (también algunas fundaciones privadas como Juan March o La Caixa) van a desplegar desde principios de los años ochenta y con el desigual reparto de las cuotas de visibilidad mediática que éstas proveen[394]. Durante los primeros ochenta, en las programaciones expositivas de estas instituciones no se dedicó ni una sola revisión a los nuevos comportamientos, no hubo ninguna muestra que pusiese en valor las experiencias conceptuales, ya fuese de manera colectiva (como una realidad artística más o menos viva) ni individual (a principios de los ochenta artistas como Torres, Muntadas o Zaj, por ejemplo, ya habían realizado aportaciones tan merecedoras de exposiciones individuales como lo era el pujante trabajo de Barceló)[395]. Tan solo la controvertida *Fuera de formato*[396], celebrada

---

Suárez, Fernández Miranda, Juan Carlos I), que habrían sabido conducir el proceso de reforma con inteligencia y moderación. Esta versión de los hechos no contempla la presión de los movimientos sociales, sindicatos, partidos de izquierda y Juntas democráticas, que representan los verdaderos y necesarios antecedentes de la democracia, hoy olvidados, y que posibilitaron la transición político-social (José Vidal Beneyto, *Memoria democrática*, Madrid, Foca, 2007). Por su parte, Jorge Verstrynge entiende la transición como un proyecto incompleto proponiendo algunas medidas encaminadas a completar una segunda transición española hacia la democracia (Jorge Verstrynge, "Transición o traición", *El Viejo Topo* 173, 2002).

[393] José Luis Brea, *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, SPU publishers, Contemporary Art Foundation, 1989.

[394] Marzo 1995; Jorge Luis Marzo y Tere Badía, "Las políticas culturales en el Estado español, 1985-2005", en http://soymenos.net/ (fecha de consulta 14.12.2008); José Luis Brea, "El desarrollo de la institución arte en la España de la democracia", *Revista de Occidente* 273 (2004); Alberto López Cuenca, "El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80", *Revista de Occidente* 273 (2004).

[395] Como única excepción, podemos señalar algunas muestras individuales de Carlos Pazos o Jordi Benito (comisariadas por Rosa Queralt) programadas en las salas catalanas de La Caixa a principios de los ochenta.

en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983, trató de recuperar aquellas experiencias poniendo de manifiesto su vigencia.

Como no podía ser de otra manera, el olvido que marcó el rumbo de nuestra transición afectó de manera paradigmática a aquellas prácticas artísticas que se habían alineado con el antifranquismo militante. Las estrategias culturales de los gobiernos socialistas[397], buscando la pátina de juventud y novedad que legitimase su gestión, y equivocando los modos de satisfacer la deuda cultural contraída por el régimen franquista, prefirieron encumbrar a jóvenes creadores fácilmente exportables antes que reconocer el trabajo de artistas de sólidas trayectorias que, bajo premisas intelectuales mucho más elaboradas, habían participado de una praxis artística que compartía los objetivos democráticos de la oposición antifranquista. Ésta, recién llegada al poder, parecía haber olvidado aquel compromiso adquirido con la ciudadanía que debía pasar por el fomento de una cultura no sometida a las industrias del ocio y el entretenimiento, condición a todas luces imprescindible para el correcto desarrollo del juego democrático. El conceptual, más crítico y politizado, quedó desterrado de un panorama artístico que buscaba la apertura por el camino de la superficialidad, ávido de un mercado que pronto vería el nacimiento de ARCO (1982). En esta plataforma comercial no había lugar para las obras de las generaciones de artistas próximos al conceptual, desplazados por una estrategia neoconservadora que situaba a un determinado tipo de pintura como la cima de la vanguardia internacional a la que, por fin, algunos críticos creían haber llegado[398]. Tras la dictadura, con la vista nublada por una entusiasta búsqueda de libertad y abanderando la movida como máxima cultural, pocos reconocía las aportaciones de nuestro maltratado conceptual[399], que Juan Manuel Bonet, Ángel

---

[396] VV.AA., *Fuera de formato*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983 (cat.). Una completa reconstrucción de la exposición, así como un análisis exhaustivo de la gestación y repercusión del proyecto puede encontrarse en la tesis doctoral de Gutiérrez Serna 2004.

[397] Sobre la política cultural del PSOE véase Kim Bradley, "El gran experimento socialista", *Brumaria* 2 (2003); así como la inteligente crítica de Mar Villaespesa, "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena Internacional* 1 (1989).

[398] Sobre el desarrollo de la pintura española de los años ochenta en relación con los discursos críticos y las estrategias de promoción cultural resulta imprescindible el trabajo de Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta,* Madrid, Universidad Carlos III, BOE, 2007.

[399] Maltratado incluso por la exposición que le dedicó en 2005 el MNCARS (*El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*) comisariada por Rosa Queralt, con un montaje pésimo, un discurso superficial y una selección de obras arbitraria que en ningún caso ayuda a valorar la rica aportación de una generación injustamente olvidada. Pueden consultarse las críticas publicadas con motivo de esta exposición, firmadas por Javier Maderuelo ("Conceptos confusos", *Babelia*, 5 de noviembre de 2005), José Marín-Medina ("Carencias sobre el conceptual", *El Cultural*, 20 de octubre de 2005) y Fernando Castro Flórez ("El vuelo sin motor del arte conceptual español", *ABCD*, 22 de octubre de 2005), todas ellas negativas.

González y Francisco Rivas daban por periclitado[400]. Estos influyentes críticos defendieron una pintura apolítica volcada en su propia especificidad, quizás en consonancia con la situación socio-política de una transición que no quería remover los fantasmas pasados, inmersa en un pacto de silencio que propiciase el asentamiento pacifico y definitivo de la democracia. Tomás Llorens explica esta situación como sigue:

> Ese olvido del pasado [de todas aquellas prácticas artísticas críticas con la realidad política de la dictadura], por tanto, no representa una falta de posición política por simple abstención. Es la expresión artística de una voluntad deliberadamente política, que preside lo que ha sido el proceso más importante en la historia de España desde la Guerra Civil, el proceso de la transición, basado precisamente en esa voluntad de olvidar políticamente, porque es políticamente conveniente olvidar. El arte de los 80, el que encuentra su primera expresión paradigmática en esa exposición de la galería Juana Mordó [*1980*], es el arte que abre ese periodo, porque es la expresión artística del mundo político de la transición y responde a los mitos politicos de la transición, a las creencias colectivas que movilizan las energías de la voluntad colectiva tanto en las votaciones como en los medios de comunicación: el mito de una tradición liberal española y la voluntad de reanudar esa tradición liberal, el regeneracionismo, las primeras vanguardias, la Institución Libre de Enseñanza; toda una mitología que se basaba en una especie de estado de inocencia, previo a la Guerra Civil, en el que libertad y apoliticidad iban de la mano. (…) / Dos mitos, pues, el de reanudar la tradición liberal y el acercarse a Europa, son los que predominan en el clima político de los años que se extienden desde el 76 a buena parte de los 80. Me atrevo a sostener que el arte de los 80 es la expresión artística oficial y oficialmente protegida. Incluso en sus variantes más festivas, más efímeras, más frívolas. El mito o la creencia de que España iba a aportar a Europa una cierta exaltación implícita en el espíritu nacional, un cierto talante entre bravo y lúdico, entre juvenil,

---

[400] Acérrimos defensores de la nueva pintura española forjada en los setenta como alternativa al excesivo peso del informalismo y a un pop precario, estos tres críticos comisariaron en 1979 la exposición *1980* en la galería Juana Mordó. En ella seleccionaron a diez jóvenes pintores (Alcolea, Broto, Campano, Cobo, Delgado, Ortuño, Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido y Ramírez Blanco) a través de cuyas obras pretendieron marcar el rumbo de la producción pictórica española de los ochenta: "Aquí y ahora, esta exposición no es a la postre sino un muestrario representativo de la que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país. / (…) Ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela". Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas, *1980*, Madrid, galería Juana Mordó, 1979 (cat.). Como muestra de las tensiones críticas existentes entre quienes habían defendido el arte político y los adalides de la nueva pintura, veáse la crítica a esta exposición de Tomás Llorens, "1980. El espejo de Petronio", *Batik* 52 (1979).

> castizo y desenfadado, de que, en fin, la célebre movida iba a ser el principal renglón de la exportación en el escándalo de la producción cultural española[401].

Así pues, las políticas culturales de los primeros gobiernos democráticos van a perseguir de manera obsesiva la homologación socio-política de España en el contexto europeo. España debía presentarse como un país diferente, atractivo, divertido, joven y renovado; pero, al mismo tiempo, como un Estado moderno y bien integrado en Europa. La política española debía ponerse en escena, debía explorar y exportar su nueva identidad cultural. Desde entonces y en adelante, el arte y la cultura ocuparán un lugar central en las costosas campañas de imagen que los gobiernos proyectan en el exterior y que los partidos despliegan en el interior[402]. La movida madrileña, ese magma creativo de difícil definición en el que tanta importancia tuvo la fotografía[403], constituye la clave de la bóveda cultural que recubre el proceso de transición a la democracia en España. Su valoración, condicionada por una melancolía instalada en el imaginario popular, enfrentará a diversos autores, especialmente en lo referido a su significación política y relevancia cultural.

Por una parte, encontramos a autores como Eduardo Subirats, que, en la línea de lo expuesto por Llorens, considera la movida como

> un efecto cultural de superficie, no una obra de arte total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción

---

[401] Tomás Llorens, "El arte español de los 80: una visión polémica", en VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pp. 110-111.

[402] En 1984, Sánchez Ferlosio criticaba duramente lo desproporcionado de los presupuestos que los gobiernos socialistas dedicaban a la cultura, Rafael Sánchez Ferlosio, "La cultura, ese invento del Gobierno", *El País*, 22 de noviembre de 1984. De un modo un tanto desafortunado, el Gobierno socialista daba así respuesta a una carta abierta que un grupo de artistas y profesionales del arte habían firmado antes de las elecciones de 1982 exigiendo al nuevo gobierno un mayor gasto en políticas artísticas: "Es ya proverbial la hipocresía de unos gobernantes que proclaman las glorias de nuestro arte, pero que a la hora de la verdad dejan siempre el cargo de ministro de cultura en la última fila de las prioridades dentro del gabinete de turno. Esos mismos gobernantes dedican presupuestos irrisorios y tercermundistas a la Dirección General de Bellas Artes, y nada han hecho por aliviar o suprimir la retahíla de cargas, gravámenes y trabas heredadas de épocas pasadas que gravitan sobre el mundo del arte en España". *El País*, 25 de octubre de 1982. Entre la larga lista de firmantes, figuraban Juan Barjola, Francisco Calvo Serraller, Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Juan Genovés, Fernando Huici, Pablo Pérez Minguez, Eusebio Sempere y Fernando Zóbel.

[403] José Manuel Lechado, *La movida. Una crónica de los ochenta*, Madrid, Algaba, 2005, p. 208: "Si un arte —aparte de la música— se identifica rápidamente con la Movida, es la fotografía. Era casi inevitable: la foto es rápida, instantánea, moderna, con su punto de tecnología... Incluso da sensación de facilidad, de que lo puede hacer cualquiera. / La fotografía nos ha dejado un testimonio fresco de la Movida: la fugacidad del instante petrificada para siempre. Como la propia Movida, todo era efímero, pero parecía eterno".

social comprendida como mercancía y simulacro. / (...) Pese a su banalidad, o precisamente a causa de ella, la Movida significó, sin embargo, una verdadera y radical transformación de la cultura. Neutralizó cualquier forma imaginable de crítica social y de reflexión histórica. Introdujo, en nombre de una oscura lucidez, la moral de un generalizado cinismo. Su oportunismo mercantilista, indisolublemente ligado a una estética de la trivialidad, desembocó finalmente en una praxis política entendida como acción comunicativa: síntesis de despolitización de la sociedad y estetización política[404].

José Vidal-Beneyto apunta en esa misma dirección: como en lo político el cambio que habría supuesto la transición había sido más bien pequeño (una mera autotransformación llevada a cabo por los herederos del régimen), la cultura y el arte debían imbuirse de un espíritu joven, rupturista, transgresor y en apariencia liberal que contribuyese a proyectar la imagen de un Estado renovado. La nueva y amnésica democracia necesitaba un arte nuevo como imagen promocional de un país en pleno cambio. Y la movida desempeñaría a la perfección ese papel legitimador:

Los contenidos rupturistas de la Movida madrileña —que fueron por sí mismos irrelevantes, en cuanto simples remedos de comportamientos más radicales que les habían precedido en otros contextos—, sólo alcanzaron valor de referente cuando el poder político los generalizó al hacerlos suyos. Los escándalos de la Movida, si los comparamos con las acciones lúdicas de contestación social de los años 60 y 70 —por ejemplo los usos del cuerpo del Accionismo Vienés (…)— fueron de una gran ingenuidad; como lo fueron las celebradas jeringuillas de las madrugadas locas de Malasaña en relación con el opulento supermercado de la droga que ha estado siendo durante años Ámsterdam o con los casi 25 millones de drogadictos de USA. Lo significativo de la Movida no residiría en la intensidad da la fractura social que pudiera producir sino en la eficacia de su recuperación institucional, en la perfección del tránsito desde la minoritaria y discontinuamente tolerada disidencia cultural del último franquismo a la adopción pública y social de la contracultura urbana del 68 —un poco pasada de tiempo— como expresión de la libertad sin límites de los ocios democráticos de masas en el primer posfranquismo[405].

---

[404] Eduardo Subirats, "Transición y espectáculo", en Eduardo Subirats, ed., *Intransiciones. Crítica a la cultura española,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 77-79. Véase también Eduardo Subirats, "Final de la movida", en *España, miradas fin de siglo*, Madrid, Akal, 1995.

[405] Vidal-Beneyto 2007, 188-192. Estas mismas ideas fueron enunciadas por el autor con meridiana claridad en la mesa redonda *Política y cultura en la transición* (MACBA, Barcelona, 8 de octubre de 2003) dentro del proyecto *Desacuerdos* (www.desacuerdos.org). También Jorge Luis Marzo argumenta

Sin embargo, historiadores del arte como Juan Pablo Wert Ortega o Julio Pérez Manzanares han intentado poner en valor las aportaciones de la movida destacando, por un lado, su naturaleza subversiva y, por otro, su contribución a la normalización de la cultura en el seno de las instituciones democráticas. Así pues, la movida conectaría con ciertos aspectos de la estética *camp* que consiguen "evidenciar las transacciones de la jerarquía cultural"[406] favoreciendo una necesaria liberación de las subjetividades. Su dimensión lúdica y espíritu festivo supondrían un rechazo radical del gusto dominante y plantearían la necesidad de superar la seriedad y el dogmatismo propio del arte elevado y los anteriores comportamientos comprometidos. Estos mismos argumentos son esgrimidos por Pérez Manzanares en su trabajo sobre Costus. Al rememorar las reuniones en casa de los pintores, a las que asistían a finales de los setenta algunos de los personajes claves de la movida (Alaska, Pablo Pérez Mínguez, Ana Curra, Fabio Macnamara, Pedro Almodóvar), describe aquellos encuentos como

> un reducto de disidencia frente al orden imperante; una posición subversiva hecha física, entre otras cosas, en la creación y difusión de esa estética plumífera y revolucionaria que posibilitó, desde su apoliticismo, la incorporación de cierto tipo de individuos (especialmente homosexuales) cuyos planteamientos no encajaban con los movimientos de liberación políticos ni con las estructuras sociales precedentes. En esas reuniones forjaron un nuevo modelo de identidad homosexual en el que, conviviendo con los clichés más típicos a ella asociados y por los que trataban de hacerla visible de un modo paródico: la sensibilidad camp, la fijación en el kitsch, la afición por los cotilleos y

---

en este sentido: "La movida representó aire fresco, pero era de ventilador o, en el más moderno de los casos, de aire acodicionado. La supuesta modernidad ejercida por la movida —pintores, escritores, cineastas, etc.— dejó en la cuneta cualquier reflexión sobre los motivos por los cuales era necesario el aire fresco: sobre los orígenes y desarrollos de la tragedia social y política que el Franquismo había gestado, y por cuyo contraste podíamos llamar rabiosamente modernos los usos y prácticas creativos de aquellos años de incipiente democracía. Pero no: la movida se entregó a la juerga (necesaria, ansiada, sin duda) mientras que cientos de intelectuales que se había comido los peores años de la dictadura y que habían soñado con una sociedad racional y comprometida se preguntaban, entre alucinados y desesperados, cómo era posible que se estuviera tirando por la borda tanto esfuerzo, tantas ilusiones y sinsabores. Muchos de ellos no encontraron respuesta, simplemente porque no se les ocurrió pensar que la movida era el fantasma de siempre, pero vestido a la moda y viviendo entre discotecas y rayas de perica". Jorge Luis Marzo, "Almodóvar y la farsa de la modernidad", en http://www.soymenos.net/ (fecha de consulta 10.12.2008).

[406] Juan Pablo Wert Ortega, "Eppur si muove (la Movida y lo movido)", en VV.AA., *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.), p. 52.

la sempiterna creatividad, llevaban a cabo esa ruptura con cualquier tipo de parámetros[407].

Por su parte, Wert Ortega, analizando la línea editorial de *La Luna de Madrid* y los contenidos del programa de TVE *La Edad de Oro*, defiende el papel de la movida en la construcción y normalización de un sistema artístico en el que las distintas manifiestaciones, disciplinas y soportes comenzaban a ser entendidas como partes de un todo más amplio en el que se asumían con naturalidad las hibridaciones de las artes en un contexto postmoderno[408]. Para Wert sería necesario cuestionar la supuesta ruptura entre la tradición vanguardista, conscientemente politizada y pretendidamente emancipadora, con la que conectaban las prácticas artísticas del último franquismo (Crónica de la Realidad, nuevos comportamientos) y los trabajos asociados a la movida (Almodóvar, por ejemplo), hedonistas y apolíticos[409], ya que el espíritu contestatario de las primeras tendría, en una coyuntura transicional, una proyección sobre los segundos:

> En el contexto de la llamada movida madrileña, entendida tanto como operación política como en lo que tuvo de reconversión industrial, las manifestaciones creativas que sirvieron de justificación para ambas operaciones deben ser interpretadas como movimientos recíprocamente colaborativos en el horizonte de la homologación. No se trata ya de reivindicar la calidad o pureza vanguardista de aquellas manifestaciones y rescatarlas del limbo de la banalidad al que habían sido condenadas desde principios de los noventa por los defensores del nuevo arte comprometido que recupera vigorosamente su presencia en esta década, sino calibrar sus vinculaciones con esa misma tradición vanguardista[410].

Ambas posturas sobre la movida (las críticas de Subirats, Vidal-Beneyto y Marzo, y las valoraciones positivas o constructivas de Wert Ortega y Pérez

---

[407] Julio Pérez Manzanares, *Costus, you are a star. Kitsch, Movida, 80s y otros mitos tipycal spanish,* Madrid, Neverland, 2008, p. 71.
[408] Juan Pablo Wert Ortega "La Movida Madrileña: creatividad libre y creación de un sistema artístico normalizado durante la transición política española", texto desarrollado dentro del proyecto *Desacuerdos*, en http://www.arteleku.net/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=810 (fecha de consulta 10.12.2008).
[409] En 1991, en el prólogo a la recopilación de sus textos sobre Patty Diphusa, publicados en *La Luna de Madrid* a mediados de los ochenta, Almodóvar escribía: "No teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba, y disfrutábamos haciéndolo. No existía el menor sentimiento de solidaridad, ni política, ni social, ni generacional, y cuanto más plagiábamos más auténticos éramos". Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa,* Barcelona, Anagrama, 2007, p. 8.
[410] Wert Ortega 2006, 46-47.

Manzanares), en apariencia irreconciliables, podrían ser hasta cierto punto compatibles si tratamos de deslindar dos "momentos" en el desarrollo la movida[411]. Un primer momento de "creatividad libre" y contracultural, de acción espontánea y epíritu libertario, anterior al primer gobierno del PSOE; y un segundo momento en que esa creatividad es canalizada e instrumentalizada por los poderes políticos y mediáticos que conviertirán a la movida en una marca comercial, institucionalizada y reaccionaria[412]. Tal es el razonamiento de Pablo Carmona que considera la movida como "uno de los dispositivos culturales más eficaces encontrados en Europa hasta la fecha para ordenar, reglamentar y mercantilizar el carnaval libertario que vivieron los movimientos contraculturales desde la última fase de la dictadura hasta los primeros años de la Transición, aquellos años de las movidas"[413]. Carmona describe un ambiente contracultural gestado en los años centrales de la década de los setenta que vería el nacimiento de nuevas subjetividades políticas y sociales con un considerable poder desestabilizador. Sin embargo,

---

[411] Wert Ortega, "La movida madrileña": "En relación con el primero de los términos, la movida, constituye ciertamente un fenómeno sociológico que transciende su mera significación artística y del que, de momento, como hemos avanzado, nos conviene precisar, más que su definición, su cronología. En este aspecto los testimonios más puristas, los de los pioneros, tienden a situar el fenómeno inmediatamente después de la muerte del dictador (entre el 76 y el 77) y le dan de vida hasta el primer gobierno socialista (1982). Otras perspectivas más generales o abiertas engloban toda la década de los ochenta restando importancia a las manifestaciones preliminares y prolongando su vigencia, esta vez por indisimulables imperativos políticos, hasta los fastos centenaristas del 92. Existe una tercera posición que distinguiría entre un período de creatividad espontánea y descomprometida y, en tal sentido, revolucionaria y otro que podríamos denominar constituyente en el que ciertas corrientes y comportamientos de la etapa anterior se ven institucionalizados y se incorporan como rasgos estructurales en un sistema artístico renovado fruto de un movimiento convergente entre la capitalización política y el proceso —que comienza a activarse en aquellos años— de industrialización de la cultura. El umbral entre ambos momentos se situaría en el ya mencionado gobierno socialista que marca el inicio de un fuerte intervencionismo en el terreno de la cultura y el del asentamiento de una industria mediática de nuevo cuño cuya importancia económica e influencia política y cultural no han hecho más que crecer desde entonces".

[412] Algunos protagonistas de la movida comparten esta opinión. Santiago Auserón, cantante de Radio Futura, afirma: "La Movida tenía un cierto morbo en oponerse a los progres, de ahí la asunción del pop y de la cultura warholiana, asunción que tenía cierto doble perverso. Radio Futura se desmarca de la Movida por su pragmatismo publicitario, por su defensa del kitsch, del consumismo y sus efectos perversos. Nosotros, gente de clase obrera que accede a la cultura, que llega por primera vez a la universidad, no nos sentíamos cómodos con respecto a los criterios consumistas de la Movida". "Por el alcohol, las drogas, la fiesta, estuve viendo a gente enclaustrarse en una aparente postura de libertad, meterse en un círculo en el cual, tras el liberalismo aparente, estaban adoptando posturas reaccionarias. Yo creo que la movida acabó vendiendo posturas reaccionarias". Cristina Tango, "Entrevista a Santiago Auserón", en *La transición y su doble. El rock y Radio Futura,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 158 y 160.

[413] Pablo Carmona, "La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada", en Pedro G. Romero, ed., *Desacuerdos 5*, Barcelona, San Sebastián, Sevilla; MACBA, Arteleku, UNIA, 2009, p. 147.

> este desenfreno de las comunidades marginales, de las utopías y del carnavalesco uso de la ciudad se topó a partir de 1977 con un nuevo escenario. De un lado, el devenir político de la Transición encaminó el contexto social más inmediato hacia un clima de pactos sociales y económicos que fueron desactivando poco a poco el ciclo de movilizaciones obreras, y por otro lado, en un marco más general, la irrupción de la crisis global vivida en la segunda mitad de la década de los setenta, produjo un declive acentuado de las condiciones de vida (paro, inflación, renta). (…) / Muchas de las aspiraciones de transformación social quedaron ahora gestionadas por jóvenes políticos que depositaron en las burocracias de partido y las recién conquistadas instituciones democráticas toda aspiración de cambio. / Para muchos la mejor opción fue incorporarse al stablishment del nuevo régimen, pero para la mayoría llegaban tiempos de supervivencia. Entre los más jóvenes, los viejos referentes de la contracultura americana y europea ya no servían[414].

Lo problemático de los razonamientos de Wert y Carmona está en encontrar una continuidad entre la cultura antifranquista que se gestaría entre 1970 y 1977, anterior en todo caso a los Pactos de la Moncloa y la aprobación de la Constitución, y lo que conocemos como movida: una cultura antimilitante, apolítica, autoproclamada como frívola, banal[415] y a la vez contestataria, pero muy bien aceptada por los poderes mediáticos y políticos. De hecho, los nuevos comportamientos se desarrollaron fuertemente imbricados con la cultura underground anterior a 1978, fecha en que los conceptualismos parecen diluirse en el panorama artístico coincidiendo con el nacimiento de una cultura administrada "desde arriba" y la normalización democrática que, a la postre, generaría un profundo sentimiento de desencanto, una desmovilización generalizada y una espectacularización de toda producción cultural de carácter provocador. Y, al mismo tiempo, parece claro que la espectacularidad y apoliticidad de las manifestaciones vinculadas a la movida acabaron sepultando (a excepción, tal vez, del trabajo de Paz Muro, bien integrada en ciertos círculos de la movida) los "haceres escuetos" y comprometidos propios de los nuevos comportamientos, muchos de cuyos protagonistas siguieron trabajando al margen de modas, fieles a planteamientos críticos, desmaterializados y reflexivos que no tenían encaje en el mapa de la nueva cultura democrática. Las manifestaciones artísticas que se incorporaron con naturalidad al

---

[414] *Ibidem*, p. 153.
[415] José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, pp. 8-9, 33, 212, 219, 306.

magma cultural de la movida y a las políticas culturales que la sostuvieron fueron las práctias pictóricas que evolucionaron desde la joven figuración madrileña (Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Herminio Molero, Costus; muchos de ellos, acérrimos enemigos de lo conceptual), algunos nuevos valores que garantizaban la homologación del arte español con los movimientos pictóricos neoexpresionistas (Miquel Barceló, José María Sicilia), artistas que abandonan los nuevos comportamientos para dedicarse a la pintura (Navarro Baldeweg, García Sevilla) y fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez, en cuya trayectoria nos detendremos enseguida. Lejos de la militancia política y la experimentación con nuevos medios que guiaban los trabajos conceptuales, la movida dará cobijo a un radical hedonismo basado en el quehacer pictórico más autorreferencial y descreído que conectaba con la vuelta al orden orquestada a nivel internacional. Si el carnaval libertario anterior al 78 tuvo cierta continuidad en los ochenta, su estela debería rastrerase no en el resplandor mediático de la movida, sino en otras experiencias no instrumentalizables que comienzan a desarrollarse en esos mismos años.

Con respecto a la potencialidad política de las manifestaciones inscritas en la movida, parece un tanto desafortunado querer encontrar una especie de politicidad no explícita relacionada con una no-militancia *camp* que escandalizaría a las mentes bien pensantes en la misma medida que molestaría a la izquierda ortodoxa[416]. La militancia del no militar, la atribución de un sentido político al desprecio hacia lo político[417],

---

[416] Wert Ortega 2007, 48: "en esta estética, muy al contrario de lo que es opinión general, hay una estrategia performativa radical, ciertamente camuflada bajo un ropaje de intrascendencia y banalidad, pero justamente por ello, más eficaz por cuanto dicha apariencia no despertaba la más mínima reacción defensiva". Este mismo razonamiento ha sido empleado por Ivan López Munuera para justificar una especie de militancia de lo cotidiano que estaría presente en la actitud vital de los Esquizos. López Munuera 2009a, 34: "Los pintores de la Figuración Madrileña y personas cercanas fueron designados en su momento y con posterioridad, incluso por ellos mismos, como apolíticos, orientados al PSOE o a posiciones de derecha (ya fuese UCD o filofranquistas). Pero es curioso constatar cómo ninguno de ellos, ni antes ni después, ha aludido de forma explícita a que tal vez sí estaban haciendo un activismo político que no tenía nada que ver con los partidos políticos, sino más bien con el citado activismo cotidiano o con planteamientos de biopolítica. Tal vez, porque nadie supo verlo y se quedó suspendido entre el pasado y el futuro (…). / ¿Y si al final la aparente banalidad o desidia política de los esquizos fuese una forma más radical de construcción de una alternativa? Una escenificación por medio de las prácticas artísticas de una institucionalización social sometida a regulaciones innovadoras. Regulaciones que permitirían la convivencia de organizaciones directas, una eliminación de la urgencia militarizante, una desactivación de la severidad que acompañaba a cierto orden marcial, por la construcción social de los comportamientos individuales y las opciones asociativas".

[417] Al respecto, son muy significativas estas palabras de Herminio Molero: "No éramos combatientes al uso, de pasearnos con la bandera roja por la Gran Vía, y eso les desconcertaba. Realmente nuestra forma de lucha consistía en ignorar que existiese una dictadura, para nosotros estaba ya muerta y como tal nos comportábamos / (…) A los burdos engranajes de la dictadura se les escapaba un tipo de subversión tan sutil como la nuestra. Y, lo cierto, es que cuando, allá por el 71, nos dicen que no nos conceden el

especialmente en el caso de las prácticas desarrolladas en los últimos años del franquismo, puede acabar formando parte de las mismas lecturas de la transición que minusvaloran la actividad de los colectivos sociales, la militancia clandestina y la resistencia de la ciudadanía ante la represión franquista, elementos imprescindibles para que se produjese el cambio político. Valorar en términos políticos la no militancia de los pintores de la joven figuración madrileña, tal y como propone López Munuera, puede resultar cuando menos problemático si tenemos en cuenta el riesgo que corría todo aquel que se significase políticamente, que repartiese propaganda sindical, que diseñase carteles o panfletos, que tratase de construir un discurso cultural crítico con el orden franquista, que, en definitiva, generase disenso en la esfera pública. Por supuesto, la desmovilización posterior a 1978 y la democratización formal de la vida política del país explican que lo político dejase de ser tematizado por los artistas o que, al menos, dejase de aparecer en su horizonte inmediato de trabajo, en un momento de despiste generalizado de la izquierda y de cansancio tras la ortodoxia de cierta militancia.

Tal vez aquí haya que situar un desplazamiento en el momento político del arte. Hemos constatado lo difícil que resulta señalar con claridad dónde se encuentra lo político en las prácticas artísticas, qué puede el arte en términos políticos. Parece obvio que las estrategias de contestación que suelen vincularse con los nuevos comportamientos no tenían demasiado sentido en los ochenta, en un contexto socio-político, económico y cultural muy diferente. Sin embargo, durante esa década, ocultas tras el esplendoroso brillo mediático de la movida, se desarrollaron otras experiencias que proponían modos alternativos de producción cultural. Modos de hacer no rendidos a las exigencias de las nuevas industrias culturales que crecieron en esos años. Las actitudes no claudicantes ante la instrumentalización de la cultura, como herramienta de ordenamiento de los modos de vida en las democracias avanzadas, podrían ayudarnos a pensar otro sentido político (en el territorio de lo público) para el arte y la cultura, para la performance y la fotografía, la acción y la imagen.

Si algo parece claro al referirnos a la transición y su relación con las prácticas artísticas, es que ésta comprende el recorrido que la sociedad española realiza desde un primer momento en que el arte de vanguardia es una herramienta de contestación ante la dictadura franquista a un segundo momento en que el arte es una pieza clave dentro de

---

estatuto de cooperativa llevamos ya una actividad de casi 5 años y yo, mucha obra realizada". Raúl Esguizábal, "Herminio Molero, la vida densa, 1967-1987", *Buades, Periódico del arte* 10-11 (1987), p. 65.

las industrias que alimentan la dictadura del espectáculo; de un estadio en que lo político, como terreno en el que se dirimen los problemas de lo común, recurre a la acción (la performance) como arma de resistencia, a un estado de ataraxia en que tanto la política (espectáculo mediático de quienes nos gobiernan) como la cultura son performativas, actuadas, puestas en escena ante el imperio de lo audiovisual. En los siguientes epígrafes trataremos de explorar este recorrido centrándonos en la trayectoria de algunos de los creadores más importantes de la década de los ochenta, atendiendo al desarrollo de la institución-arte en España y a la emergencia de una red alternativa, no institucional, de espacios y experiencias que crece al margen de la cultura oficial.

4.2. DE *NUEVA LENTE* A *LA LUNA DE MADRID*

...y a veces tengo que llamar al fontanero, o ir al banco, arreglar las resistencias de la estufa, decir que no a todas las emisoras que me llaman para hablar del posmodernismo (maldita la hora en que a los de La Luna se les ocurrió inventarse la palabrita)[418].

Pedro Almodóvar

En enero de 1973, Carlos Serrano (Madrid, 1949) y Pablo Pérez Mínguez (Madrid, 1946; Premio Nacional de Fotografía en 2006), responsables de la revista *Nueva Lente* en los períodos 1971-1975 y 1978-1979, inauguran la exposición *Juegos Cerrados* en la madrileña galería Amadís, dirigida por Juan Antonio Aguirre y dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud. Sala en la que entonces estaba gestándose el grupo de pintores que, usufructuando la herencia de Gordillo y la Nueva Generación de Aguirre[419], va a constituir el núcleo de la joven figuración madrileña. El mismo Pablo Pérez Mínguez, al valorar retrospectivamente su carrera fotográfica, se ha referido a la muestra de Amadís como un trabajo conceptual[420]. Enric Mira describe como sigue este "happening fotográfico":

> la acción consistía en que un fotógrafo robot accedía a la sala, convertida en espacio lúdico, para tomar una serie de fotografías de acuerdo con un horario previamente determinado y según un lugar previsto en la misma (dos huellas de pies en el suelo marcaban el lugar). Al aparecer el fotógrafo robot (éste se dirigía sin un solo gesto hacia el lugar marcado, hacía la foto y desaparecía de igual modo hasta la siguiente ocasión) o consultando el horario colocado junto a la zona de encuadre, los asistentes tenían el tiempo justo para colocarse dentro del marco señalado si querían participar en la composición de la fotografía al integrarse como objetos fotográficos autónomos que decidían la apariencia final de la imagen. Las fotografías se publicaron después en el número 12 de *Nueva Lente*[421].

---

[418] Pedro Almodóvar, "Patty Diphusa", *La Luna de Madrid* 15 (1985), p. 35.
[419] Juan Antonio Aguirre, *Nueva Generación*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1967.
[420] Pablo Pérez Mínguez, *Mi vida fotográfica*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2007.
[421] Mira 1991, 87. Pérez Mínguez, Carlos Serrano y Juan Miguel Gómez Molina habían realizado en 1972 un happening fotográfico en la galería Redor, *Propuesta fotográfica*, que guardaba ciertas similitudes con *Juegos Cerrados*. Tino Calabuig, el frente de Redor, lo describe como sigue: "Su exposición fue realmente un happening fotográfico. Se hizo un montaje que ocupaba el espacio (había una silla, una

Los fotógrafos se retiraban del proceso de ejecución de la fotografía. Cedían el protagonismo a un robot que realizaba una imagen de manera mecánica, como podría hacerla cualquiera con su cámara, sin mayor "mérito artístico", e interpelaban a los espectadores, que ya no tenían nada que mirar en el espacio expositivo, a que fuesen ellos los auténticos protagonistas de la acción. El espectador-performer decidía cómo iba a ser representado y qué acciones iban a ser recogidas por la cámara, puestas en escena ante su objetivo. Los artistas se limitaban a disponer los medios para que la acción de los asistentes a la sala fuese documentada por un fotógrafo autómata (fotomatón). Al mismo tiempo la galería dejaba de ser un lugar al que se accedía con un actitud reverencial y contemplativa para convertirse en el espacio de producción de la obra, en el lugar en el que ésta tiene *lugar*. Un procesualismo lúdico marcaba el rumbo de la acción-intervención (que, al margen de las fotografías publicadas, no dejó rastro objetual alguno) y de todo aquello que la envolvió: los artistas enviaron una serie de siete postales anunciando su llegada a lo largo del viaje, realizado desde Barcelona a Madrid entre el 2 y el 3 de diciembre de 1972, y la exposición se inauguró con una cena el 15 de enero de 1973.

Como si de una propuesta relacional se tratase, los autores explicaban: "Se trata de una serie de juegos y relaciones que parten de los diferentes elementos que se suelen dar en las exposiciones. Podría decirse que es una exposición de la exposición, pero no simplemente eso. La idea parte de una exposición inventada totalmente. No hay obra para exponer (a ningún nivel), ni ambiente para experimentar, ni proceso o idea para desarrollar o imaginar"[422]. Simplemente, podríamos añadir, hay participación. Con respecto a la relación entre estas prácticas y el arte conceptual, los autores son muy claros:

> La cuestión es que todo resulta muy conceptual, y en este sentido conviene dejar claro que la proximidad con manifestaciones que van del arte conceptual al happening, o del mínimal art a la provocación, se da solamente a ciertos niveles. En arte conceptual, como

diana, proyección de diapositivas, etc.) y en un texto se especificaba que a una hora determinada se harían unas fotos en un lugar concreto del montaje para revelarlas después y entregarlas al fotografiado. Había una dinámica de trabajo entorno a la puesta en escena y el acto fotográfico con mucha improvisación, era algo muy relacionado con el mundo fotográfico de *Nueva Lente*, en un momento en que en la galería aún no se estaba dando tanto protagonismo a la fotografía como tendría después". Entrevista con Tino Calabuig, Madrid, 16 de abril de 2011.

[422] Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, *Juegos Cerrados*, Madrid, galería Amadís, 1973 (cat.).

> en land art o en mínimal, por ejemplo, se utiliza generalmente la fotografía para dar cuenta del proceso realizado, es decir, se utiliza un medio de comunicación (TESTIMONIAL) simplemente para dar fe de la realización de un hecho: LA OBRA. En nuestro caso, lo importante no es ni lo uno ni lo otro; sino la relación que se da entre ambos. Es un juego doble: se supone que un hecho ha ocurrido por una serie de datos que nosotros proponemos, pero no llega a saberse qué cosa ha sido hecha para cuál[423].

Aunque su valoración del papel de la fotografía en trabajos conceptuales o performativos pueda parecer reduccionista, es cierto que el experimento de Serrano y Pérez Mínguez consiguió imbricar fotografía y acción de una manera diferente a como lo hacían otros trabajos performativos coetáneos, haciendo dialogar las acciones diseñadas para ser fotografiadas con aquéllas otras puestas en escena ante un público que ahora no sólo contempla la acción sino que la realiza. Se diluían así las barreras entre producción y exhibición, entre obra y documento, y se conseguía la activación del público de un modo paradigmático[424].

Luis Pérez Mínguez (Madrid, 1950), hermano menor de Pablo (primos ambos de Rafael Pérez Mínguez, uno de los Esquizos), también empleó la fotografía como una parte constituyente de sus acciones en el periodo en que trabajó con Jorge Rueda en *Nueva Lente*. Sus *Recorridos* (1973) por las calles de París, publicados en el número 52 (1976), constituían una seriación narrativa de tomas fotográficas en las que el artista estudiaba las relacionaes espaciales de su cuerpo, caminando entre algunos de los principales monumentos de la capital francesa. En *45 días en torno a un modelo* (trabajo expuesto en Amadís, 1974), durante 45 días, Luis Pérez Mínguez propone "a los amigos y conocidos con los que me encontraba en mis recorridos cotidianos que me hiciesen un retrato a la distancia de un metro y, con la máquina en posición vertical. Una vez hecho éste, yo les retrataba con la cámara, sin que apartasen la suya de su cara. El resultado fue alrededor de cuatrocientas fotos, entre las que me hicieron y las que me hice"[425]. De este modo, el acto fotográfico se infiltra en la cotidianeidad; la fotografía, como acción cotidiana, deviene el tema fotografiado de manera pautada a lo largo de un periodo de tiempo delimitado. Un método similar de trabajo marcó el desarrollo de *365*

---

[423] *Ibidem*.
[424] En el número 13 de *Nueva Lente* se publicó una *Guiagráfica* con fotografías de acciones de Benito, Pijoan, Abad, Muntadas, etc., justo un número después de aparecer las fotografías de los *Juegos cerrados* en la misma cabecera.
[425] Recogido en VV.AA., *Luis Pérez Mínguez. Veinte años aprendiendo a mirar, 1965-1984*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1984 (cat), p. 94.

días de la vida de Joaquín, mi hijo (1976):

> Proyecto de trabajo en torno al primer año de vida de mi primer hijo, Joaquín. De forma metódica, le fotografié día a día en los diferentes avatares de la vida cotidiana de un bebé, que en el transcurso de un año experimenta la evolución física y mental más importante de su vida. En cada foto, para dar crédito del día en que se realizaba, incluía la fecha. (…) Una vez acabado el desarrollo me di cuenta del significado y la transcendencia que para mí tenía, no sólo por el hecho de fotografiar a mi hijo, sino por el método de trabajo que me había impuesto[426].

Este tipo de proyectos participan de los procesos de introversión del reportaje descritos en el epígrafe 2.3. y descubren el delgado límite que separa el conceptualismo neofactográfico del reportaje subjetivista; la documentación objetiva y sistemática de una acontecimiento en el que se difuminan sujeto y objeto fotografíado y el trabajo estetizante en torno a un sujeto onanista del que emana el sentido de la obra. El ludismo de Pablo y Luis Pérez Mínguez (más acentuado, sin duda, en el caso de Pablo), alejado de convencionalismos técnicos, empeñado en alcanzar la popularización de los medios de producción de imágenes, era muy característico del espíruto absurdo, antiartístico, contracultural y provocador de *Nueva Lente* y, al mismo tiempo, pese a su carácter irreflexivo, conectaba con algunos de los objetivos y modos de hacer propios de los nuevos comportamientos: activación del espectador, desobjetualización del trabajo artístico, procesualismo, recuperación de la página impresa como un ámbito de difusión más democrático, empleo de medios de registro para formalizar sus proyectos con ayuda de textos e instrucciones precisas de trabajo, etc. Sin embargo, las escasas revisiones del conceptualismo español nunca han incluido a estos autores, quizás por la falta de "compromisos" políticos explícitos en su práctica y por su participación posterior en las celebraciones de la movida, que vienieron a ocultar las aportaciones de la generación conceptual.

En 1980, después de contribuir al desarrollo de *Nueva Lente*[427] y el Photocentro (entre 1975 y 1978)[428], Pablo Pérez Mínguez inaugura la exposición *Foto-*

---

[426] *Ibidem*, p. 104.

[427] "Trabajaba por entonces (1974) de redactor y selector gráfico en la revista *Nueva Lente*. Era la época gloriosa de la fotografía conceptual, enfrentada culturalmente al rancio amaneramiento de cierta fotografía costumbrista que los jurados de los Salones no se cansaban de promocionar. Bajo el título *Mi vida-Misma* realicé de 1973 a 1975 un exhaustivo reportaje de los objetos y personajes que iba

Poro en la galería Buades[429], conjunto de 250 retratos en color y primer plano de personajes habituales de la vida nocturna del Madrid que veía nacer la movida: Chiqui Abril, Ariel Roth, Luis Antonio de Villena, Juan Manuel Bonet, Costus, Paco Clavel, Carlos Alcolea, Blanca Sánchez, Quico Rivas, Pérez Villalta, Paz Muro, Ouka Leele, García-Alix y un largo etcétera. Rafa Cervera explica cómo se introdujo el fotógrafo en ese círculo:

> Por obra de los medios de comunicación, la nueva ola madrileña había mutado en una definición mucho más abstracta: la movida. Si la nueva ola era asunto casi exclusivo de músicos, la movida incluía también a artistas plásticos, diseñadores, directores de cine, actores y actrices, caraduras, periodistas y, en definitiva, a todo bicho viviente que tuviese ganas de aparcar el aburrimiento y hacer algo. Cinco años después de la muerte de Franco, una serie de gente se afanaba en crear, verbo que casi siempre suele ser sinónimo de vivir. El fotógrafo Pablo Pérez Mínguez detectó que el flujo de aquella nueva cultura estaba dominado por nuevas caras y nuevos cuerpos deseosos de ser retratados. Eso le hizo apartarse de la fotografía conceptual y fijar su objetivo sobre lo que florecía en la capital. Su pasaporte para introducirse en aquel mundo fue Javier Furia, al que conoció al realizar las sesiones fotográficas para la portada *Música moderna* de Radio Futura[430].

Pérez Mínguez se convierte así en el fotógrafo de las nuevas estrellas, de la nueva clase cultural que emerge en Madrid, diluidas ya las barreras entre alta y baja cultura. La movida, pese a su indefinición, no puede entenderse sin su profundo impacto en los medios de comunicación de masas y las consiguientes complicidades con ciertos programas políticos. A caballo entre las dos décadas, proliferan personajes que necesitan ser retratados, aparecer en los medios, pasar a la historia, escenificar un relevo generacional, sumergirse en el espectáculo de la cultura democrática. Como apunta el mismo fotógrafo: "Todos ellos derrochaban glamour, ganas de posar. Echaban chispas

---

encontrando a mi alrededor. Eran fotografías sin tema, aparentemente, muy frías y casi vacías. No necesitaba mil razones para disparar. Todo valía. Bastaba con que algún objeto cotidiano me sorprendiera mínimamente para que yo lo retratara". Pablo Pérez Mínguez, "Pablo Pérez Mínguez", en VV.AA., *11 Fotógrafos españoles*, Madrid, Poniente, 1982, pp. 132-135.

[428] Pablo Pérez Mínguez diseñó durante algunos años la programación de la sala de exposiciones del Photocentro y realizó varias performances fotográficas. Carlos Villasante, "Elogio y memoria del Photocentro", *Universo fotográfico. Revista de fotografía* 3 (2001), en http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/villasante.htm (fecha de consulta 25.08.2009).

[429] Luis Gómez Escobar, "Madrid Foto-Poro. Prólogo", en *Pablo Pérez Mínguez. Foto-Poro-80*, Madrid, Buades, 1980 (cat.).

[430] Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 186.

por todos los poros de la piel, chispas de necesidad de estrellato, de salir a escena. Pedían a gritos un fotógrafo. Todos eran carne de Pablo Pérez Mínguez. Ahí estaba yo, con mi máquina, y sin quererlo me convertí en cronista de todo aquello"[431]. Como la nueva clase política, la nueva cultura necesita ser puesta en escena, necesita posar para los flashes que repartirán las cuotas de visibilidad mediática y legitimidad cultural imprescindibles en este contexto de cambios que despertaba tanto interés fuera de nuestras fronteras.

Es entonces cuando el estudio de Pablo Pérez Mínguez en la calle Monte Esquinza se convierte en una especie de plató por el que desfilan todos los protagonistas de la movida[432]: Costus, Alaska, Nacho Canut, Pedro Almodóvar, Javier Furia, Pérez Villalta, Santiago Auserón, Tino Casal, Fabio de Miguel, Carlos Berlanga, etc., personajes que se divertían disfrazándose, actuando, bebiendo, haciendo fiestas, posando ante su cámara como en un continuo happening fotográfico. Pérez Mínguez ya no tiene que ir a la calle a buscar a sus modelos (*Foto-Poro*) porque son ellos los que visitan su estudio para posar, para ponerse en escena ante sus focos. Su fotografía irá haciéndose cada vez más cinematográfica, más almodovariana[433], en cierto sentido. Las puestas en escena excesivas, corales y provocadoras borrarán toda huella de sus anteriores experimentos conceptuales (del procesualismo y la serialidad, de las exposiciones sin objetos y la experimentación antiacadémica) para convertirse en el fotógrafo por excelencia de la movida, el director de escena de la película de la democracia española, el productor de las imágenes que, impresas en libros, portadas de discos, carteles y revistas, o colgadas en exposiciones programadas por las nuevas instituciones culturales, configurarán los imaginarios hegemónicos de la cultura española de los ochenta.

Poco a poco los excesos intuitivos[434] de Pablo Pérez Mínguez irán acentuándose en series como *Foto-obsesión* (1984-1985), *Estética mística* (1987-1990) y *Foto-textos* (desde 1990)[435], todas ellas construidas con escasas variaciones sobre un

---

[431] *Ibidem*.
[432] *Ibidem*, pp. 230-235.
[433] En el estudio de Pérez Mínguez se rodaron varias escenas de *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982).
[434] "No me interesan los temas demasiado complicados o rebuscados. Creo que la fotografía es el arte más fácil y popular de la historia. (...) Vale todo con tal de que sea captado en el instante y desde el ángulo exactos. (...). El peor peligro para un fotógrafo creativo es inspirarse excesivamente en los libros y revistas de fotografía en lugar de hacerlo en su vida misma". Pérez Mínguez 1982, 128.
[435] "Vuelvo a confesarte que lo mío son los retratos. En ese despliegue que comentas hay dos etapas muy bien diferenciadas. Una primera desde 1981, fecha en que abro mi bonito estudio, hasta que acaba la

mismo patrón de escenificación narrativa. Esta "segunda vanguardia fotográfica"[436] se caracterizará por una escisión radical entre los dos polos de significación que friccionaban en el ideario de las vanguardias históricas: experimentación formal (como superación del academicismo) y compromiso político (como superación de la autonomía del arte burgués). Si bien Pablo Pérez Mínguez reclama la experimentación formal como base de un arte provocador pero al mismo tiempo fácil, antiesteticista y popular, también desecha el utopismo político inherente al espíritu vanguardista. Utopismo que sí estaba (y sigue estando) presente, por ejemplo, en la actitud de Jorge Rueda y en su manera de entender la fotografía como un medio democrático y con un enorme poder subversivo. Utopismo que figuraba en el programa estético de los nuevos comportamientos y que desaparece de la cultura española (tal vez también allende nuestras fronteras) durante los primeros ochenta[437]. Su experimentación formal se identifica con la repetición de las mismas estrategias de puesta en escena que tematizan

---

Movida, pongamos que 1984/85. Y una segunda etapa desde 1985… ¡hasta nuestros días! (2009). En la primera (1981-85) es una vorágine de sesiones con gente muy creativa en donde a diario (sábados y domingos incluidos) voy retratando a todo el mundo con diseños y estilismos y motivaciones muy variadas. De vez en cuando se re-crean algunas escenas ("chochonistas", es la palabra) en donde ya sea para ilustrar un cuadro de un pintor o fruto de mi imaginación calenturienta van surgiendo espontáneamente divertidas y curiosas escenificaciones. Todas ellas apoyadas o subrayadas por mi forma de iluminar, siempre muy expresionista y teatral. Cada día realizaba varias sesiones, a veces independientes, pero por lo general bastante encadenadas; y… engarzadas a su vez con nuestras diarias salidas nocturnas. Cada sesión era un happening improvisado. Cada foto siempre distinta de la anterior: ¡happenings sobre happenings! Una bola transparente que usaban Radio Futura era utilizada por Almodovar unos minutos después dándole otro significado y contenido, y Fany Mcnamara acababa pinchándola y usándola de sombrero. Así todo el rato… durante más de tres años… ¡sin parar*!* (un verdadero movidón). Cuando entro ahora en el estudio, casi treinta años después, todavía se oyen algunos ecos de lo que allí pasó. Terminada ésta etapa tan movida… mi estudio y yo cargados de energía… ¡y de fama!... aprovechamos ese ritmo más sosegado para comenzar algo mucho más intenso… si cabe que lo llamé "estética-mística". Continué con mis luces, mi "teatro improvisado" y con todo lo que había aprendido y practicado en los años anteriores pero a partir de entonces todos esos recursos los utilizo con un control superior, digamos que ¡absoluto! Los modelos, más anónimos, metamorfosean en el escenario de mi estudio y van reencarnándose a través de una mutante mitología improvisada y/o reinventada: Caín pasa a ser Abel y en la siguiente foto puede ser un humilde pastorcillo del portal de Belén, o el mismísimo Luzbel. María Magdalena muta, sin apenas darnos cuenta, en Penélope de Ulises para acabar posando como la novia de Clark Kent (Superman). Con un simple cambio del color, y calor, de la luz la magia siempre presente va suavemente provocando el foto-exorcismo. El happening (*el Show*) continúa pero a partir de entonces (1985) con todos los Dioses de mi parte. Los resultado siempre resultan sorprendentes. En 1990 añadí a toda esta estética (mística) mis famosos "fototextos", en donde los modelos, en un momento dado, pueden expresarse con los cientos de textos que tengo preparados en el plató... ¡pero bueno… esa es otra historia!". Entrevista con Pablo Pérez Mínguez, 15 de diciembre de 2009.

[436] Así la ha denominado Rafael Doctor, "Pablo Pérez-Mínguez, artífice de la segunda vanguardia fotográfica española", en Paloma Rodríguez Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola, eds., *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Bilbao, UPV, 1994.

[437] Eduardo Subirats, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española,* Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 99: "Paradójicamente, las mismas condiciones económicas y políticas del nuevo sistema democrático español han liquidado en el breve espacio de diez años aquella concepción más auténtica de la cultura como crítica y diálogo, y como auténtica participación social, que el arrasamiento franquista de la cultura española había despertado como un ideal posible".

la provocación, convertida ya en mera pose de estudio, a partir de *re-enactments* de motivos religiosos, artísticos, folclóricos, etc. Las cuestiones referidas a la relación entre arte y vida son banalizadas cuando la vida cotidiana se confunde con la escenificación ante los media de un inocuo ludismo vital[438]. Y todo ello encuentra un contexto de recepción adecuado en las nuevas instituciones artísticas y el incipiente circuito galerístico y un sustrato discursivo favorable en la nueva etiqueta cultural que se pone de moda durante los ochenta en el contexto español de la movida: la postmodernidad. Etiqueta popularizada desde la revista *La Luna de Madrid*, publicación nacida en noviembre de 1983 que de inmediato se convertiría en la revista si no oficial sí oficiosa de la movida madrileña[439].

Con un espíritu joven, rupturista y transgresor, esta cabecera dio visibilidad a un amplio abanico de manifestaciones artísticas (música pop, poesía, fotografía, pintura, artes escénicas, cómic, etc.) que van a convivir en sus páginas sin beligerancias discursivas ni desacuerdos intelectuales, en un contexto de calma democrática y euforia cultural. En la primera entrega de *La Luna*, su director, Borja Casani, y su jefe de redacción, José Tono Martínez, firman un artículo titulado *Madrid 1984: ¿la posmodernidad?*[440]. Este primer texto de esta nueva publicación puede leerse como una suerte de declaración de intenciones, como un manifiesto que va a marcar las pautas no sólo de los contenidos de la revista sino también de una parte importante de la producción cultural de esos años, y ello pese a la aparente condición *underground* de *La Luna*. Como es sabido, el proceso transicional está sembrado de profecías de autocumplimiento, recetas políticas, pictóricas o poéticas lanzadas desde editoriales de periódicos, catálogos de exposiciones y antologías de poesía joven. De una manera confusa, y ya desde su mismo título, el artículo de Borja Casani y José Tono Martínez

---

[438] "1º/ Aunque toco muchos palos fotográficos, mi profunda vocación, por lo que dejé mi carrera universitaria, es ser retratista (con aquellos *Foto-Poros*… ¡por fin!... podía ser retratista… sin dejar mi toque conceptual). 2º/ Mis tránsitos estéticos, por llamarlos de alguna forma, no son "saltos sin red" sino que, aunque parezcan a veces improvisados… e incluso descabellados, para mí son una nueva mano de pintura sobre una estructura muy abierta, pero a la vez muy definida. Mi arte es por acumulación. Es, a menudo, fruto del azar,… pero de un azar que controlo bastante. 3º/ Arte y vida no pueden ir separados, sino siempre en paralelo, o abrazados (eso lo denomino "foto-actitud")". Entrevista con Pablo Pérez Mínguez, 15 de diciembre de 2009.

[439] Malcom Alan Compitello y Susan Larson, "Todavía en la Luna", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997); Susan Larson, "La luna de Madrid y la movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria", en Edward Baker y Malcom Adam Compitello, eds., *Madrid: de Fortunata a la M-40, un siglo de cultura urbana,* Madrid, Akal, 2003; VV.AA., *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007 (cat.).

[440] Borja Casani y José Tono Martínez, "Madrid 1984: ¿la posmodernidad?", *La Luna de Madrid* 1 (1983), pp. 6-7.

adquiere también una dimensión prescriptiva. Si analizamos lo expuesto en el texto y su proyección sobre la línea editorial de la revista, podemos ver cómo, en varios sentidos, consciente o inconscientemente, los autores están ayudando a consolidar un conjunto de tópicos relacionados con la nueva situación política y cultural que, por supuesto, ya habían sido enunciados en otros lugares (en la exposición *1980*, sin ir más lejos).

Se habla de la apertura de una prometedora etapa vital, artística y creativa, de una imagen renovada, de Madrid como un emergente foco cultural que despierta de su largo letargo con una actitud hedonista y despreocupada[441]. La modernización que se supone habría experimentado la ciudad en tan solo diez años no se fundamenta en la relectura crítica de su pasado reciente ni en los avances en ese camino de emancipación que subyace al proyecto moderno. La modernización que se nos presenta se basa en la asimilación epidérmica e ignorante de modas artísticas foráneas[442], en la pretendida sincronía con los movimientos internacionales y en el deseo de participar en las dinámicas de mercantilización y banalización de la cultura[443]. De esta manera espontánea e irreflexiva, el contenido del texto parece corresponderse con el estado de cosas que varios pensadores, desde perspectivas muy diversas, han englobado bajo el apelativo postmoderno: la performatividad como criterio de legitimación de la producción de saberes tras el fin de los grandes relatos (Lyotard[444]), el debilitamiento de la historicidad que nos sumiría en un eterno presente, hipnótico y esquizofrénico (Jameson[445]), el individualismo hedonista como causa principal de la desactivación política en las sociedades contemporáneas (Godàs[446]). En ningún caso, claro está, la postmodernidad de *La Luna,* la que se convierte en un eslógan de moda en los círculos de la movida, puede parangonarse con la teorización de la postmodernidad artística

---

[441] "Lo único que debemos hacer es adoptar el disfraz más feliz. Sobre todo ahora que Madrid, no sin trabajo, no sin sufrir en su propia carne el peso de la ignorancia, ha concluido sin mayores estragos su proceso de modernización. En el corto espacio de diez años, los madrileños hemos mamado así, de sopetón, más novedades que un neoyorquino en toda su existencia". *Ibidem*.

[442] "Quizás nacido en una purulenta barriada neoyorkina o manchersteriana pero que sacado de su contexto, mostrado en Madrid, aumentaba su valor estético moderno, siendo devorado y asimilado por una vanguardia ilusionada e ignorante". *Ibidem*.

[443] "Algo ha sido superado. Por primera vez de ser compradores hemos pasado a ser ofertantes. El modernismo ha sido la iniciación creativa, el posmodernismo es simplemente ganar dinero con ello". Ibíd. Si ingenuos eran los ataques que el arte conceptual dirigía contra el precario sistema artístico español de mediados de los setenta, igualmente infantil resulta la exaltación de un mercado del arte que apenas despegaba a principios de los ochenta (Francisco Morales, "La vanguardia es el mercado", *La Luna de Madrid* (13), 1984), cuando los galeristas extranjeros confiesan venir a ARCO más por el divertido ambiente nocturno que por unas ventas un tanto escasas.

[444] Lyotard 1998.

[445] Jameson 1996.

[446] Xavier Godàs, *Postmodernismo: la imagen radical de la desactivación política,* Barcelona, El Roure, 1998.

producida en Estados Unidos por autores como Rosalind Krauss, Hal Foster o cualesquiera de los miembros del grupo *October* (la comparación puede resultar tan absurda como reveladora), ni mucho menos con la producción artística de la postmodernidad crítica encarnada por los creadores de la generación *Pictures*[447], que, como hemos tratado de explicar en los epígrafes 2.1. y 2.3., son fundamentales para comprender los procesos de normalización de la fotografía en el sistema del arte contemporáneo. La ambigua modernidad española no se prestaba a relecturas críticas como las que los autores norteamericanos estaban llevando a cabo en esas mismas fechas. Pero la inconsciencia e inconsistencia teórica de quienes popularizaron el concepto en nuestro país sólo podía conducir a su banalización por parte de gestores, críticos y artistas[448]. Con estas comparaciones, no sólo pretendemos mostrar las carencias de nuestro contexto, sino, antes bien, comprender cómo un concepto popularizada por filósofos y estetas se transforma aquí en una etiqueta que pierde su contenido (cualquier contenido) para legitimar una vuelta al orden más reaccionaria si cabe que la que se producía fuera de nuestras fronteras.

Si en 1979 el ensayo de un joven Douglas Crimp, *Pictures*, se publicaba en *October* anticipando algunas de las claves de su posterior *La actividad fotográfica de la postmodernidad* (publicado también en *October* en 1980), ese mismo año de 1979, como dato significativo, la postmodernidad que emergía en España como una nueva propuesta programática era enunciada en clave pictórica desde la galería Juana Mordó en la exposición *1980*. Los recorridos de Pablo Pérez Mínguez estaban muy lejos de los que protagonizaron artistas como Cindy Sherman en esos mismos años (desde un hacer

---

[447] Artistas educados durante los setenta en la tradición del minimal y el conceptual (David Salle, Sherrie Levine, James Welling) bajo la tutela de John Baldessari, Michael Asher y Douglas Huebler (docentes en el CarlArts, California Institute of the Arts), junto con creadores provenientes de Buffalo como Cindy Sherman, Charles Clough y Robert Longo, evolucionarán posteriormente hacia el apropiacionismo crítico consagrado en la muestra *Pictures*. Esta exposición, comisariada en 1977 por Douglas Crimp en el neoyorquino Artists Space, contó con obras de Goldstein, Troy Brauntuch, Levine, Philip Smith y Longo (otros artistas como Sherman no participaron en la exposición pero fueron incluidos en el ensayo homónimo que Crimp publicó en 1979 en la revista *October*). Este grupo heterogéneo de creadores alcanzará una posición hegemónica en términos institucionales y mercantiles (especialmente desde la vinculación de algunos nombres a la galería Metro Pictures, ya a principios de los ochenta), artistas que, bien respaldados por teóricos de peso, integran de manera natural la fotografía en su trabajo, crecen en la iconosfera consumista de la América de posguerra y consiguen dialogar con algunas de las teorías de postestructuralistas como Kristeva o Barthes. Foster, Krauss, Bois y Buchloh 2006, 580-589; Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2009.

[448] Por supuesto, existen excepciones en autores como Marchán o Guisasola, muy conscientes de los sentidos que podría adquirir en nuestro contexto el concepto de postmodernidad. Marchán 2001; Félix Guisasola, "Hacia una generación postmoderna", en *Muestra de arte Joven*, Madrid, INJUVE, 1985 (cat.).

posconceptual hacia la forma cuadro a través de la apropiación y escenificación postmoderna) por mucho que desde *La Luna* se insistiese en que la fuerza creativa del Madrid democrático no tenía nada que envidiar a la del Nueva York de los primeros ochenta. Y, sin embargo, su trayectoria puede leere como una concatenación de síntomas de los cambios políticos y culturales que experimentaría el país durante la transición.

La Luna dio una especial cobertura a la fotografía. La revista publicó numerosos contenidos sobre el tema (entrevistas, artículos)[449], editó un monográfico sobre fotografía española (*La Luna* 31, 1986) y acudió a fotógrafos como Ouka Leele para la confección de sus portadas. Pablo Pérez Mínguez publicó de manera regular en la revista, ilustrando los artículos de Patty Diphusa que Pedro Almodóvar firmó entre 1983 y 1985. Este personaje, *alter ego* del director manchego, era interpretado ante la cámara de Pérez Mínguez por Fabio Macnamara, entonces pareja musical de Almodóvar, mediante un completo repertorio de performances histriónicas y provocadoras, siempre travestido, golpeando una máquina de escribir, mirando insinuante al espectador o hablando por teléfono con aire de actriz hollywoodiense. Acompañando los relatos de Almodóvar (en los que Patty Diphusa, estrella internacional del porno, corre las más alocadas aventuras), las performances de Macnamara fotografiadas por Pérez Mínguez, como apuntaban Casani y Martínez, no hacen sino "adoptar el disfraz más feliz", regodearse en una provocación basada en una subversión de la identidad de género que no consigue provocar a nadie, en un momento en que la movida se había convertido en una "marca registrada", espectáculo mediático avalado por un sello de calidad internacional: la postmodernidad.

La actividad fotográfica de esta (nuestra) postmodernidad, por tanto, poco tiene que ver con las "copias de copias", con los juegos de presencias/ausencias, con la abolición de los originales (Crimp), con la apertura de lo fotográfico a un espacio de reflexión (Wall, Solomon-Godeau); y mucho con el hedonismo mercantil que impulsaban las nuevas industrias culturales de la joven democracia española, con la frivolidad convertida en pura pose lista para ser fotografiada, con un ambiente de vuelta al orden que dominaba el panorama artístico global. Pablo Pérez Mínguez pasa de ser un eficaz agitador durante los años en que *Nueva Lente* dinamizaba el *underground*

[449] Antonio Bueno, "La revista La Luna y la fotografía", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*, ob. cit.

español a retratista de cámara de toda una cohorte de personajes que protagonizaron los episodios más gloriosos de la movida madrileña; de fotógrafo antiacadémico, introductor de algunos aspectos de un neodadaísmo de lejanos ecos postmodernos[450], a estrella mediática y autor con mayúsculas que participaba de una postmodernidad festiva, descargada de todo contenido crítico y que en modo alguno desafiaba las viejas categorías románticas (autoría, originalidad, intuición), centrales en el panorama artístico español de los ochenta.

[450] Alberich i Pascual 2000.

4.3. ESCENIFICACIONES URBANAS: LA CIUDAD Y SUS HABITANTES

No por casualidad, la fotografía se convirtió en un elemento fundamental en la construcción de los imaginarios de la movida madrileña. Un medio popular de producción de imágenes que genera, aglutina y articula una cultura que es, en sí misma, pura imagen. En los relatos sobre las manifestaciones artísticas de la movida[451], la fotografía ocupa un lugar central como uno de los medios privilegiados de esta fiebre creativa, urbana y juvenil, como el ámbito ideal desde el cual consolidar productos culturales autorreferenciales: trabajos que hablan de sí mismos, de la propia movida, de sus contextos de producción, poniendo en escena su carácter contracultural, contestatario y subversivo. La actividad de fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez, Ouka Leele, Miguel Trillo y Alberto García-Alix, pese a sus diferencias, está íntimamente vinculada a la movida[452]. Sus obras configuran el corpus visual que de manera habitual se asocia con la cultura española de los años años ochenta.

La movida fue un fenómeno relacional donde los haya al que bien podríamos aplicar algunas de las teorías popularizadas a finales de los noventa por Nicolas Bourriaud en su *Estética relacional* (1998)[453]. Los productos artísticos de la movida

---

[451] Véase, por ejemplo, la publicación editada por la Comunidad de Madrid en 2007 con motivo de la exposición *La Movida*, así como el catálogo de la exposición *Madrid años 80, imágenes de la movida*, París, Mois de la Photo, 1994 (cat.).

[452] Anouk Chirol, *Ouka Lele, Alberto García Alix, Miguel Trillo et Pablo Pérez Mínguez. Trajectoires de quatre photographes issus de la movida (1975-2000),* Saint-Etienne, Université Jean Monnet, 2004 (tesis doctoral).

[453] Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. Partiendo del análisis superficial de un conjunto bastante heterogéneo de trabajos artísticos (muchos de ellos, de un indudable interés), Bourriaud se aventura a proponer una suerte de relectura del proyecto moderno (obviando las enconadas discusiones filosóficas sobre el particular) a partir de la cual comprender la prácticas artísticas actuales: "No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica" (p. 11). El arte de hoy debe "aprender a habitar mejor el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista" (p. 12). Como el mismo texto de Bourriaud, "la modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y estudio que las utopías mesiánicas o las novedades formales que la caracterizaban ayer" (p. 12). A grandes rasgos, Bourriaud considera que las prácticas artísticas de esa década se caracterizan por la voluntad de generar espacios que posibiliten el establecimiento de lazos sociales y relaciones humanas. La obra se convertiría en un lugar de encuentro, de experiencia, de intercambio, una especie de oasis re-humanizado ajeno a las dinámicas socio-económicas alienantes que rigen las vidas de los individuos en la sociedades tardocapitalistas. De este modo, mediante el fortalecimiento de los lazos sociales, las prácticas artísticas se constituyen en armas de resistencia ante la espectacularización de la cultura, ante la cultura del espectáculo (pp. 35 y 53). Las teorías de Bourriaud fueron gestándose durante los años noventa y ya aparecían enunciadas en el catálogo de la exposición *Traffic*, Nicolas Bourriaud, "Traffic: Espaces-temps de l´échange", en *Traffic*, Burdeos, CAPC, 1996 (cat.).

emanan, se confunden o se identifican con toda una serie de acciones basadas en la creación de vínculos sociales dentro de un microcosmos de diversión y desenfreno: asistir a fiestas o conciertos, salir por la noche, ir de compras, travestirse, llamar la atención en el metro, someterse a una sesión fotográfica en casa de un amigo, beber o relacionarse hasta altas horas de la madrugada se convierten en manifestaciones privilegiadas de la cultura democrática, joven, libre, postmoderna. Esta visión hedonista de la cultura encontrará una particular prolongación en las inauguraciones, eventos en los que la nueva (o no tan nueva) clase política descubre un escaparate en el que hacerse la foto. Salvando las distancias, tenemos prácticamente todos los elementos de lo relacional postulado por Bourriaud (salvo, como veremos, el marco institucional) en un panorama artístico que, sin embargo, estaba dominado por corrientes pictóricas próximas a la transvanguardia y el neoexpresionismo. Es decir, un tipo de prácticas que recuperaban elementos de la estética idealista superada por las vanguardias y que privilegiaban la contemplación y el placer retiniano por encima de la participación (física o intelectual) del espectador. Grandes formatos pictóricos que, gracias a su éxito crítico internacional y a la consiguiente rentabilidad mediática (política, electoral), contribuyeron al olvido sistemático de todas aquellas manifestaciones artísticas próximas a los nuevos comportamientos, desarrolladas durante los últimos años de la dictadura desde posiciones políticas antifranquistas.

La movida se consolida en torno a una reducida red de relaciones personales que se tejió en las calles de Madrid, en el rastro, en las salas de concierto, en los bares. Hacia 1977, Alaska, Enrique Sierra y Fernando Márquez habían constituido el colectivo La Liviandad del Imperdible del que nacería Kaka Deluxe. En el rastro, entran en contacto con *Cascorro Factory*, en la que Alberto García-Alix y Ceesepe pirateaban, traducían y vendían comics *underground* americanos. Todos ellos, junto con fotógrafos como Pérez Mínguez o Ouka Leele, pintores como El Hortelano, Costus o Pérez Villalta, se encuentran en El Sol, La Vía Láctea o Rock Ola, salas abiertas entre 1979 y 1981 donde tocan grupos recién nacidos: Paraíso, Radio Futura, Zombies, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mamá, etc[454]. Esta pequeña familia, con sus acuerdos y desacuerdos, con sus relaciones de amor y odio, necesitaba, como todas, un álbum de fotos para generar un sentimiento de pertenencia, para movilizar una identidad grupal en

[454] Fouce Rodríguez 2002.

un marco urbano como Madrid, la capital del nuevo Estado democrático, el epicentro de la transición, ciudad a la que le urgía encontrar una nueva identidad urbana, política y cultural.

A diferencia de la autoconsciente Barcelona, cuna de una contracultura antifranquista y nacionalista gestada durante los setenta, ciudad cuya modernidad artística se ha levantado en gran medida sobre la apropiación identitaria de un conceptualismo politizado, Madrid carecía de un sentimiento identitario fuerte. Cruce de caminos y punto de llegada de grandes masas de emigrantes, durante los primeros años de la democracia la identidad cultural de Madrid se configurará a partir de la diversidad de sus habitantes, espectadores o protagonistas de las celebraciones que harán olvidar un pasado gris. El Madrid postmoderno de Casani y Martínez necesitará también ponerse en escena en un proceso de autoexploración identitaria. La fotografía, elemento imprescindible en la construcción de toda identidad, será una herramienta muy importante en esta empresa. De hecho, Madrid se convertirá en el tema predilecto para los creadores vinculados a la movida. Músicos, pintores y fotógrafos centran en la vida urbana sus objetivos y encuentran plataformas para visibilizar su trabajo en revistas como *La Luna de Madrid, Madrid me mada* (impulsada por Moncho Alpuente en 1984) o *Madriz* (creada por la Concejalía de la Juventud ese mismo año), que requerían abundante material gráfico para ilustrar sus páginas.

En este contexto, no es difícil entender por qué el personaje principal de las fotografías de Ouka Leele (Bárbara Allende Gil de Biedma, Ouka Lele antes de 1999; Madrid, 1957; Premio Nacional de Fotografía en 2005) es, sin duda, la Villa de Madrid[455]. No sólo porque la ciudad, sus calles, plazas y fuentes sean el objetivo habitual de la artista, sino porque su vida, las relaciones interpersonales que la envuelven configuran su temática y su campo de trabajo. Los personajes que aparecen en sus tomas son tan excéntricos y conocidos como los que protagonizan las fotografías de Pablo Pérez Mínguez[456]. La serie que le da a conocer, *Peluquerías* (1979-1980), consta de decenas de retratos de personajes próximos a la artista, amigos y conocidos que pasan por su casa para fotografiarse sosteniendo sobre sus cabezas elementos muy diversos (pulpos, pescados, limones, vinilos, botellas, tortugas, libros, etc.) a modo de inverosímiles tocados. Estas poses absurdas, descargadas de cualquier fatalismo o deseo

[455] Anouk Chirol, "Madrid dans les photographies d'Ouka Lele", *Cahiers d'études romanes* (11), 2004.
[456] En sus tomas aparecen con cierta frecuencia personajes famosos, amigos, compañeros: El Hortelano, Eusebio Poncela, Miquel Barceló, Ceesepe, Radio Futura, etc.

subversivo, presentan una (su)realidad dislocada y excéntrica en unas puestas en escena histriónicas en las que se percibe la influencia del dramaturgo, mimo y coreógrafo inglés Lindsay Kemp, cuya obra Ouka Leele conoció durante su estancia en Barcelona (junto con El Hortelano) en 1978[457]. De nuevo, el trabajo de Ouka Leele, como el de tantos fotógrafos del momento, conecta con las estética surrealizante de *Nueva Lente* y trata de dialogar con innovadoras experiencias performativas.

Sin embargo, a diferencia de las imágenes impresas en revistas y fanzines, sus obras terminadas, los cuadros que salen de su estudio para ser colgados en las paredes de las salas de exposiciones, son originales únicos, objetos auráticos a medio camino entre la fotografía y la pintura. Formada en el Photocentro, Ouka Leele comienza a experimentar con técnicas de coloreado de fotografías en blanco y negro porque, afirma, no le gustan los tonos de la fotografía en color[458]. En adelante, coloreará sus positivados con sucesivas capas de acuarela translúcida hasta convertir cada fotografía en una obra única. Si Pablo Pérez Mínguez realizó las fotografías a partir de las cuales trabajaron Costus en su serie *El valle de los caídos* (1987), Ouka Leele, en el mapa de los diálogos cruzados entre fotografía y pintura, optará por pintar las superficies de sus imágenes, por transformar sus fotografías en cuadros tan coloridos como los de Costus, repletos de guiños al folklore español, notas kitsch y banalidad de un buscado mal gusto. La referencia al pictorialismo decimonónico es inevitable. Al margen de cuáles sean las motivaciones reales de la artista, el acto de colorear a mano las fotografías altera su reproductibilidad y otorga a los objetos fotográficos un valor aurático que emana del trabajo artesanal. Por supuesto, hay otras muchas maneras de transformar un positivado fotográfico en una obra original (limitar su tirada a una sola copia, por ejemplo). Pero es significativo que en una coyuntura de vuelta al orden, de revalorización de la "cocina" y el oficio pictórico, una de las fotógrafas más influyentes de las décadas de los ochenta y noventa *pinte* sus imágenes fotográficas. La fotografía de Ouka Leele se convierte en una superficie pictórica y, como tal, obtiene de inmediato un lugar en el sistema de las bellas artes. Entre estas superficies coloreadas y la trama relacional que tematizan se abre, no obstante, una brecha insalvable. Poco queda en estos nuevos *tableux vivants*, listos para ser colgados en las paredes de una sala de exposiciones, de aquella energía

---

[457] Mónica Carabias Álvaro, "Una hacedora de imágenes", en VV.AA., *Pulpo Boulevard. Ouka Leele, el pulpo en su laberinto,* Madrid, Comunidad de Madrid, 2006 (cat.), p. 20. En enero del 78, Kemp estrenó en el Teatro Martín de Barcelona su obra *Flowers*, un espectáculo sin texto en el que confluían circo, cabaret, música y danza.
[458] Marga Paz, "Ouka Lele. Jugando a las tinieblas", *La Luna de Madrid* 11 (1984).

contracultural de la que habían nacido. No en vano, la artista necesitará re-escenificar en el espacio público esos mismos cuadros que aparecen en sus fotografías. Pero no ya como resultado de la espontaneidad antiinstitucional de la vida nocturna, sino dentro de un programa estético mucho más comedido y auspiciado por la institución.

El 24 de septiembre de 1987 se inaugura la exposición retrospectiva de Ouka Leele (con una trayectoria de apenas diez años) en el MEAC[459]. Durante la inauguración, la artista, como si de un *re-enactment* se tratase, realizó una performance en la que puso en escena junto con un grupo de amigos algunas de las acciones que había fotografiado en series como *Peluquerías*, acciones que constituían la matriz de sus imágenes. Luis Pérez Mínguez, habitual en las inauguraciones madrileñas, cronista gráfico del mundo del arte, cotratado por el MEAC para documentar sus inauguraciones y montajes, realizó un amplio reportaje fotográfico de la performance[460]. Ouka Leele ya había asistido ataviada con un vestido de fuelle de cámara fotográfica y tocada con un cerdito sobre la cabeza a la inauguración de la muestra en la que se exponía por primera

---

[459] VV.AA., *Ouka Lele. Fotografía 1976-1987*, Madrid, MEAC, 1987 (cat). Resulta cuanto menos sorprendente la opinión de la fotógrafa a la hora de valorar la situación institucional de la fotografía en España a finales de la década: "Sería absurdo que me pusiera a hablar sobre cuál es la situación de la fotografía en España actualmente. ¿Es una situación fácil, es acaso difícil, está al Sur o tal vez al Norte? Para mí la fotografía es un precioso instrumento para acercarse a la naturaleza y es la naturaleza mi única maestra. Es la fotografía el yo, el recuerdo, la mirada de este nuestro siglo. Es preciosísima porque se hace con luz y qué voy a decir de la luz, hermosísima caricia para nuestra querida e inteligentísima madre Tierra. La lámpara, como bien ella sabe, es el invento de algún enamorado para gozar del objeto del amor hasta altas horas de la madrugada. Saber mirar es el más arduo aprendizaje para el espíritu, digamos para el artista. El arte, y que algunos me perdonen, ha estado buscando la fotografía desde tiempos remotísimos y por fin la ha encontrado. Yo, absolutamente deslumbrada, no puedo dejar de celebrarlo" ("Los fotógrafos opinan", *El País*, 14 de noviembre de 1987). Al principio de la década de los ochenta, los fotógrafos continuaban luchando para que sus trabajos tuviesen un espacio en las instituciones museísticas. En una nota publicada en *El País* se podía leer: "Los profesionales de la fotografía y el público interesado que participaron anteayer en la mesa redonda sobre fotografía, celebrada en la biblioteca del Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, dentro de los actos del Festival de Primavera, llegaron a la conclusión de que es un medio de expresión artística y documento social de la realidad, una vez superadas las clásicas discusiones sobre su definición como arte o como técnica. También se discutieron los condicionamientos comerciales y estéticos en las publicaciones y la necesidad de crear un museo propio o una sección en el de Arte Contemporáneo, como es habitual en otros países, para difundir el patrimonio cultural de la imagen. La mesa redonda sobre fotografía estuvo formada por Gabriel Cualladó, Javier Vallhonrrat, Víctor Steinberg, Ouka Leele, José Badía, Manel Esclusa, Pablo Pérez Mínguez y Luis Revenga, que actuó de moderador. En la presentación, Luis Revenga lanzó la idea, de acuerdo con el sentir de los profesionales, de la necesidad urgente de que la fotografía tenga en España un museo con esas imágenes que son patrimonio de todos y fuente de nuestra cultura" ("Los fotógrafos reivindican la inclusión de sus imágenes en los museos de arte contemporáneo", *El País*, 26 de febrero de 1982). El Departamento de Cine y Fotografía del MEAC fue creado en 1984. Un año después se celebró la exposición *La fotografía en el museo,* que contó con obras de Miguel Bergasa, Antonio Bueno, Javier Campano, Daniel Canogar, Toni Catany, Marga Clark, Pere Formiguera, Olivella, Pablo Pérez Mínguez, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, García-Alix, García Rodero, Javier González Porto, Xavier Guardans, Roberto Molinos, Jorge Rueda, Valentín Sama, Alberto Schommer, Marta Sentís, Carlos Villasante, Eduardo Momeñe, Rafael Navarro, Juan Ramón Yuste, Marta Povo, Manuel Sierra del Rivera y Ramón Zabala. Luis Alfonso Fernández, *La fotografía en el museo*, Madrid, MEAC, 1985 (cat).

[460] Luis Pérez Mínguez, *Ouka Lele,* Madrid, MEAC, 1987.

vez su serie *Peluquerías* (galería Redor, 1980). La personalidad de la artista y sus acciones en las aperturas de sus muestras se revelan como elementos fundamentales en la construcción de su obra. Sus trabajos, sus fotografías pintadas, se relacionan de manera directa con esas performances surrealizantes y relacionales. Pero, lejos de la inmediatez y neutralidad estética de aquellas fotografías que recogían performances partiendo de una retórica documental (en el ambiente conceptual de los sesenta y setenta), las tomas de Ouka Leele se construyen con minuciosidad gracias a un doble juego de manipulación: escenificación ante la cámara e intervención pictórica tras el positivado. Desaparece así cualquier resquicio de la estética documental, más o menos impostada, que caracterizaba a las fotografías de acciones durante los setenta. La acción queda reducida a un mero pretexto provocativo sin otro objetivo que el de generar un objeto-cuadro-fotográfico.

La performance pasa así a un segundo plano, el diálogo se inclina del lado de la imagen entendida pictóricamente. Si el léxico de la fotografía documental (blanco y negro, encuadres forzados, zonas borrosas, positivados muy granulados, etc.) contribuyó a fomentar el mito de la inmediatez (presencia y desmaterialización) de la performance entablando al mismo tiempo un debate crítico con las tradiciones del fotoreportaje y con los medios de comunicación, la fotografía de Ouka Leele boicotea su propia reproductibilidad y elude su potencial inmediatez para instalarse en los ámbitos discursivos propios de la pintura, triunfante en la escena artística de los ochenta, y alejarse así de cualquier reflexión crítica sobre el medio[461]. Con ligeras modificaciones y evoluciones, el método de trabajo de Ouka Leele va a seguir siendo el mismo durante los ochenta y noventa: escenificación (nunca fotomontaje) y coloreado de las fotografías. Como otros artistas del momento (Costus, sin ir más lejos) su estética estará siempre cerca del kitsch: categoría de difícil definición que caracteriza a aquellas producciones que se mueven en un territorio intermedio entre la alta cultura y la cultura de masas, trabajos de un pretendido mal gusto, superficiales y en exceso sentimentales. El kitsch se convierte en este momento en el síntoma más destacable de una felicidad compensatoria, en la válvula de escape de una juventud frustrada ante una realidad bastante más difícil y mucho menos colorista:

[461] Si bien es cierto que Ouka Leele realizó numerosas portadas de discos y publicó en conocidas revistas de la época, su obra (como obra terminada, como objeto artístico) siempre se ha basado en la fotografía pintada, es decir en la obra única y original.

> El ingenio del ojo-*kitsch* radica en descubrir aspectos emotivos y en camuflar al mismo tiempo todos los trámites opuestos. Se comprende, pues, que el principal mérito del *kitsch* consista en des-endemoniar la vida y precisamente donde las apariencias indican lo contrario: muerte, sexo, guerra, pecado, necesidad, nacimiento, Dios, etc. Podría decirse que el *kitsch* consigue transformar las situaciones límites de la existencia humana en conmovedores idilios, y sustituir los dramas numinosos (miedo, veneración, oración, desesperación, etc.) por una agradable emotividad[462].

Al fin y al cabo, como apunta Abraham Moles, el kitsch es "el arte de la felicidad"[463], el arte que surge cuando una sociedad accede a la abundancia de los bienes de consumo, cuando alcanza un grado de desarrollo y prosperidad que roza la opulencia. El kitsh nace de la conjunción entre libertades sociales y desarrollo económico, lo cual explica su relación con la movida y el arte de los primeros ochenta. No obstante, por muy necesaria que fuese la liberadora diversión de la noche madrileña después de cuarenta años de dictadura, la cotidianidad de la juventud española no era tan idílica y placentera como las fotografías y declaraciones de Ouka Leele dan a entender. El entusiasmo de la vida nocturna y las celebraciones culturales no podían contrarrestar el "desencanto" postransional[464], la tragedia de la heroína, la amenaza del terrorismo o la elevada tasa de desempleo juvenil. El trabajo de Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953), resulta síntomatico de este estado de cosas. Durante los primeros ochenta, Trillo, profesor de literatura en un instituto de educación secundaria, proyecta sus intereses filológicos sobre las nuevas realidades que afectaban a la juventud española. Como una especie de antropólogo, su actividad fotográfica, complementada por la escritura (publicó artículos en revistas como *Madrid me mata, Sur Express* o *El Europeo*), tiene como principal objetivo generar una cartografía abierta de las tribus urbanas del Madrid democrático. Su trabajo es metódico y sistemático y, en estos años, se sitúa más cerca de las estéticas de archivo (no en bano Sander es una de sus principales referencias y el formato impreso, en fanzines o catálogos, la forma predilecta de difusión[465]) que de la forma cuadro a la que tenderán

---

[462] Ludwig Giesz, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 53.
[463] Abraham Moles, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990.
[464] Eduardo Haro Tecglen, "Crítica a la crítica del desencanto", *Triunfo* 888 (1980), pp. 14-15; Vilarós 1998.
[465] A mediados de los setenta Trillo estuvo cerca del grupo de fotógrafos de *Nueva Lente*. Aunque nunca llegó a publicar en la revista, sí expuso en colectivas como *Joven Fotografía Española* (galería Fuenteovejuna, Toledo, 1976), en la que se pudo ver obra de Joan Fontcuberta, Manel Esclusa, Jorge

muchos fotógrafos del momento. De hecho, en su individual en la galería Amadís (1983), Trillo decidió "editar" y exponer sus fotos como fotocopias en color pegadas con cinta adhesiva de colores a la pared.

En un contexto marcado por el individualismo y la pérdida de los deseos de emancipación colectiva que activaron a la ciudadanía durante los últimos años de la dictadura, Trillo se interesa por los factores que consiguen generar un sentimiento de comunidad, de pertenencia, de adscripción grupal, especialmente en el ámbito musical, clave en el desarrollo de la movida como evolución de la "nueva ola". Lo individual queda disuelto en el colectivo, el sujeto pierde sus atributos identitarios y adopta los que su grupo propone para mantener los vínculos de pertenencia. Los protagonistas de las tomas son personajes anónimos, casi nunca famosos, que, sin embargo, asumen pautas de comportamiento y estéticas propias de las estrellas musicales y mediáticas de la movida. Sus series fotográficas, en ocasiones destinadas a ilustrar algunos de sus artículos, participan de ciertos aspectos de la estética del reportaje periodístico (frontalidad en las tomas, frialdad, distanciamiento, ámbitos impresos de difusión) a la vez que, por su método de trabajo, enlazan, por un lado, con la fotografía escenificada y, en menor medida, con la vertiente antropológica y archivística del fotoconceptualismo.

Lejos de la calidez festiva que desprenden las excesivas puestas en escena de Pérez Mínguez o Ouka Leele, así como de la estética de la "predación" propia de otros autores más cercanos al documentalismo poético (tal vez, García-Alix[466]), Trillo

---

Rueda, Pablo Pérez Mínguez, Rafael Navarro, Carlos Villasante, etc. Las fotos que Trillo producía en aquel momento encajaban bien en la "tendencia surrealista" de *NL*. A partir de ese momento (1976-77), Trillo "empezó a llevar su cámara a algún concierto de rock por Madrid (…). Y poco a poco la función documental de la fotografía empezó a imponerse en el gusto narrativo del joven autor que, llegado un momento, abandonó por completo el guionaje de escenas para dedicarse de lleno al reportaje de conciertos al final de 1979. (…) Abandonar la fotografía surrealista le suponía dejar el camino del arte, de las tendencias de moda, de los lenguajes supuestamente de vanguardia. Pero valía la pena arriesgarse a eso, porque el reportaje de conciertos era una manera de tirarse al monte, de pelear como concepto una práctica que entonces normalmente se intrepretaba como banal utilitarismo fotográfico. Defender como relato literario lo que la crítica definía como crónica periodística al servicio de la información y sujeta al pie de foto". Laura Terré, "Microrrelatos del deseo", en VV.AA., *Miguel Trillo. Identidades*, Sevilla, CAAC, 2009 (cat.), p. 15.

[466] Si Trillo comenzó a publicar sus imágenes en su propio fanzine, *Rockokó, imágenes del pop rock madrileño* (1981-1985), Alberto García-Alix (León, 1956; Premio Nacional de Fotografía en 1999) hará lo propio en *Cascorro Factory*, el fanzine que pone en marcha con Ceesepe. Los protagonistas de sus imágenes serán los habitantes marginales de los ambientes urbanos más sórdidos en los que Alix se mueve con naturalidad: prostitutas, drogadictos, roqueros, moteros, etc., habitan una realida cruda en la que pueden percibirse sentimientos muy intensos, complejas relaciones personales y problemas emocionales. La mirada que el fotógrafo vierte sobre estos grupos humanos, a diferencia de la de Trillo, no es exterior sino interior. Alix convive con esos personajes, es uno de ellos, constituyen su entorno, forman parte de su trama de vínculos afectivos.

prefiere distanciarse y dejar que la cámara tome posición, interpelando de manera directa a los retratados, que posan con altas dosis de indiferencia, sin estridencias ni aspavientos, en escenarios urbanos relacionados con los gustos musicales que llenan sus tiempos de ocio. En ese modo de proceder, los límites entre lo teatral y lo documental parecen difuminarse[467]. Se suaviza la división que los separa con el fin de "descifrar lo moderno"[468], de explorar los mecanismos que condicionan la construcción de las identidades individuales y colectivas en un momento en que las mentalidades oscilan entre el entusiasmo y el desencanto.

Esta cultura juvenil *underground* ya no tenía durante los ochenta los componentes utópicos y contestatarios que había adquirido durante el último franquismo. El nuevo *underground* va a estar conformado por elementos muy diversos provenientes de la alta y la baja cultura, del folklore tradicional español y de la vida moderna en la ciudad:

> En esa mezcla de estilos que constituye la base estética del posmodernismo, lo marginal o periférico asciende al estatus de alta cultura a través de un proceso que va a adquirir el cuño comercial de étnico o híbrido, según sea su origen de marginalidad más o menos puro. Esta convivencia o mezcla de signos culturales procedentes de diferentes etapas históricas se encuentra en España en la vida cotidiana, por eso resultó fácil para los artistas influenciados por esta nueva corriente europea encontrar la fuente de representación estética en su entorno más cercano. Éste es uno de los aspectos fundamentales que llevó a confundir esta forma de representación, en la que se combinaban los signos de la España tradicional con los de la cultura underground, con una cultura de contestación, siendo precisamente la falta de interés por la política lo que caracterizaba a estos artistas[469].

---

[467] Trillo deja que la cámara despliegue su capacidad documental con cierta neutralidad (encuadres frontales, nitidez, frialdad), huyendo de algunas de las convenciones relacionadas con el documental humanista (instante decisivo, blanco y negro, etc.) y con la tradición fotográfica del mundo del rock (desde Bruce Davidson a Baron Wolman). De hecho, Trillo habla con sus retratados antes de fotografiarlos para pedirles que posen ante el objetivo: "Quiero que la persona se dé cuenta de que les estoy fotografiando, que esté tranquila y de esa manera colabore con su pose". Citado por Terré 2009, 19. Sobre la condición escenificada del retrato fotográfico, veáse Henry M. Sayre, "The Rhetoric of the Pose. Photography and the Portrait as Performance", en *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, University of Chicago, 1989.

[468] José Luis Gallero, *Miguel Trillo. La felicidad del pescador*, Madrid, La Fábrica, 1999.

[469] María del Mar Alberca García, "La configuración de una imagen de España para la democracia: juventud, vanguardia y tradición", en Edward Baker y Malcom Adam Compitello, eds., 2003, 288.

Vanguardia política y vanguardia artística, estrechamente relacionadas durante la dictadura, aparecen ahora definitivamente escindidas. La vanguardia artística, asimilada con el mercado (recordemos el conocido lema de *La Luna*), se convierte en el medio idóneo mediante el cual escenificar el cambio sociopolítico que se había producido en el terreno de las libertades individuales, aseguradas con el asentamiento de las instituciones democráticas. Cambio que, no obstante, no era el fruto de una reflexión pausada y consciente sobre la realidad política española, sino de una amnésica huida hacia adelante. La cultura urbana de la movida se presenta a sí misma como una manifestación espontánea de las ansias de libertad de una juventud inquieta que toma la calle como un espacio de expresión en el que la diversión y la creatividad son una misma cosa[470]. Desde la distancia, resulta imposible deslindar ese *underground* apolítico de su momento mediático, de la instrumentalización política que convirtió a la movida en la cultura oficial (entonces y aún hoy) de los años ochenta. Sin su éxito mediático, sin la complicidad entre los poderes políticos y la movida, sin la connivencia de la movida con el establecimiento de una cultura basada en el espectáculo del evento, no podríamos entender por qué durante tanto tiempo un porcentaje pequeño de las manifestaciones culturales que tuvieron lugar en esos años (la movida) se han convertido en el "todo", en la "marca registrada" de una década en la que, por supuesto, nacieron otras muchas iniciativas que en su momento no tuvieron apenas visibilidad, que trataron de producir una cultura más horizontal y que a día de hoy continúan condenadas al olvido.

[470] Wert Ortega 2007: "Esta faceta de la Movida, la de la sonora conquista de la calle como espacio para el ejercicio de las libertades, de todas las libertades, incluida la del desenfreno, como es natural, sería la que despertaría mayor suspicacia entre los sectores conservadores, que verían en ella la evidente confirmación de uno de sus peores auspicios, el de la mostruosa oleada de libertinaje que alentaba el nuevo orden político".

4.4. PERFORMANCE Y ESPACIOS ALTERNATIVOS

No todos los personajes que dinamizaban la vida cultural del Madrid de los ochenta han pasado a la posteridad. No todos, entonces y ahora, tuvieron la visibilidad de la que gozaron los nombres propios (de sobra conocidos) de la movida ni contaron con los apoyos críticos e institucionales que sustentaron a los pintores del momento. En esos mismos años, comenzaba a desarrollarse en la capital del Estado una incipiente actividad autogestionada (ajena, por tanto, a la espectacularización de la cultura) que, sin embargo, va a dejar una huella aún hoy perceptible en algunos sectores del arte español. Sin duda, lo más característico de esta actividad es que encuentra en la performance una base experimental sobre la que plantear modos alternativos de gestión, producción y difusión del hecho artístico.

Desde sus orígenes vanguardistas, la performance canalizó un impulso político, militante y provocador al tiempo que proponía una desobjetualización del arte, un desplazamiento en su formalización que forzase la articulación de una nueva economía alejada del sistema burgués de distribución de objetos artísticos. Esos mismos objetivos permanecieron en el horizonte de trabajo de las prácticas performativas de los años sesenta y setenta (sin duda, el momento más intenso de su historia), que, en España, como hemos visto, constituirían uno de los tropos más extendidos dentro de los nuevos comportamientos. Pese a la pérdida global de visibilidad del conceptualismo durante los últimos setenta y primeros ochenta, tanto en España como a nivel internacional, la performance continuó desarrollándose al margen de los relatos pictóricos hegemónicos. Tal vez, podríamos argumentar que su escasa presencia en la historiografía sobre el periodo[471] se debe a la endeblez de las investigaciones de los artistas que la practicaban, incapaces de realizar aportaciones desde ese terreno tras la radicalidad de las manifestaciones performativas de los sesenta y setenta. O, simplemente, al importante peso del mercado en la consideración crítica de las prácticas y la construcción histórica de los relatos, que discurrían ya por otros derroteros. O, quizás, a que la importancia de la acción como base real de una economía diferente para el arte ha estado siempre en un segundo plano de interés para los especialistas, por detrás de su capacidad para generar

[471] Escasa, sobre todo, en el ámbito español. En Estados Unidos, durante los años ochenta la performance ocupó un lugar importante en la actividad de grupos y colectivos como ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power) a la vez que tendía disolverse e impregnar otras manifestaciones (fotografía, vídeo, experiencias multimedia, música rock), algo que sí ha sido valorado por la historiografía norteamericana. Foster, Krauss, Bois y Buchloh 2006, 586-611.

un sentido simbólico que facilitese su inscripción en las narrativas dominantes. Narrativas, muy influidas por los discursos institucionales, que durante gran parte de los ochenta rechazaron todo aquello que tuviese que ver con el cuerpo y la acción[472].

Teniendo en cuenta ese carácter crítico con los procesos de institucionalización y mercantilización de la obra de arte, es fácil comprender por qué la performance siempre ha estado vinculada a la actividad de espacios no institucionales. Desde el Cabaret Voltaire pasando por The Factory hasta llegar a la profusión de espacios alternativos en el SoHo neoyorquino durante los años setenta[473], el arte de acción ha constituido la base de las políticas autogestionadas de colectivos y grupos de artistas que, a menudo, iban más allá de los límites físicos de su espacio para ocupar la calle y resignificar la ciudad[474]. En el ámbito catalán, por ejemplo, al estudiar las performances de los artistas conceptuales de los setenta es importante tener en cuenta, tal y como hizo Pilar Parcerisas, espacios como la Sala Tres (Sabadell), la Sala Vinçon (Barcelona) y la galería G (Barcelona)[475]. Del mismo modo, una aproximación al arte de acción de los ochenta, debe pasar por una reconsideración del papel desempeñado por espacios como Poisson Soluble o Espacio P.

Espacio P nace en Madrid en 1981, como una especie de sala de ensayos de la mano de Pedro Garhel y Rosa Galindo. Pedro Garhel (Pedro Luis García Hernández, Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 1952-La Guancha, Santa Cruz de Tenerife, 2005) encarna una de las personalidades artísticas más singulares del panorama artístico español de los últimos treinta años, pionero en el ámbito del videoarte y la aplicación de las nuevas tecnologías a la producción artística. Su obra, por fin recuperada[476], y su trabajo como gestor al frente de Espacio P, pendiente de una revisión en profundidad[477],

---

[472] Jones 2008, 198; Blocker 1999, 6-7.

[473] Douglas Crimp, "Acción más allá de los márgenes", en VV.AA., *Manhattan, uso mixto*, Madrid, MNCARS, 2010 (cat.), p. 98. Crimp señala la importacia de espacios alternativos como The Kitchen o el 112 de Green Street (galería alternativa fundada por Jeffrey Lew) así como de los lofts de diversos artistas situados en zonas industriales abandonadas para el desarrollo de las prácticas performativas durante los setenta.

[474] Careri 2002, 68-88; Jane Crawford, "Gordon Matta-Clark. Una comunidad utópica: Soho en la década de 1970", *Brumaria* 8 (2007).

[475] Teresa Camps, "Crònica i geografia local del espais alternatius a Catalunya (1964-1981)", en Pilar Parcerisas, ed., 1992; sobre la galería G, Pilar Parcerisas, "La Galeria G, 1975-1978. El desvetllament de l´art després de la dictadura", en *La Galeria G, 1975-1978,* Barcelona, CASM, 1998.

[476] Karin Ohlenschläger, coord., *Pedro Garhel. Retrospectiva,* Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2011 (cat.). http://www.pedrogarhel.net/

[477] En la actualidad su archivo permanece a la espera de que una institución decida apoyar un proyecto de investigación que permita catalogar y poner en valor la actividad de Espacio P. http://www.sitioweb.com/sitio3/p/espacio/index.html

pueden constituir dos puntos nodales sobre los que reescribir algunos de los escasos relatos artísticos que atraviesan la contemporaneidad española.

Garhel comienza su carrera en La Orotava (Santa Cruz de Tenerife), tras una formación en los campos de la pintura, la música y la arquitectura de interiores. En 1968, cononce a Rosa Galindo con quien compartirá sus primeras aventuras musicales y junto a la que se trasladará a Madrid en 1974 para estudiar diseño gráfico en el IADE. En la capital recibirá una completa formación en divesos campos relacionados con el cuerpo: danza, mimo, voz, interpretación y expresión corporal[478]. Se podría decir que Garhel, con escasos conocimientos de historia del arte, influido por las lecturas de Artaud y Grotowski, llega a la performance de una manera tan intuitiva como natural, como una derivación de sus ejercicios pictóricos, corporales y musicales. De hecho, Rosa Galindo afirma que fue Fernando Vijande quien les "descubrió" que lo que ellos hacían en su galería se denominaba "performance" y era una práctica normalizada en el contexto de la contemporaneidad artística[479]. Tras una exposición de pinturas en la galería Novart (Madrid, 1976)[480], Garhel diseña una de sus primeras acciones documentada como tal, *Esculturas vivas* (1977), que contó con la participación de diez personas y que se puso en escena, primero, en la galería Foro de Madrid y, después, en los Jardines del Descubrimiento (Plaza de Colón) de esa misma ciudad:

> Las personas, embutidas dentro de los tubos de malla de punto de algodón, estaban atadas a estructuras metálicas de diferentes formas geométricas, en todo el perímetro de la plaza. / Desnudo bajo la semitrasparente malla, cada individuo se definía y adquiría forma y volumen a partir de una tensión interior física y emocional. Ésta se generaba entre la sensación de estar atado a una estructura fija y la de estar conectado a otros individuos que permanecían en una situación similar de anonimato, incomunicación y opresión. (…) Entre la extensión del cuerpo y la retención de la malla, afloraba en cada participante una necesidad de manifestar la problemática interna, existencial y personal. Estas manifestaciones públicas de cuerpos connotaban un carácter claramente

[478] Karin Ohlenschläger, "Pedro Garhel: La duración del yo", en Ohlenschläger, coord., 2011, 26.
[479] Entrevista de Nekane Aramburu a Rosa Galindo en http://vimeo.com/17305344 (fecha de consulta 22.02.2011).
[480] Ohlenschläger 2011, 27: "En estas pinturas de colores puros, con mezclas de acrílico y óleo sin barnizar, aparecen seres humanos angustiados, oprimidos y solitarios. Cuando le entrevistan sobre el motivo de las obras Garhel reconoce el carácter autobiográfico de éstas y habla de una preocupación compartida en cuanto a la falta de libertad de expresión, la incomunicación y la soledad".

reivindicativo. Iban más allá del mero ejercicio artístico plástico y escultórico. Eran cuerpos en su dimensión política[481].

Las *Esculturas vivas* ideadas por Garhel en 1977 se convirtieron en alegorías de los estadios que atraviesa el cuerpo social durante la transición al tiempo que proponían una suerte de terapia basada en la creación de vínculos interpersonales. Búsqueda del yo colectivo tras una piel frágil bajo la que los individuos desnudos escenifican un tránsito: las metamorfosis de cuerpos individuales que luchan por convertirse en órganos de un nuevo cuerpo colectivo, consciente y unificado[482]. Metáfora perfecta de algunos sectores de la sociedad española (tan reducida y marginal como lo sería la obra de Garhel y la actividad de Espacio P) que luchan por formar parte de una colectividad, que pretende tomar consciencia de su pertenencia a un todo. Cuerpo sufriente que busca la alteridad en sí mismo, en su interior. Cuerpo que parece haberse liberado de la violencia política que lo torturaba durante el franquismo, pero que en modo alguno se identifica con los cuerpos onanistas y autocomplacientes que disfrutan de la movida. La imagen del cuerpo moldeando un tejido flexible que a su vez restrige los movimientos del performer estaría, como indica Ohlenschläger[483], influida por una foto de Marta Graham que causó un impacto considerble en Garhel. La imagen atesora una gran fuerza plástica. Muestra a un cuerpo-piel[484], un cuerpo que se expande sensorialmente y que parece luchar por escapar de una crisálida que forma parte de sí. La piel es el lugar primero del intercambio sensorial con el *Otro*, el órgano más extenso y pesado del cuerpo humano, sistema de protección de la individualidad, límite del

---

[481] *Ibidem*. p. 28.

[482] En esa misma dirección parece apuntar Abraham San Pedro, "El cuerpo político. Constitución y sobreexposición", en Ohlenschläger 2011, 110: "Los cuerpos seriados mantienen la capacidad de dislocarse, de reubicarse en la trama del sentido global: aún portando sus mismos significantes, son capaces de aplicar una estrategia de recolocación en el discurso, variando así su significado. Es esta operación de desplazamiento la que Pedro Garhel ejecuta con su trabajo en torno al cuerpo. Se trata de un planteamiento con el que articula su propio cuerpo como dispositivo político entregado a una estrategia de intervención enunciativa y performativa. / La estrategia de Garhel es la estrategia del cuerpo intruso. Un agente narrativo inesperado que relata, expone y adelanta los coflictos, necesidades y retos en el proceso de constitución, consolidación, expansión y disolución del cuerpo político en la sociedad española. Una trama evolutiva que va desde la dictadura, pasando por los pactos de la Transición, hasta su consolidación y expansión a través de los mass media, y su posterior desactivación bajo la llamada democracia de la opinión pública. Un ciclo de vida en el que convergen dos niveles de análisis, dos historias simultáneas: las transformaciones en la sociedad civil (cuerpo político) y las de los sujetos biológicos (cuerpo orgánico)".

[483] Ohlenschläger 2011, 26.

[484] San Pedro 2011, 113: "Las superficies de cada individuo no son sino los contratos vinculantes con los otros, el espacio de definición de las relaciones contractuales. La piel —política y biológica— es papel ante notario".

afuera y herramienta de prospección táctil de la realidad. Este *Nosotros-piel*[485] se convierte aquí en el espacio donde se dirimen los problemas de un cuerpo común, de un organismo que se retuerce bajo una piel entendida como contrato en blanco cuyos términos pueden ser redefinidos por los miembros del cuerpo social. Al mismo tiempo, esa membrana flexible constituye una bolsa amniótica para los cuerpos en gestación, refugio cálido de un grupo humano en plena transformación que toma consciencia de su corporeidad.

En adelante, Garhel nunca dejará de experimentar en el marco conceptual de la performance y trabajará muy a menudo en equipo. Con el grupo Corps, entre cuyas componentes destacan Lourdes Durán y Paloma Unzeta (que después constituirán URA/UNZ, importantes agentes en la breve historia de Poisson Soluble), realiza acciones como *Presencias* (galería Aele, Madrid, 1981), *Happy Birthday to Me*, *La polaroid danza*, *Residuos*, *Sintoniza la radio* (Salón Luna, Madrid, 1982) o *Emisión* (ARCO 84). En 1983 forma el grupo Depósito Dental con Rosa Galindo, con quien trabajará hasta finales de los ochenta. Espacio P había nacido en 1981 como un lugar de ensayo para Galindo y Garhel, que acondicionó con tal fin una antigua sastrería en el centro de Madrid. De inmediato, éste decidiría abrir el espacio, que pronto se convierte en lugar de encuentro para multitud de creadores y curiosos, centro de creación, experimentación y producción (nunca galería comercial al uso), taller con una clara vocación pedagógica donde la performace articuló un programa de actividades, que pudieron llevarse a cabo gracias a la enorme capacidad de gestión y al carácter abierto, conciliador y generoso de Garhel[486]. A día de hoy no es fácil valorar el impacto que los talleres de performance programados en Espacio P han tenido en una generación posterior de performers. Habría que considerar, por ejemplo, la importancia de las enseñanzas de Meredith Monk, Phillip Corner, Ulrike Rosenbach o Michelangelo Pistoletto (dentro de los *Acercamientos a…*) en una coyuntura dominada por la pintura,

---

[485] Modificamos aquí el conocido concepto del psicoanalista francés Didier Anzieu, que con el término Yo-piel designa "una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo. Esto corresponde al momento en el que el Yo psíquico se diferencia del Yo corporal en el plano operativo y permanece confundido en él en el plano figurativo". Didier Anzieu, *El Yo-Piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1994, pp. 50-51.

[486] Nekane Aramburu, "Pedro Garhel. El espacio como piel", en Ohlenschläger 201, 265: "En su punto de mira estaban The Kitchen de Nueva York, que se inició como un lugar donde los artistas de vídeo, compositores experimentales y performers pudieran compartir sus medios e ideas, la inspiración directa de la Freie Internationale Universität (FIU) y V2 en Rotterdam".

cuando los nuevos comporamientos de los setenta parecían haber caído en el olvido. Rafa Lamata valora en estos términos la importancia de Espacio P:

> Para mí en los principios de los ochenta en Madrid la referencia es Pedro Garhel, en esa época fue el motor. En el Espacio P tenían una biblioteca sobre acción y performance impresionante para aquella época. Esto yo creo que fue muy importante. El Espacio P estuvo funcionando a lo largo de todos los años ochenta, y en los primeros ochenta, hasta el 85, es que no había otra cosa antes de Poisson Soluble, La Luna, o cualquiera de estos locales (…). Pedro también tenía relación con la gente que llevaba a cabo acciones en los setenta, y en el Espacio P intervinieron Isidoro Valcárcel, Llorenç Barber y muchos otros[487].

En efecto, en Espacio P se encontraron y conocieron diferentes generaciones de artistas bastante alejados de las tendencias institucionales de los ochenta: Valcárcel Medina, Eulàlia, Concha Jerez, Darío Corbeira (que habían desarrollado parte de sus carreras durante los años setenta dentro de las poéticas conceptuales), Francisco Felipe, Nieves Correa, Rafael Lamata (pertenecientes a una generación posterior que llevará a cabo una importante labor en el terreno de la performance y la autogestión artística) y Santiago Sierra (muy reconocido desde finales de los noventa, con un trabajo que, como veremos, dialoga con las aportaciones de la generación conceptual).

Además de la dimensión pedagógica de Espacio P, aparte de las aportaciones estéticas y experimentaciones plásticas que allí se realizaron, la iniciativa constituyó el punto de arranque de la autogestión artística en la España democrática. Desde la plataforma puesta en marcha por Garhel se propusieron modos alternativos de gestión, modos muy alejados de las dinámicas institucionales del momento, modos más creativos de concebir la distribución de recursos, medios y espacios para el arte que partían de la consideración de un yo colectivo. Algo que chocaba con los modelos de gestión implantados desde los primeros ochenta en España (vigentes, en gran medida, hasta la actualidad), que excluían a todas aquellas manifestaciones artísticas que no pudieran ser objetualizadas, desactivadas y puestas en circulación dentro de un sistema de distribución opaco y poco permeable[488]. El diálogo entre la cultura institucional y las

---

[487] Entrevista con Rafa Lamata incluida en Olga Fernández y Víctor del Río, eds., *A UA CRAG*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 115.

[488] Este mismo diagnóstico es compartido, con algunos matices, por personalidades tan dispares como Jorge Luis Marzo, Pep Agut, Jordi Colomer, José Maldonado, Javier Vallhonrat, Manuel Borja Villel,

experiencias autogestionadas, por tanto, ha sido prácticamente nulo, lo cual ha condenado a las experiencias performativas que estaban en su base al ostracismo más absoluto[489]

Otro espacio autogestionado que durante su breve actividad dio cobijo a prácticas performativas fue Poisson Soluble, creado en Madrid en 1984 por iniciativa de Victoria Encinas y Luis García Castro. Situado en la Travesía de las Vistillas, el proyecto se había pensado en un principio como una intervención en la cafetería del Teatro Español, como un espacio abierto que diese cabida a una heterodoxa actividad instalativa en la que confluyeran experiencias visuales y performativas. De vida muy efímera (1984-1985), su programación estuvo enfocada hacia una recuperación del espíritu de las vanguardias históricas, en especial el dadaísmo y surrealismo (a uno de cuyos manifiestos alude el nombre del espacio) con la "vocación de unir artes escénicas y artes plásticas"[490], articulando una crítica más intuitiva que reflexiva de la sociedad de consumo. Su espacio, a medio camino entre la sala de exposiciones, el bar nocturno y la sala de conciertos, estaba ocupado de manera permanente por instalaciones diseñadas por artistas muy dispares (Manuel Saiz, Manuel Izquierdo, José Maldonado, etc.[491]), que eran "habitadas" por happenings y performances. Acciones que, a menudo, desbordaban los muros de la galería. En Poisson Soluble trabajó y programó varios ciclos de performance el dúo URA/UNZ (Lourdes Durán y Paloma Unzeta). Victoria Encinas, explica que

> Lourdes Durán y Paloma Unzeta habían colaborado también muy estrechamente con el Espacio P, aunque no formaban todavía el grupo independiente que fue URA/UNZ. Pero las relaciones que mantuvieron después no eran fluidas, sino al contrario, porque Pedro Garhel opinó que ellas, de alguna forma, "traicionaban" los cánones ortodoxos de

---

Darío Corbeira, Armando Montesino, Antoni Muntadas, Marcelo Expósito, Francesc Torres o José Luis Brea, todos ellos entrevistados por Jorge Ribalta, ed., *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998. Sobre las políticas culturales implantads durante los ochenta, véase también Jorge Luis Marzo y Tere Badía 2005; Brea 2004; Alberto López Cuenca, "ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta", en Jesús Carrillo, ed., 2004.

[489] Jorge Luis Marzo, "La performance en los 80. Entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones", en VV.AA.: *Sin número*, p. 29.

[490] Tal y como especifica Victoria Encinas en una entrevista con Nekane Aramburu disponible en http://www.victoriaencinas.eu/poisson/entrevista.html (fecha de consulta 22.02.2011).

[491] http://www.victoriaencinas.eu/poisson/poisson.html

la performance de los que se erigía en juez y hubo ciertas fricciones que ahora, con la perspectiva del tiempo, si pudiesen hacerlo, deberían encontrar pueriles[492].

Poisson Soluble apenas tuvo visibilidad, fueron muy pocas las apariciones en los medios (destaca, sin duda, una breve referencia en el programa *Tiempos Modernos* de TVE, emitido el 17 de enero de 1985). Tanto Poisson Soluble como Espacio P, permanecieron al margen del "momento mediático" de la movida (pese a que existieron algunos contactos[493]). Participaron de la efervescencia cultural de principios de los ochenta, pero manteniendo siempre el espíruto *underground*, alejándose de su instrumentalización política y de sus modelos de gestión cultural.

Desde finales de los años ochenta y durante toda la década de los noventa, a lo largo y ancho de la geografía española, irán apareciendo una gran cantidad de iniciativas, festivales y programas no institucionales de performance[494]. Dos de los pioneros en ese terreno fueron el Festival Internacional de Performance y Poesia d´Acció (organizado en Valencia entre 1989 y 1991), el Festival de Performances (FIARP en su segunda y tercera edición*,* Festival Internacional de Arte Raro y Performance[495], que también contó con tres ediciones entre 1991 y 1993). En ambos casos se aprecia la complicidad existente entre este tipo de prácticas y movimientos sociales de tendencia libertaria (el Kasal Popular de Valencia y el Centro Social Autogestionado Okupado Minuesa de Madrid acogieron sendas iniciativas) así como la creciente necesidad de generar plataformas que diesen soporte a la performance, articulando esfuerzos colectivos y afianzando la red de artistas gestores[496]. A mediados

---

[492] Entrevista con Victoria Encinas, Madrid, 11 de marzo de 2011.

[493] Pedro Almodóvar y Pablo Pérez Mínguez, sin ir más lejos, participaron junto a Victoria Encinas en la muestra *Cuatro fotonovelas* celebrada en Espacio P en 1982; desde Espacio P se programaron algunas actividades en salas como Rock Ola, emblema de la movida, etc.

[494] Zara Rodríguez Prieto, *Tiempo, espacio y presencia en la obra performática de Nieves Correa, 1987-2009,* Málaga, Universidad de Málaga, 2009 (tesina inédita), pp. 15-23; Javier Seco Goñi, "Flujos Conexos, la visión de un mirante", en Yolanda Pérez Herreras y Javier Seco Goñi, eds., 2011. Sobre espacios alternativos y colectivos artísticos, VV.AA., *Encuentro de arte actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado español*, Vitoria, Transforma, 1997; Nekane Aramburu, ed., *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*, Vitoria, Archivos Colectivos, 2011.

[495] VV.AA., *Festival de performances*, Madrid, Publi-art, Valgamedios, ACG Ternia, 1991; VV.AA., *Festival de performances. II FIARP*, Madrid, Publi-art, Valgamedios, ACG Ternia, 1992; VV.AA., *Festival de performances. III FIARP*, Madrid, Publi-art, Valgamedios, ACG Ternia, 1993.

[496] En esos años aparecieron ANCA (Associació de Nous Comportaments Artístics, impulsada por Bartolomé Ferrando en Valencia, 1989), Purgatori (centro creado por Pistolo Eliza en 1994, también en Valencia), AIRE (revista postal y archivo fotográfico de acciones dinamizado por Joan Casellas desde 1992), Public-Art (asociación cultural dirigida por Nieves Correa desde 1991), El Ojo Atómico (espacio para el arte contemporáneo gestionado en Madrid por Tomás Ruiz Rivas), Estrujenbank (colectivo y

de los noventa, eventos como el ciclo *La Acción* (MNCARS, 1994, coordinado por Carlota Álvarez Basso, Esther Xargay y Carles H. Mor[497]) o *Sin número* (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1996, bajo la dirección de Jaime Vallaure y Marta Pol[498]) demuestran el creciente interés de ciertas instituciones por el arte de acción y marcan el punto de arranque de un lento proceso de institucionalización de la performance que plantea nuevos problemas a aquellos artistas interesados en el diseño de programas culturales autogestionados basados en la acción.

espacio constituido en Madrid en 1989), etc. Sobre la figura del artista gestor, Nieves Correa, "El cuerpo político y la acción. El papel de la performance en la red de espacios alternativos", en www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/El_Cuerpo_Pol%C3%ADtico_y_la_Acci%C3%B3n._El_papel_de_la_Performance_en_la_Red_de_Espacios_Alternativos (fecha de consulta 14.11.2007); Nieves Correa, "En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector", en http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/En_defenda_del_artista_gestor%2C_n%C3%B3mada%2C_cazador_y_recolector (fecha de consulta 25.03.2011).

[497] Carles Hac Mor y Esther Xargay, "El dedo en la llaga. La acción: el arte reinventado", *Lápiz* 107 (1994), p. 69: "El sustrato, lejano pero latente —y como es lógico reelaborado de modos muy distintos por cada artista—, o sea, el referente teórico-práctico de las acciones (de las del ciclo y en general de todas las actuales) es el Arte Conceptual de los años 60 y 70, que hizo de la acción una demostración a ultranza de sus ideas, de su voluntad de no cosificación, de la insistencia en el proceso artístico interdisciplinar y no en el resultado, en los conceptos y no en los productos".

[498] VV.AA., *Sin número*. En este catálogo se incluyó una extensa cronología de acciones realizadas entre 1985 y 1995. La mayor parte de ellas tuvieron lugar en espacios alternativos.

4.5. OTROS OCHENTA: UNA (RE)ESCRITURA PERFORMATIVA DEL ENTUSIASMO

La marginalidad de la performance en el panorama artístico español de los primeros años ochenta, su exclusión de la "estética oficial"[499], es un síntoma muy significativo de la pérdida de visibilidad de los nuevos comportamientos. Ya hemos apuntado algunas de sus causas: los intereses comerciales que primaban en el contexto artístico; la vuelta a una práctica objetual y despolitizada; la construcción de una "estética ofical" que reduce la función social del arte a la de mero objeto proveedor de placer retiniano y signo de modernización política; la pérdida de protagonismo de los críticos que habían apoyado los nuevos comportamientos y el "arte político" (o el hecho de que estos centrasen su actividad en trabajos desconectados de la actualidad del arte, como en una especie de retirada crítica); y la creciente influencia de los defensores de la pintura. En este sentido, Juan Antonio Ramírez, refiriéndose a las disputas desecadenadas en los cursos de verano de la UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander) en 1977, ha explicado:

> De allí salieron vencedores los representantes de la nueva pintura, los cuales se apresuraron a tomar posiciones en los ámbitos que les ofrecía la dinámica democrática: periódicos, programas de televisión, asesorías artísticas, comisariado de exposiciones, etc. *El País*, especialmente (había sido fundado el 4 de mayo de 1976), jugó un papel determinante, gracias al predominio que turvieron en este diario las posturas propicias a la continuidad de la pintura como medio de expresión privilegiado. Allí colaboraron activamente durante un tiempo Ángel González García y Juan Manuel Bonet (que informó en sus páginas, por cierto, de los debates santanderinos), antes de que el peso principal de la sección recayera en Francisco Calvo Serraller. La consecuencia principal de aquella victoria fue que el clima cultural español se volvió irrespirable para todas las formas de arte político y conceptual, o para los nuevos comportamientos en general, muchos de cuyos cultivadores se refugiaron en actividades privadas o se marcharon fuera del país. Paradójicamente, el arte español se hizo algo más provinciano otra vez, cuando menos cabía esperarlo[500].

---

[499] En este contexto Marzo aporta la siguiente definición de "estética oficial": "Definamos como estética oficial aquellas estrategias en la creación de infraestructuras y de políticas de promoción artística orquestadas por diversos organismos públicos, en conjunción con determinados sectores privados, en aras de sedimentar una determinada forma de ver el arte y a los artistas". Marzo 1996, 29.

[500] Juan Antonio Ramírez, "Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por estratos", en VV.AA., *José Guerrero. Catálogo razonado (1931-1991),* Granada, Centro José Guerrero, Fundación Telefónica, 2007,

No obstante, al abordar la desintegración del conceptualismo español en el contexto transicional, tal vez se han sobrevalorado los condicionantes internos, olvidando que esa "vuelta al orden" (que en España tiene unos rasgos diferenciales) estaba también produciéndose en el contexto internacional[501]. En España la deriva banal que afectó al sistema del arte no coincidió con el mandato de líderes conservadores, como sí sucedió en Reino Unido o Estados Unidos (Tatcher, Reagan), sino con la llegada al poder del PSOE, partido socialdemócrata que representaba a la izquierda moderada y que gana fuerza con el transcurso de la transición. En este sentido, no podemos pasar por alto el impacto de las tendencias más influyentes del pensamiento político global en un contexto como el nuestro: un Estado con escaso peso internacional condicionado por la necesidad de alcanzar la homologación y el reconocimiento de nuestros socios occidentales. En 1976, en plena transición, la Comisión Trilateral, un consorcio de intelectuales y líderes políticos de Estados Unidos, Europa y Japón, recibe el informe *Sobre la gobernabilidad de las democracias* redactado por Samuel Huntington (profesor en Harvard y consejero de la Casa Blanca) junto con Michel Crozier y Joji Watanuki. Estos autores advertían sobre los "excesos de democracia" que habían desencadenado una oleada de protestas y desobediencia civil durante las décadas de los sesenta y setenta. Era necesario, y así lo recomendaba Huntington, restringir y controlar los movimientos sociales así como el ejercicio de la democracia popular para el correcto mantenimiento del juego democrático, de las democracias formales del occidente desarrollado[502]. Por supuesto, la exigencia de calmar y canalizar los ánimos de las bases sociales (movimientos feministas, estudiantiles, vecinales, contraculturales, etc.) se convierte en un objetivo prioritario durante la transición política, cuando la incertidumbre acerca del resultado de las inminentes elecciones obligaba a los partidos a asegurar un capital electoral lo más amplio posible. Los nuevos comportamientos y las prácticas artísticas más politizadas que se desarrollaron durante la primera mitad de los setenta participaron, en mayor o menor medida, de esa activación ciudadana que, entre

---

p. 91. No es de extrañar que Juan Manuel Bonet valorase como "exageradas" las apreciaciones de Ramírez. Juan Manuel Bonet, "Para un mapa de la galaxia Buades", en VV.AA., *Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2009 (cat.), pp. 35-36.

[501] Verdú Schumann 2007.

[502] Howard Zinn, *The Twentieth Century. A People´s History*, Nueva York, Harper and Row, 1984, p. 259.

1976 y 1982, fue reconducida y rentabilizada en términos electorales por los partidos políticos.

En esta coyuntura, marcada por las dinámicas artísticas internas pero también por los procesos culturales y políticos globales, se produce la pérdida de visibilidad de los nuevos comportamientos. Hemos señalado la inmadurez y debilidad de nuestro conceptualismo, su carencia (salvo excepciones) de bases teóricas sólidas, la ausencia de un contexto adecuado de recepción así como la politización dogmática de la vida cultural durante el último franquismo. Pero, además de los problemas internos, también fuera de nuestras fronteras se estaba produciendo una regresión del conceptual en favor de la pintura (transvanguardia, neoexpresionismos), si bien algunos de los pintores más interesantes del momento supieron asumir con inteligencia las aportaciones del arte conceptual. Algo que apenas sucedió en nuestro territorio, donde muchos pintores sentían un odio visceral hacia el conceptual. En consecuencia, las nuevas instituciones culturales van a comenzar a mostrar un gran interés por las corrientes pictóricas dominantes (el papel de Carmen Giménez al frente del Centro Nacional de Exposiciones fue paradigmático en ese sentido), lo cual dificultó una recepción de la herencia conceptual que permitiese el desarrollo (una transformación hasta cierto punto natural) de los nuevos comportamientos de los setenta, cuyas aportaciones se perdieron en el olvido.

En este epígrafe proponemos una hipótesis de reconstrucción historiográfica, una reescritura performativa de lo que pasó en los ochenta. Performativa en dos sentidos: en primer lugar, porque esta "historia otra" se basará en la reconsideración (un breve repaso) de ciertas prácticas performativas que no despertaron la atención de críticos, entonces, ni historiadores, después. En segundo lugar, porque la enunciación de este relato pretende actuar (poner en escena) otros ochenta (decir es hacer, como en los enunciados performativos de Austin). No se trata con esto de construir un relato-ficción sobre la posible continuidad de una tendencia. No hablamos de la continuidad de un movimiento como tal, pero sí de la pervivencia de unas actitudes y prácticas que, aún careciendo de un espíritu grupal y de un retorno crítico que las atendiese como una manifestación colectiva (lo que podría llamarse de un modo convencional tendencia, movimiento, grupo, etc.), realizaron aportaciones en las que reverberaba la herencia conceptual y que, por ello, podrían haber sido útiles en la construcción de una institución (entendida ésta como confluencia de espacios y discursos) más horizontal y democrática. Al fin y al cabo, aquellas manifestaciones que se engloban bajo el

apelativo conceptual impugnaron no sólo las convenciones disciplinares de las bellas artes, sino que también supusieron un reto para el estudio, teorización e historización de los objetos considerados artísticos, que sufrían entonces una importante mutación.

El olvido de los nuevos comportamientos durante los ochenta y su tardía recuperación historiográfica ha estado condicionado por las posturas de críticos e historiadores que no consiguieron mantener una tensión dialéctica con las dinámicas institucionales que han banalizado la interpretación del arte contemporáneo. Algo comprensible y casi inevitable en ese "ambiente cultural irrespirable" que describe Ramírez. En 1976, cuando el conceptual parecía atravesar una profunda crisis, Simón Marchán colaboró con un ensayo en el libro editado a propósito del polémico proyecto para la Bienal de Venecia *España: vanguardia artística y realidad social*[503]. En su aportación a la publicación, Marchán contemplaba la posibilidad de que aquellas experiencias que habían evolucionado desde las prácticas conceptuales hacia los nuevos medios ("Criado, Corazón, Muntadas, Torres y otros") se convirtiesen en alternativas a tener en cuenta en el panorama artístico del momento[504]. Sin embargo, en revisiones posteriores, Marchán acabará dando por bueno[505] el relato pictórico que se inaugura con *1980* (galería Juana Mordó, 1979[506]) sin prestar atención al posible desarrollo de esa

---

[503] VV.AA., *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976. La exposición exploraba las relaciones entre la vanguardia artística y la situación político-social española desde la Guerra Civil, hipótesis de trabajo basada en la puesta en valor de lo reprimido (comprometido, politizado) que va a ser rechazada durante los años ochenta. Sobre las polémicas que acompañaron la exposición véase Bozal 1992, 572-576; Ramón Tió Bellido, *L´art et les expositions en Espagne pendant les franquisme,* París, Isthme, 2005, pp. 151-190.

[504] Simón Marchán, "Los años setenta entre los nuevos medios y la recuperación pictórica" en VV.AA., *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976,* p. 179: "Estas prácticas derivadas de lo que sólo convencionalmente continuamos denominando conceptualismo, exoneradas de dogmatismos pasados, parecen disponerse a emprender nuevas singladuras en el ámbito de comportamiento o de los nuevos medios. Sin fetichismos tecnocráticos, sin panaceas o desbordadas ambiciones, sin descalificaciones apresuradas, pero con más eficacia en obras concretas. Y, desde luego, tienen razones y opción a ser, por lo menos, una de las alternativas a tener en cuenta, como parecen confirmar experiencias recientes en vídeo de García Sevilla, Nacho Criado, Alberto Corazón, Muntadas, Torres y otros".

[505] Marchán 1991, 319: "La polémica selección *Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* de la Bienal de Venecia no sólo sirvió como revisión del arte español de la posguerra, sino que parece traslucir el agotamiento del vanguardismo en el que se mecía el propio conceptualismo. El deslizamiento hacia la pintura, entre 1976 y 1980, sigue unas líneas de fuerza, hoy en día ampliamente reconocidas, que esbozo a continuación".

[506] También en 1979 se disolvió el equipo Comunicación que, a través de la editorial Alberto Corazón, había puesto en circulación una considerable cantidad de materiales teóricos, muchos de los cuales pretendían replantear las relaciones entre arte y política. Sobre la disolución del grupo, Alberto Corazón ha explicado: "A finales de los setenta y principios de los ochenta, con la desaparición de la censura, empiezan a aparecer editoriales que cubren los huecos en que nosotros trabajábamos. Llegó un momento en que lo que hacíamos en Comunicación lo podían hacer otros, incluso empezamos a discutir derechos editoriales. Cerramos con cerca de 300 títulos. Por otra parte, para mí, la experiencia conceptual tenía desde el principio una fecha de caducidad. Las prácticas artísticas que yo desarrollaba alrededor de la imagen tenían cada vez más un espacio idóneo en el campo del diseño. El arte conceptual me lleva a unos

"alternativa artística"[507], de aquella "segunda generación conceptual"[508] de la que él mismo había hablado en 1983:

> Diluidas las disputas entre abstracción y neofiguración, que se habían suscitado hacia 1976, se entablan fructíferos diálogos, como se aprecia en *Mil novecientos ochenta* (1979) o en *Madrid D.F.* (1980). Con estas dos muestras se consagra en nuestra escena la pintura, abandonándose tics tardovanguardistas tales como la pretensión de construir una nueva tendencia, la obsesión bobalicona por lo nuevo, las disyuntivas grotescas entre figuración y abstracción[509].

Los nuevos comportamientos, tal y como apuntaba Juan Antonio Ramírez en su texto sobre José Guerrero, pierden apoyos críticos durante a segunda mitad de los setenta y los primeros años ochenta al tiempo que se les niega visibilidad institucional. Para Pilar Parcerisas, autora del principal estudio sobre el conceptualismo español (edición con escasas modificaciones de su tesis doctoral sobre el conceptual en Cataluña), esa fractura es el síntoma inequívoco del final del movimiento. La historiadora catalana fija una cronología que compartimenta la producción conceptual en tres etapas (preconceptual, 1964-1970; conceptual, 1971-1975; posconceptual, 1976-1980). Todo intento de sistematización, imprescindible al abordar cualquier estudio, acaba por simplificar e incluso tergiversar la verdadera naturaleza de los acontecimientos. El relato, la representación, configura la realidad, deposita sobre ella un sustrato de sentido que se adhiere a los objetos de estudio. En este sentido, el establecimiento de un periodo posconceptual que finalizaría hacia 1980, en el cual no se incluyen las propuestas de esa "segunda generación" de artistas conceptuales, contribuye a historizar el conceptual, instituye un relato teleológico de cariz nacionalista[510] y acerroja una lectura objetiva y distanciada acerca de la relevancia y

---

caminos próximos a los del diseño gráfico, que es un área de trabajo mucho más influyente porque tiene más difusión y visibilidad". Entrevista con Alberto Corazón, Madrid, 14 de abril de 2011.

[507] Marchán 1976, 179.

[508] Simón Marchán, "Después del naufragio", en VV.AA., *Fuera de formato,* Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983 (cat.).

[509] Marchán 2001, 321.

[510] Esta misma idea ha sido expuesta con algunos matices por Carrillo 2008, 42. Al respecto, pueden ser muy ilustrativas las siguientes palabras de Parcerisas: "Hay momentos fundamentales en la historia del arte de Cataluña que no pueden pasar desapercibidos, que van íntimamente ligados a su evolución como sociedad, y en los que el arte refleja y proyecta su luz interior. Se trata de momentos estelares del arte catalán, unidos a un renacimiento, a una nueva valoración de su identidad como país y como nación. / Desde la perspectiva de la Cataluña contemporánea es necesario constatar y reivindicar esos grandes momentos, esas grandes vías del arte por donde discurre nuestro transcurrir histórico, para poder discernir

eficacia social de una práctica artística conceptual, alternativa, colaborativa, paralela, reflexiva, crítica y autocrítica al fin y al cabo, cuya pervivencia, según Parcerisas, parece no tener sentido por el simple hecho de que "el movimiento ya había finalizado"[511]. De este modo, esta autora está participando, quizás de manera involuntaria, de la corriente historiográfica que defiende la existencia de un "antes" y un "después" del dictador, un punto de inflexión democrático que restaría vigor a la lucha por las libertades, supuestamente alcanzadas tras un modélico proceso de transición, y deslegitimaría a los nuevos comportamientos. Establecer el final del movimiento conceptual coincidiendo con la disolución de la Assemblea Democràtica de Catalunya[512] implica levantar una barrera artificial que deja fuera del cuestionable y tal vez innecesario paraguas "conceptual" a un grupo de artistas cuya actividad crítica, politizada en grado variable, heredera de las estrategias desplegadas en el ámbito de los nuevos comportamientos, era, en plena transición, más necesaria que nunca.

Llegados a este punto, parece pertinente recordar la versión de la historia que en su momento aportó José Luis Brea en *Antes y después del entusiasmo* (1989). Un intento valiente por repensar nuestros ochenta demostrando cómo aquel entusiasmo cultural no era más que un espejismo creado por un grupo de comisarios, españoles y extranjeros, que dieron tan solo una versión parcial de lo que aquí pasaba ("desvelar lo que en la fábula que corre como cierta se ha escamoteado, la falacia deslizada, la mentira hecha pasar por verdad"). Brea comienza por desmentir la creencia de que en el arte español hubo un antes y un después de la muerte del dictador: "Ni después de él ha emergido, en el campo de la actividad artística, algo que antes no existiera, ni se ha extinguido nada que sí"[513]. Aquel argumento había servido para olvidar al conceptual y el resto de prácticas críticas que existían en nuestro país. De ese modo, se alteraba la

---

claramente entro lo propio y lo foráneo, entre lo permanente y lo variable, entre el arte del pasado que nos ayuda a entrever el futuro y aquél que nos aboca al ostracismo más decadente". Pilar Parcerisas, "Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después", en Glòria Picazo, ed., *Impasse3. Una revisió de l'art Català recent a partir de textos publicats*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2001, p. 101 (publicado originalmente en *Butlletí del MNAC* 2, Barcelona, 1994).

[511] Parcerisas 2007, 289.

[512] *Ibidem*, pp. 460-461: "En Cataluña, la evolución política del Arte Conceptual se ciñó, casi paso a paso, a la cronología política, con la fundación de la Assemblea de Catalunya en noviembre de 1971 y con la muerte de Franco en 1975. El fin del Arte Conceptual coincidió también con la disolución de la Assemblea (noviembre de 1977) y el reconocimiento de los partidos políticos, sobretodo el PSUC, legalizados el 3 de mayo de 1977. / (…) Toda la carga política e ideológica del Arte Conceptual durante el periodo de mayor actividad de la Assemblea de Catalunya desapareció y quedó delegada en los partidos políticos, como depositarios de las reivindicaciones populares que hasta el momento canalizaba la primera".

[513] José Luis Brea, "Los muros de la patria mía", en Brea 1989, 64.

posible continuidad de sus propuestas y la posterior aparición de actitudes neoconceptuales. El conceptualismo quedó fuera del sistema sin que sus aportaciones fuesen reconocidas y asimiladas, como si la contestación política más o menos explícita de aquellas obras ya no tuviese sentido en un panorama pacificado que promovía la expansión del mercado artístico. Brea establecía dos momentos "fuertes" en el arte español de las últimas décadas. Por un lado, el arte de corte conceptual menos ideologizado desarrollado entre 1972 y 1979 (cita a Nacho Criado, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura) y, por otro, el arte neoconceptual que emerge a finales de los ochenta y principios de los noventa con "una actitud de autocuestionamiento del propio espacio de acontecimiento" (Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Espaliú): dos momentos, "antes y después del entusiasmo", que inauguraban y clausuraban nuestros años ochenta[514].

En relación con lo expuesto por Brea, aquí nos atrevemos a sugerir que los años ochenta no fueron una década tan "enferma"[515] como podría deducirse de sus afirmaciones o de la lectura de la escasa historiografía sobre este periodo. Aunque en estos años comienza a edificarse un sistema del arte que institucionaliza la banalidad y que a día de hoy se ha demostrado insostenible; aunque es un lugar común afirmar que la producción pictórica de esa década ha envejecido mal y son pocos los trabajos que pueden ser valorados en términos positivos; durante los ochenta, al margen de las

---

[514] Algunos años después, el mismo Brea se encargaría de llevar a cabo un admirable ejercicio de autocrítica: "mi sugerencia de que los finales de los 70 fueron un momento fuerte para nuestro arte tenía mucho de voluntarista. Más que nada se trataba de hacer que ese tiempo se explotara y recorriera, retrospectivamente, como si hubiera realmente sido un momento fuerte. La propuesta de considerar el arte que a comienzos de los 80 se desarrolló en Madrid, sobre todo, como transconceptual, partía de esa hipótesis programa. Si podía aceptarse que los últimos 70 habían sido un momento-fuerza, por el encuentro tensionado de tres grandes líneas de hallazgo —la del conceptual menos pesado (casi más conceptista que conceptual: antes Zaj o Muntadas que el Grup de Treball), la del minimalismo (desarrollado en dos líneas bien distintas, por un lado la rigurosa abstracción de Trama y algunos postgreenberguianos; por otro, en el grupo de escultores de Buades-Bustarviejo) y la del pop (sobretodo a partir de los usufructuadores del postgordillismo)— entonces cabría pensar que en España, podría desarrollarse un momento de creación consciente justamente por su capacidad de usufructuar una herencia autóctona [un cierto conceptismo barroco]. (...) Lo cierto es que el experimento no interesó a nadie, y acabó quedándose en eso: una mera hipótesis fracasada de crítica-ficción". José Luis Brea, "Los 70 son los 90", *Atlántica* 16 (1997), pp. 117-118. Las tesis expuestas en *Antes y después del entusiasmo* fueron matizadas en *Patria mía* (donde Brea también trataba de responder a algunas de las críticas recibidas por su proyecto curatorial), una de las lecciones impartidas en el Instituto de Estética de Madrid durante el curso 1989-1990, cuyo texto fue incluido en *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

[515] Juan Vicente Aliaga, "El cuerpo enfermo", *RS* 2 (1989), p. 55: "Desde principios de esta década ha habido un contagioso sarampión que, básicamente, ha generado propuestas estéticas —es pertinente resaltar el concepto de estética, ya que estas propuestas se dirigían, fundamentalmente, a la percepción, a la mirada, orillando el análisis y el pensamiento— que se crecían en torno a la noción tradicional del placer de pintar".

instituciones, carentes de financiación y respaldo crítico, son muchos los artistas que continuaron investigando o comenzaron a investigar partiendo de una actitud reflexiva, autocrítica, más o menos próxima a los nuevos comportamientos, en absoluto banal y, en cierto sentido, comprometida políticamente[516]. Es decir, que no sólo antes y después del entusiasmo podríamos localizar dos "momentos fuertes", sino que la totalidad de la década aparece surcada por trabajos asentados sobre un eje que, pese a la carencia de referentes claros y las amnesias historiográficas, conduce desde el conceptual de los setenta hasta enlazar con el neoconceptualismo del que se empieza a hablar a finales de los ochenta y principios de los noventa. Durante el "entusiasmo" artistas como Darío Corbeira, Concha Jerez, Ángel Bados, Zaj, Francesc Abad, Mitsuo Miura, Nacho Criado, Paz Muro, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Jordi Benito o el citado Pedro Garhel (también, por supuesto, aquellos que consiguieron una proyección internacional como Torres y Muntadas[517]), pese a las enormes diferencias entre sus planteamientos estéticos, trabajaron desde presupuestos próximos a (o derivados de) los nuevos comportamientos, realizaron aportaciones en el terreno de la instalación y, en varios casos, también en el de la performance. Algunos de ellos colaboraron con espacios alternativos, fuera del circuito comercial; otros, incluso, consiguieron exponer en galerías comerciales madurando una obra que, a principios de los noventa, se demostró interesante, autoconsciente, coherente y hasta cierto punto influyente[518]. Si bien es cierto que durante los años ochenta puede constatarse un desplazamiento desde lo performativo a lo instalativo (territorios en gran medida complementarios) en el trabajo de aquellos artistas que estaban dando continuidad a las investigaciones conceptuales de los setenta, algunos de ellos realizaron incursiones en el ámbito de la performance, en

---

[516] De hecho, José María Parreño considera que "el arte de los ochenta se caracteriza por ser notablemente autorreflexivo, y muchas de las obras de este período están encaminadas a revisar los conceptos tradicionales del arte moderno, tal y como hemos podido ver a lo largo de este estudio. Su crítica es en buena medida una crítica que se extiende al sistema artístico, como ya anunciara la crisis de los sesenta, y en ella hay implícita una crítica a la estructura productiva del sistema capitalista. Son obras que, aún ajenas a una intencionalidad política, derogan categorías como autonomía, autoría o individualidad, tan consistentes con la ideología dominante que en último extremo no hace sino atacarla en el lugar y con los medios con que se hacen patentes". Parreño 1995, 446. Parreño se refiere a los primeros trabajos de artistas como Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca o Pepe Espaliú así como a obras de artistas de generaciones anteriores (Torres, Muntadas, Abad).

[517] Francisca Pérez Carreño, "Significado y acción. Notas sobre arte conceptual en España", *Cuadernos Hispanoamericanos* 608 (2001), pp. 14-15.

[518] De ahí, que Brea apuntase que ciertos artistas vinculados al conceptual de los setenta podrían ser considerados como los más interesantes del arte español de los noventa, "que los verdaderos artistas de los 90 son ellos, los de los 70". Brea 1997, 118.

un momento en que se estaban transformando las connotaciones políticas del arte de acción en un nuevo contexto institucional.

Durante los primeros ochenta, artistas importantes en el panorma performativo madrileño de los setenta como Juan Hidalgo, Nacho Criado o Paz Muro continúan realizando acciones o piezas relacionadas con experiencias performativas. Uno de los trabajos más heterodoxos de esos años es *El jinete solitario* (1981) de Nacho Criado. Se trataba de una especie de libro editado en Pamplona por Euskal Bidea con un formato similar al de las fundas de los discos de vinilo. En su interior varios pliegues de cartón contenían una complejo y hermético despliegue de fotografías, acciones e inscripciones en torno a las figuras de Juan Hidalgo (el jinete solitario), del propio Criado y de la relación artística y personal entre ambos[519].

La obra de Paz Muro, poco conocida, mal documentada y apenas estudiada, sigue en los ochenta las líneas marcadas durante los últimos setenta, realizando un sinfín de acciones de carácter lúdico en diversos espacios, siempre al margen de modas críticas y soportes tradicionales. En acciones como *Happening Superpaz* (1980), *Foto-Party* (con Pablo Pérez Mínguez, 1980) o sus intervenciones en la feria ARCO (1982-1986) Muro da continuidad a la vertiente más festiva y carnavalesca de los nuevos comportamientos (también a sus aspectos menos mercantiles). Algunas de sus performances son actos espontáneos, realizados en inauguraciones y eventos similares. En otros casos, se trata de puestas en escena corales (como *Concierto de invierno de agua y viento*, celebrado en el MEAC el 23 de febrero de 1981), muy teatrales y acompañadas de un barroco aparato musical y literario.

Eva Lootz y Adolfo Schlosser, austriacos de nacimiento, están activos en España desde mediados de los sesenta. Pronto pasan a formar parte del ambiente artístico madrileño, entran en contacto con el grupo de artistas de la galería Buades y asisten a los ciclos de Nuevos Comportamientos Artísticos en el Instituto Alemán de Madrid. La primera exposición de Lootz (Viena, 1940; Premio Nacional de Artes Plásticas en 1994) tiene lugar en la madrileña galería Ovidio en 1973, donde se mostraron sus objetos de lona cosida, parafina, lana y tarlatana junto con algunos trabajos pictóricos. Su interés por lo que la misma artista denomina el "teatro de las materias", los cambios de estados de los materiales, sus características físicas y

[519] Nacho Criado, *El jinete solitario*, Pamplona, Euskal Bidea, 1981; David Pérez, dir., *Lo que no se escucha se oye. Nacho Criado conversa con Miguel Copón*, Valencia, UPV, 2010 (DVD).

simbólicas así como sus relaciones con los usos y espacios, la llevan a realizar varias performances en las que experimenta con la transformación químico-física de determinadas sustancias. La más conocida de ellas es *Parafina*, realizada en 1977 en Madrid, en la que Lootz derretía 400 kilos de parafina blanca que después eran vertidos sobre una piscina hasta cubrir toda su superficie. Estos modos de expansión escultórica a través de la acción tuvieron cierto desarrollo en sus instalaciones de los ochenta.

También Schlosser (Leitersdorf, Austria, 1939-Bustarviejo, Madrid, 2004; Premio Nacional de Artes Plásticas en 1991) expuso por primera vez en la galería Ovidio en 1973. Sus obras de esa época (tapices con figuras geométricas, estructuras de plexiglás y cordones elásticos) forman parte de una etapa de transición cercana al arte óptico y cinético que dará paso a sus trabajos objetuales realizados con piedras, madera, ramas, barro, pieles y otros materiales orgánicos que marcarán la identidad de toda su obra posterior. Como en el caso de Lootz, Schlosser ideará acciones con algunos de esos objetos. Por ejemplo, *El vuelo con escultura* (1977, fotografiada por Chiqui Abril) en el que Schlosser vuela encaramado a su escultura-ala delta hacia la piscina de la finca madrileña de Gordillo desde un andamio de varios metros de altura. O su conocido *Concierto* (1979, fotografiado por Lootz) en el que Carlos Alcolea, Carlos Varona y el artista daban uso a sus instrumentos-esculturas. Pero más allá de esta activación performativa de su producción escultórica, durante toda su carrera sus piezas van a derivarse de un procesualismo a través del cual redimensiona la relación entre el artista y la naturaleza. Muchos de sus trabajos pueden ser entendidos como diarios objetuales de sus paseos por la sierra, performances en las que recoge materiales para sus futuras instalaciones o durante las que realiza fotografías, conectando así con las investigaciones de land artistas como Fulton o Long.

Con una sólida formación musical y licenciada en Ciencias Políticas, las primeras exposiciones de Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) habían tenido lugar en 1973 (Sala Peña, Madrid) y 1975 (Sala Prado del Ateneo de Madrid). Desde 1976 trabaja en el campo de la instalación produciendo obras muy politizadas en las que se tematizan cuestiones candentes durante el proceso de transición (*Escritos ilegibles*, 1974; *Desarticulación de un partido político clandestino*, 1974; *Sumario de un proceso político,* 1974; *Más allá del paredón recién pintado,* 1977). Sus primeras performances públicas datan de 1984 (Janfru Ane Teatret, Aalborg, Dinamarca) y están relacionadas con sus instalaciones: las anteceden, como rituales en los que prepara el espacio en que se desplegará la instalación; o las complementan, como acciones que se

desarrollan en el ambiente. Desde mediados de los ochenta, Jerez ha continuado realizando acciones hasta la actualidad introduciendo, en algunos casos, elementos tecnológicos y multimedia.

En el terreno de las nuevas tecnologías, Garhel fue una figura de referencia. Durante los ochenta incorporó el vídeo a sus acciones, primero como un dispositivo de registro (*Etcétera*, 1981) y después como un elemento más de la performance (*Infinito 5*, 1985), como un apéndice tecnológico de su cuerpo. A finales de la década sus intereses neomediales se concretaron en performances multimedia como *Dedicado a la memoria* (Documenta 8, 1987), en la que Garhel consigue generar un espacio digital, tecnológico, a través de proyecciones y efectos sonoros que le permiten reflexionar sobre el concepto de memoria; y *Prótesis* (Instituto Alemán de Madrid, Homenaje a la Bauhaus, 1988), uno de los trabajos pioneros en nuestro país sobre la condición posthumana, la relación del cuerpo con las nuevas tecnologías y los cambios identitarios que éstas operan a través de la dialéctica natural/artificial.

El historiador del arte se encuentra con serias dificultades al acercarse a estas acciones, deudoras en mayor o menor medida de los comportamientos conceptuales en que la performance tuvo un especial predicamento. Performances producidas en una coyuntura adversa en la que su sentido parecía diluirse sin un retorno crítico e institucional[520]. En cualquier caso, los trabajos que acabamos de enumerar nos hacen pensar que si los años comprendidos entre 1979 y 1989 constituyen una "década enferma", si esos momentos han quedado identificados con un "entusiasmo" acrítico, esto se debe no tanto a las prácticas (terreno en el cual es fácil encontrar ejemplos que no responden a estas caracterizaciones), sino al contexto crítico en que se generaron (dominado por los defensores de la pintura), a las imágenes que se proyectaron sobre ellas al final de esa misma década (por parte de críticos como Aliaga o Brea, interesados en las poéticas neoconceptuales) y a las posteriores revisiones historiográficas (más

[520] Sobre la recepción de la obra de Garhel, Karin Ohlenschläger afirma: "Cuando Pedro Garhel desarrolló su trabajo performativo y videográfico a finales de los setenta, salvo contadas excepciones, en este país no existían ni críticos ni historiadores que prestasen atención a estas prácticas. Por lo tanto, tampoco había una recepción crítica para su obra. Sí bien es cierto que los medios de comunicación generalista cubrieron sus eventos, el interés de la prensa y la televisión se centraba en la parte más anecdótica de su trabajo: los cuerpos desnudos, la alteración del orden público, etc. Los trabajos de Pedro no se concebían dentro de los parámetros tradicionales de las artes plásticas, visuales, escénicas o sonoras. La gente no entendía por qué no se dedicaba a un solo medio o campo de expresión. Por lo tanto, de sus actividades de esos años, sólo nos queda la documentación, sin un retorno crítico". Entrevista con Karin Ohlenschläger, Madrid, 13 de junio de 2011.

bien escasas) que, simplemente, las ignoraron[521].

A finales de los ochenta, en efecto, comienza a hablarse de la emergencia de una ola neoconceptual impulsada por los ecos de una postmodernidad deconstruccionista que llega con un retraso considerable. La revista *Arena,* puesta en marcha por Brea, Kevin Power y Mar Villaespesa, trató de reflejar esas nuevas articulaciones críticas a lo largo de su breve existencia (cinco números editados en 1989)[522]. La pintura, que había acaparado un inmenso capital mediático, cedía espacio en favor de otros soportes y discursos que retomaban las actitudes más reflexivas y contenidas de la década de los setenta. Algunos años más tarde, Villaespesa escribiría sobre este cambio de rumbo:

> La pintura, en los últimos años de la década (de los ochenta), llevó a cabo un proceso de distanciamiento de sí misma y de los temas que la tendencia dominante del neoexpresionismo había tratado, para plantear otras cuestiones; entre ellas, hablar del sujeto desde otro punto de vista más interrelacionado con el espacio social, de modo que se pudieran generar las condiciones para explorar en la identidad y en la diversidad, para crear en la intersección de lo individual y lo colectivo. / Igualmente, la escultura cedió formalismos y materiales tradicionales a favor de una producción en la que se cruza experiencia y significado. La aparición de las propuestas llamadas neoconceptuales, en las que el uso de una serie de materiales, con una alta carga simbólica y metafórica, como el cuero, la goma, el azufre o el látex comenzaron a articular una poética del objeto —adscrita también a propuestas internacionales de ese momento— como respuesta a algunos fenómenos sociales que irrumpieron en la vida privada y pública de los ciudadanos[523].

Así pues, desde finales de los ochenta y en los primeros años noventa, la actividad de críticos más jóvenes (Juan Vicente Aliaga, Mar Villaespesa, Manel Clot,

---

[521] Veáse, como ejemplo, el capítulo *1980* de Bozal 1992.
[522] Carme Ortiz y Miren Eraso, "La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte / International Art", investigación desarrollada dentro del proyecto *Desacuerdos*, en http://www.arteleku.net/vieja/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=1281 (fecha de consulta 25.09.2009).
[523] Mar Villaespesa, "De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional", en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, eds., *Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968),* Castellón, EACC, 2003, p. 147.

etc.) y las líneas de trabajo adelantadas por algunas propuestas expositivas[524] marcan un desplazamiento hacia posturas menos entusiastas coincidiendo con el agotamiento comercial de la veta pictórica y un avance de la escultura (Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Jaume Plensa, Fernando Sinaga, etc.), condicionado también por factores económicos[525], que se expande hacia formatos performativos e instalativos[526]. Respondiendo al enfríamiento de la transvanguardia internacional, después de la enorme atención mediática, institucional y mercantil que atrajo la pintura durante buena parte de la década, los intereses de críticos, medios de comunicación y mercado viraron a principios de los noventa hacia otras actitudes que otorgaban mayor protagonismo a soportes no pictóricos, entre los que la fotografía va a ocupar un lugar muy destacado. A continuación analizaremos la normalización de la fotografía en el sistema del arte español durante las décadas de 1980 y 1990, proceso que estuvo condicionado por el "olvido" de los nuevos comportamientos, la vuelta protagónica de la pintura durante los ochenta y el enfriamiento de principios de los noventa que supuso la recuperación de algunas experiencias performativas y conceptuales. La revisión de los modos de gestión, programaciones y espacios que contribuyeron a la normalización del medio fotográfico nos ayudará a comprender cuáles van a ser los ámbitos discursivos de toda fotografía que se pretenda artística, qué formas y discursos fotográficos (la forma cuadro) se beneficiarán de las nuevas dinámicas institucionales y cómo el destino de la performance, mediado por la fotografía, oscila entre dos actitudes contrapuestas: o bien quedará incorporada a esas nuevas formalizaciones mediante diversos tipos de

---

[524] Nos referimos a proyectos tan dispares como *El Sueño Imperativo* (comisariada por Mar Villaespesa en el Círculo de Bellas Artes, 1991), *El Jardín Salvaje* (de Dan Cameron, La Caixa, 1991), *Inonciation* (comisariada por Béatrice Simonot y Liliana Albertazzi, en el CASM de Barcelona, 1992), *De interés público* (comisariada por Ana Navarrete en la galería Moriarty, 1992), *Los últimos días* (comisariada por Brea para la Expo 92 de Sevilla) o *El compromiso del arte* (de Calos Jiménez, Sala Amadís, 1992).

[525] Sánchez Argilés 2009, 106-107: "Hay especialistas que hacen coincidir el desengaño del entusiasmo artístico y comercial de la primera mitad de los ochenta con la tímida afirmación de las prácticas escultóricas de la segunda, en un fenómeno semejante al que se estaba produciendo en el contexto internacional. Pero pensar que esta segunda opción no respondía ya a una estudiada estrategia mercantilista por agotamiento de la anterior, resulta extemadamente candoroso. Si en la primera mitad de los ochenta fue Miguel Barceló el pintor más catapultado en las convocatorias nacionales e internacionales, en la segunda mitad lo serían escultores como Juan Muñoz, Susana Solano y Cristina Iglesias".

[526] Simón Marchán, "Las artes en transición", en VV.AA., *Arte contemporáneo español. Museo Patio Herreriano*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2002 (cat.), p. 245: "Traspasados los umbrales de la década de los años 90, uno de los rasgos que llaman la atención en algunos escultores ya mencionados [Jaume Plensa, Txomin Badiola, Eva Lootz, Antoni Llena, Jordi Colomer, Adolfo Schlosser, Nacho Criado, Cristina Iglesias, Fernando Sinaga, Juan Muñoz] es comprobar cómo sus obras desbordan la concepción moderna de la escultura introvertida y se expanden en el espacio a través de diferentes dispositivos".

escenificación, o bien se resistirá a ser deglutida acudiendo a usos fotográficos no asumibles por la institución.

5. DESPUÉS DEL ENTUSIASMO

5.1. LA NORMALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA Y EL DESARROLLO DE LA INSTITUCIÓN-ARTE

Valdría la pena hacer el esfuerzo de desvelar
las estrechas relaciones entre el orden social
establecido y la fotografía artística[527] .
Sigfried Kracauer

La posición de la fotografía en el seno de la institución-arte, en ese nudo que configuran los discursos artísticos y los espacios en que estos operan[528], ha sido siempre incómoda. Los fotógrafos, al margen de sus filiaciones estéticas y orientaciones profesionales, han tratado de legitimar su actividad como una de las bellas artes. Los historiadores del arte y los gestores al frente de las instituciones dedicadas a su estudio y conservación se han encontrado con serios problemas a la hora de insertar estos objetos en los repertorios visuales sobre los que se han levantado los relatos de la modernidad artística[529]. Si la fotografía, acudiendo una vez más a la expresión de Baqué, "entra en arte" al ser utilizada por artistas (no fotógrafos) que trabajan en los alrededores de los conceptualismos, la invisibilidad de los nuevos comportamientos en el panorama artístico español de los años ochenta dificultará esa "entrada en arte" del medio fotográfico. De hecho, en España van a ser muy frecuentes las discusiones a propósito de la artisticidad del medio hasta bien entrados los ochenta, debates de escaso calado intelectual que ya habían sido superados en otros contextos por esas mismas fechas. Desde principios de los ochenta hasta mediados de los años noventa, tendrá lugar la normalización definitiva de la fotografía en las instituciones dedicadas al arte contemporáneo: se pasa de una fotografía de fotógrafos, recluida en ámbitos profesionales (sociedades fotográficas, revistas de fotografía centradas en cuestiones

[527] Sigfried Kracauer, "La fotografía", en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento y la masa 1,* Barcelona, Gedisa, 2008, p. 27.
[528] Recordemos las palabras de Peter Bürger: "Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras de arte. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en al sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía". Bürger 2000, 63.
[529] Joan Fontcuberta, "La fotografía con(tra) el museo", *mus-A* 9 (2008).

técnicas), incapaz de entablar un diálogo fluido con otros ámbitos de la creación, a una fotografía integrada en el sistema del arte, absolutamente asumida como una herramienta o medio de creación de imágenes a disposición de los artistas. Sin embargo, esa normalización se produce sin tener en consideración las aportaciones de nuestro conceptualismo al (o desde el) terreno de lo fotográfico: su recurrente uso de la imagen fotográfica, la relación de ésta con acciones o intervenciones en el paisaje, su difusión en medios impresos, su carácter pobre, reproductible y antiesteticista, su capacidad para redefinir el campo de lo artístico, etc. Las instituciones que se ponen en marcha durante los primeros años ochenta, los medios que crecen a su alrededor y los discursos artísticos que se articulan en esos momentos han jugado un papel fundamental en ese proceso de normalización, determinando la función, los espacios, la posición e incluso el formato de la fotografía en el sistema del arte contemporáneo producido en España. Resulta necesario, por tanto, detenernos en los "espacios fotográficos", ámbitos editoriales y expositivos que condicionan la recepción de la fotografía, destino último para la performance en el territorio institucional.

En el ámbito editorial, el hueco que *Nueva Lente* dejó a finales de los setenta fue ocupado a principios de los ochenta por *Photovision*[530]. Ambas revistas, como *AFAL* en su momento, consiguieron aglutinar en torno a sus páginas a dos prolíficos grupos de creadores[531]. En palabras de Fontcuberta, al frente de la línea editorial de *Photovision*, estas dos publicaciones "se convirtieron en plataforma y agente catalizador de una cierta dinámica creativa. Ambas incentivaron el trabajo de algunos fotógrafos, organizaron exposiciones y debates, emprendieron iniciativas paralelas (escuelas, editoriales) y muy a menudo se convirtieron en interlocutores de la fotografía española en los foros internacionales"[532]. *NL* hereda el espíritu contestatario del mayo francés y la contracultura estadounidense. El grupo formado alrededor de *Photovision,* usufructuando parte de esa herencia en una coyuntura política e institucional muy diferente, alcanzaría una mayor madurez intelectual, un pensamiento artístico mejor construido y un ideario estético más "elevado" que crecía al amparo de la joven

[530] Sobre la gestación de *Photovision*, Fontcuberta 2001, 46-49.
[531] Debemos aclarar que no se trataría de dos grupos enfrentados o solapados, ni tan siquiera de un relevo generacional. Más bien se trataría de una evolución estilística e intelectual lógica y pausada. Algunos autores como Cristina García Rodero o Joan Fontcuberta estuvieron presentes en ambos núcleos de creación.
[532] Joan Fontcuberta, "Editorial". *Photovisión* 20 (1988), p. 6. Véase el catálogo de la exposición *Creation photographique en Espagne, 1968-1988. De Nueva Lente à Photovision* comisariada por Fontcuberta tras recibir una invitación de Bernard Millet, conservador jefe del Musée Cantini de Marsella.

democracia. Como apunta Jorge Ribalta en su introducción a la recopilación de textos de Fontcuberta, absoluto protagonista de este momento en tanto editor, fotógrafo, comisario e historiador, "si toda historia comporta un punto de vista, el de Fontcuberta materializa un relato cuyas connotaciones políticas se identifican con el espíritu de la socialdemocracia española que cristaliza en los ochenta, y que tiene su eje justamente en esa particular resignificación de la vanguardia"[533]. Tradición vanguardista que Fontcuberta rescata en la muestra *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (Biblioteca Nacional, 1984) partiendo de una investigación seria y rigurosa, muy necesaria en un panorama fotográfico en proceso de reconstrucción:

> La evolución desde las posiciones de *Nueva Lente*, caracterizadas por una experimentación desbocada y fantasiosa, el valetodismo de Pablo Pérez-Mínguez, el simbolismo provocativo de Jorge Rueda, la imaginación al poder heredada de mayo del 68 todavía cercano, la contestación y la búsqueda de alternativas producto de la contracultura y demás fenómenos underground, etc., a las posiciones actuales [1987], más moderadas y reflexivas, de contenidos más sutiles y mayor densidad conceptual, de planteamientos estéticos más sensibles y sofisticados, etc., señala un salto crucial: el de la libertad al rigor. O más concretamente: de la obsesión por la libertad a la obsesión por el rigor[534].

En estos momentos se está produciendo un cambio en los espacios discursivos de la fotografía artística, que pasan de ser mayoritariamente impresos a ocupar las paredes de las nuevas salas de exposiciones que se abrían a lo largo y ancho de nuestra geografía. Tal vez por eso, *Photovision* está diseñada como una especie de cubo blanco, como un ámbito impreso pero aséptico en el que la fotografía encuentra un espacio hasta cierto punto autónomo con respecto al texto. Frente al diseño audaz e impactante (aunque a veces inmaduro) de *NL*, *Photovision*, tomando como referencia la revista

---

[533] Jorge Ribalta, "Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española", en Fontcuberta 2008, 9. En 1982, Fontcuberta fue invitado junto con Víctor Steinberg, Alberto Schommer, Manuel Falces y Manuel López (fotógrafo, militante en el PSOE, importante agente en el panorama fotográfico del momento, que consiguió "forzar" el encuentro) a una reunión con el entonces Ministro de Cultura, Javier Solana, para tratar los problemas que aquejaban al sector de la fotografía. Fontcuberta ha relatado aquella experiencia en la conferencia *La construcción de la modernidad fotográfica en España*, impartida dentro del proyecto *Desacuerdos* el 29 de octubre de 2003 en el MACBA. En ella aportó algunos datos históricos extremadamente reveladores y destacó la voluntad de Solana de contribuir al desarrollo de la fotografía española, así como la nula sensibilidad e interés de Carmen Giménez, recién nombrada Directora del Centro Nacional de Exposiciones, hacia el medio fotográfico.

[534] Joan Fontcuberta, "Imagen Nueva. Algunas perspectivas recientes sobre la fotografía española", en Fontcuberta 2008, 206-207.

Camera, propone un estilo más cuidado con unas reproducciones de gran calidad y portfolios en cada número. Se abordan temáticas muy diversas, desde la fotografía decimonónica, el pictorialismo, cuestiones técnicas, monográficos sobre Josep Renau, Humberto Rivas o Witkin, hasta la creación más actual.

El discurso de *Photovision,* que contó con la colaboración de especialistas como Lee Fontanella, Jordi Guillumet, Jorge Ribalta, Enric Mira, Marta Gili, Manuel Santos o Glòria Picazo, estuvo centrado en lo estrictamente fotográfico sin apenas introducir elementos provenientes de otros campos del arte contemporáneo, sin establecer un diálogo entre la fotografía y el resto de dominios de la creación contemporánea. En este sentido, la revista *Lápiz* (su número 1 sale de imprenta en 1982, dos años después de la aparición de *Photovision*) destaca por su capacidad para introducir y normalizar el medio fotográfico dentro del panorama general de las artes visuales, comprendiendo la importancia de la imagen fotográfica en la construcción de la cultura contemporánea, dando a conocer su historia y difundiendo la obra de influyentes artistas internacionales. Si *Photovision* sigue siendo durante los ochenta una revista de fotografía, *Lápiz* será una revista de arte que también habla de fotografía. Desde su nacimiento, *Lápiz* incluyó entre sus secciones un apartado dedicado al medio fotográfico. Tras unos primeros números en que se revisó la obra de algunas figuras históricas de la fotografía española (Renau, Dalí, Català-Roca, Cualladó), así como las trayectorias de fotógrafos consagrados que llegaban a nuestras salas (Adams, Stieglitz, Margaret Cameron, Winogrand, Friedlander, Sander), irán apareciendo artículos sobre artistas contemporáneos que utilizaban la fotografía (Mapplethorpe, Vallhonrat, Boltanski, Prince, Clegg & Gluttman), especialmente a partir de 1987. Dentro de esa línea que tiende a normalizar el empleo de la fotografía como un medio más al servicio del artista, fueron muy importantes las incorporaciones como colaboradores de Daniel Canogar[535], Jorge Ribalta[536] y Joan Fontcuberta[537] (también las de Juan Antonio

---

[535] El primer artículo de Canogar se publica en 1987 ("Made for TV", *Lápiz* 39). Podría considerarse como el primer texto sobre videoarte aparecido en la revista. En él Canogar reflexiona sobre los trabajos de Sherman y Prince y analiza las teorías expuestas por Crimp en *Pictures*.

[536] Jorge Ribalta inicia sus colaboraciones en 1988 con "Apropiación, realidad y representación" (*Lápiz* 49) donde aborda la fotografía como problema central de la creación contemporánea aludiendo al trabajo de artistas como Sherman o Levine. También se acerca a la obra de autores españoles (Ouka Leele, Fontcuberta y Jordi Guillumet) que fundamentan su trabajo en la fotografía puesta en escena. A éste seguirán otros artículos marcados por una clara vocación teórica como "Falsificaciones" (*Lápiz* 57, 1989) y "Campo expandido" (*Lápiz* 59, 1989).

[537] Su primer artículo aparece en el número 60 (1989) bajo el título "Cuando el arte engulle a la fotografía". En él, Fontcuberta explora la brecha que separa al fotógrafo puro del artista que emplea la fotografía.

Ramírez, Carlos Jiménez, Juan Vicente Aliaga, Marta Gili, Glòria Picazo, Eduardo Subirats, Estrella de Diego, José Lebrero o Jorge Luis Marzo), quienes complementaron la labor que venían realizando desde un primer momento Rosa Olivares, Manuel Santos y Marie-Loup Sougez. Así pues, uno de los rasgos más destacables de la revista es el carácter multidisciplinar de sus contenidos que, en una línea acorde con las principales publicaciones internacionales, se ocupa de temas de arquitectura, diseño, televisión, vídeo, cine e, incluso, literatura, lo cual aporta una visión del mundo del arte que asume la hibridación, el mestizaje y la interdisciplinariedad de las prácticas contemporáneas[538].

Del mismo modo, también hay que destacar la importante labor de recuperación de los artistas vinculados al conceptual español que se llevó a cabo en las páginas de *Lápiz* desde finales de los ochenta. A partir de 1989 (año de publicación del *Antes y después del entusiasmo* de Brea), críticos como Carlos Jiménez[539], Glòria Picazo[540], Manel Clot[541], David Pérez[542] o Fernando Castro Flórez[543] se lanzan a redescubrir el trabajo de aquellos artistas que trabajaron en los alrededores de los nuevos comportamientos. Estos críticos repasarán las trayectorias de artistas como Nacho Criado, Zaj, Isidoro Valcárcel o Eugènia Balcells coincidiendo con la ya señalada ola neoconceptual.

Siguiendo el camino abierto por *Photovision* y *Lápiz*, durante los años noventa aparecerán otras publicaciones con líneas muy diferentes como *Matador*, *Ojo de Pez*, *Papel Alpha* o *Exit* en un contexto crítico e institucional que concede un mayor reconocimiento a la fotografía[544], en un momento de práctica normalidad, cuando la

---

[538] *Lápiz* tuvo un papel importante en la introducción de las teorías postmodernas en España, siempre desde un punto de vista mucho más crítico y menos entusiasta que el adoptado por *La Luna*. Ya en 1984, un artículo de Mariano Bayón ("Postmoderno. Sí, pero..."*, Lápiz* 13) reflexiona sobre el concepto de postmodernidad en el ideario arquitectónico de Charles Jencks. En 1985, año de la aparición en España de *La postmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985) de Hal Foster, Manuel J. Borja firma un texto titulado "Complejidad y contradicción en el arte postmoderno" (*Lápiz* 28) centrado en la vuelta del expresionismo en la pintura europea. Otros autores como los citados Canogar y Ribalta tratan en sus colaboraciones algunos de los hitos de la teoría postmoderna de una manera consciente y madura, especialmente en lo tocante a la fotografía y su función deconstructiva. El acercamiento a lo postmoderno se efectúa aquí desde un mayor conocimiento teórico, aunque sin descuidar el tono didáctico que facilitase el acceso a unos contenidos hasta la fecha desconocidos para el público español.

[539] "ZAJ, el oído en el ojo", *Lápiz* 56, 1989; "La línea del horizonte, Mitsuo Miura", *Lápiz* 80, 1991.

[540] "Eugenia Balcells, visiones múltiples alrededor del círculo", *Lápiz* 60, 1989; "Francesc Abad, la cita y la imagen", *Lápiz* 61, 1989; "Francesc Torres, juegos de guerra", *Lápiz* 62, 1989.

[541] "Carles Pazos, el arte y la vida misma", *Lápiz* 62, 1989.

[542] "Isidro Valcárcel Medina", *Lápiz* 97, 1993.

[543] "La mirada sedienta, Nacho Criado", *Lápiz* 113, 1995.

[544] En el terreno editorial, ha sido muy importante la labor de la galería La Fábrica que, además de publicar varias colecciones de libros de fotografía y promover el festival PhotoEspaña, saca a la calle las revistas *Matador* y *Ojo de Pez*. *Matador*, fundada en 1995 con Alberto Anaut (director de La Fábrica) al frente del proyecto, cuenta con un número monográfico anual. No se trata de una publicación

imagen fotográfica ya se ha hecho con un espacio importante en el sistema del arte gracias, en gran medida, a su protagonismo en el panorama expositivo. En efecto, el número de festivales, certámenes y exposiciones dedicadas a la fotografía experimentará un aumento considerable durante la década de los ochenta, con la apertura de un creciente número de infraestructuras institucionales dedicadas a su estudio, conservación y difusión[545]. Sin embargo, este crecimiento en el número de

---

especializada en fotografía (pretende abarcar cultura, ideas y tendencias en general), sin embargo ha prestado una gran atención a este lenguaje y ha publicado textos y reproducciones de gran calidad. *Ojo de Pez* es un proyecto más reciente centrado en la fotografía documental que da visibilidad a reportajes y series documentales que, por distintos motivos (su dureza visual, su contenido político), no tienen cabida en otros medios. Con una concepción diferente nació la tristemente interrumpida *Papel Alpha,* editada por la Universidad de Salamanca entre 1996-2002 de la que vieron la luz seis números dirigidos por Alberto Martín Expósito (números 1 al 5) y Javier Panera (número 6). Con una orientación académica, la revista recogía un conjunto de rigurosos artículos teóricos que convertían cada volumen en un pequeño libro de referencia, una especie de *October* de la fotografía, al que realizaron aportaciones de nivel autores como José Luis Brea, Estrella de Diego, Daniel Canogar, Tierry de Duve, Régis Durand, Víctor del Río y Jean-François Chevrier. En 2009, Alberto Martín editó un número 7 de *Papel Alpha* dedicado a las relaciones entre fotografía y arte conceptual que inaugura una segunda etapa. Por último, la revista *Exit,* fundada por Rosa Olivares tras su salida de *Lápiz* (2000), asume el cambio de paradigma que supone la inclusión del concepto arte en un concepto más amplio de imagen. Salvando las distancias, podríamos encontrar algunas similitudes formales entre *Exit* y *Photovision*: reproducciones muy cuidadas, textos de especialistas y críticos reconocidos, números monográficos, y dos personalidades (Rosa Olivares y Fontcuberta respectivamente) que controlan la línea editorial. A pesar de ello, las diferencias son obvias. *Photovision* surge en un momento en que la reflexión sobre la fotografía en nuestro país apenas ha dado sus primeros pasos mientras que *Exit* ve la luz cuando el medio ya está completamente normalizado y el nuevo régimen de la imagen requiere un enfoque disciplinar muy diferente.

[545] Alberich i Pascual 2000, 49-59; Fontcuberta 2001, 438 y ss.; López Mondéjar 2005, 510-512; Nerea Goikoetxea, ed., *Encontexto. Encuentros para la reflexión de la fotografía en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, Universidad Complutense de Madrid, 2009. En el ámbito académico, en 1981 se crean los departamentos de fotografía en las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Barcelona. A finales de los setenta y durante los ochenta comienzan a aparecer los primeros festivales como la Fofo-Mostra de Lleida (1979), Semana de la Fotografía de Guadalajara (1980), FOCO (1983), Fotobienal de Vigo (1984), Primavera Fotográfica de Catalunya (1982), Jornades Fotogràfiques de Valencia (1984), Bienal Internacional de Fotografía Artística de Córdoba (1985), Tarazona Foto (1987), entre otros, con desiguales trayectorias y éxitos críticos. En cuanto a los espacios expositivos destaca la apertura de la Sala Parpalló en Valencia (1980), la inauguración del MEAC (1982) y la posterior creación de su Departamento de vídeo y fotografía (1984), la actividad expositiva de la Fundació La Caixa desde los primeros ochenta o las a menudo efímeras trayectorias de galerías especializadas como Spectrum (Barcelona-Zaragoza, 1973), la Photogalería del Photocentro (fundada en 1975, programada durante algún tiempo por Pablo Pérez Mínguez), Fotomanía (Barcelona, 1976, dirigida por Cristina Zelich), Pentaprisma (Barcelona, 1981), Forum (Tarragona, 1981) o Redor (Madrid, 1970-1988). Esta última se convirtió en un espacio fundamental en el desarrollo de la fotografía española y ejemplifica la evolución desde las actitudes artísticas próximas a los nuevos comportamientos (en que la fotografía, la imagen reproductible, era un importante objeto de trabajo) hacia la incorporación del medio en las estructuras culturales de los años ochenta. Durante años de una actividad intermitente Redor expuso a nombres como Agustí Centelles, Ouka Leele, Ansel Adams, Dorothea Lange, Joan Foncuberta, García Rodero, Antonio Bueno, Rafael Navarro, Cristóbal Hara y Koldo Chamorro. Con respecto a la línea expositiva de Redor en el campo de la fotografía Tino Calabuig ha explicado: "Exposiciones como la de Pablo Pérez Mínguez adelantaban parte del trabajo que hicimos después, a partir de 1979. Empezamos con Agustí Centelles (hay una entrevista muy interesante que nos hizo Paloma Chamorro a propósito de esa exposición). Después, a partir de 1980, Rosalind Williams se hizo cargo de la línea expositiva hasta 1988. El espacio no siempre estaba abierto, la programación era más bien discontinua. Creo que Redor fue una galería emblemática desde el punto de vista de la fotografía. Por allí pasaron muchos nombres importantes, desde Daniel Canogar o Joan Fontcuberta hasta Anselm Adams o Dorothea Lange, autores internacionales que

proyectos institucionales, editoriales y expositivos es insignificante comparado con el *boom* de los noventa, momento en que la instrumentalización del mundo de la cultura por parte de los poderes políticos alcanza unas dimensiones insospechadas. Un repaso a las muestras celebradas en este periodo de normalización puede orientarnos acerca de cuáles han sido las tendencias artísticas y fotográficas predominantes en el panorama expositivo, hacia dónde se han dirigido los principales intereses de las instituciones que gestionan dichas exposiciones, qué críticos y comisarios están detrás de estas iniciativas, qué artistas internacionales influyen en la creación emergente que se desarrolla en España, etc. Tal y como ha quedado demostrado en los trabajos de autores como Anna Maria Guasch[546], las exposiciones y, en concreto, los textos que aparecen en sus catálogos son un parámetro de capital importancia para el historiador, una herramienta que nos aporta (sin olvidarnos de su carácter institucional) una visión general de las dinámicas artísticas y, por extensión, de la posición ocupada por la fotografía en un periodo determinado. La proliferación masiva de museos, centros de arte y salas de exposiciones, de iniciativas públicas y privadas, ha dejado un extenso reguero de exposiciones de importancia desigual en cuyos planteamientos curatoriales y filiaciones institucionales podemos rastrear los cambios que se producen en la valoración de la fotografía como medio artístico.

Desde principios de los ochenta, los fotógrafos venían reclamando la inclusión de la fotografía en el museo[547]. Había que replantear los ámbitos profestionales de los fotógrafos, redimensionar sus aspiraciones artísticas en un momento de crecimiento institucional y euforia cultural. Eran necesarios, por tanto, algunos eventos de referencia que acaparasen una gran atención mediática y contribuyesen a su normalización en el

---

aquí apenas se conocían. Pero no sólo fueron importantes las exposiciones, también los talleres y cursillos que se hicieron esporádicamente. Algunos fotógrafos se formaron allí. Hubo reuniones y seminarios donde se hablaba de fotografía. Entonces se discutía mucho sobre cuál era el espacio artístico y profesional para un fotógrafo. La preocupación siempre era si se podía vivir de la fotografía dentro del sistema del arte. En un momento dado pasamos de un Redor contestatario, clandestino, al Redor que se convierte en un núcleo importante del Madrid de la movida". Entrevista con Tino Calabuig, Madrid, 15 de abril de 2011.

[546] Anna María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*, Barcelona, El Serbal, 1999; Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones (1980-1995),* Madrid, Akal, 2001. Véase también Glòria Picazo, ed., *Impasse4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte* español, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre d´Art La Panera, 2004; Juan Vicente Aliaga, "El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado español en las décadas de los 80 y 90", en Glòria Picazo y Martí Peran, eds., *Impasse5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Lleida, Centre d´Art La Panera, 2005.

[547] "Los fotógrafos reivindican la inclusión de sus imágenes en museos de arte contemporáneo", *El País*, 22 de mayo de 1982. Esta nota informaba sobre una mesa redonda que había tenido lugar en la biblioteca del MEAC en la que participaron, moderados por Luis Revenga, Pablo Pérez Mínguez, Gabriel Cualladó, Javier Vallhonrat, Víctor Steinberg, Ouka Leele, José Badía y Manel Esclusa.

sistema, justo cuando en España comenzaba a implantarse la cultura del evento, tan rentable en términos políticos. A principios de la década verá la luz uno de los principales festivales de fotografía programados en España por su influencia y longevidad, la Primavera Fotográfica de Cataluña. Dos de sus impulsores (junto con Fontcuberta, que se mantuvo siempre en un segundo plano), Josep Rigol y Cristina Zelich, delimitaban con claridad los objetivos de la primera edición, localizada en Barcelona: "Por un lado, hacer protagonista de la vida cultural barcelonesa a la fotografía y permitir así al público reflexionar sobre un medio de expresión y comunicación tan cotidiano como desconocido. Y por otro, dar acceso a las diferentes vertientes que hacen hoy de la fotografía un medio imprescindible de la vida contemporánea: la conformación, las labores de documentación científica, la publicidad, la investigación artística, etc."[548]. De algún modo, aquí estaban ya contenidas dos ideas sobre las que van a trabajar otros festivales: la necesidad de dar a conocer la fotografía como medio de expresión, creando una cultura fotográfica más sólida; y su normalización en la vida cultural como un "arte medio", un dispositivo de creación de imágenes que obtiene sus significados en función de sus usos y contextos (científicos, profesionales, pero también artísticos). Con el compromiso de las administraciones locales, la Primavera se situará como una cita imprescindible hasta su desaparición en 2004[549].

Ese mismo año de 1982 comenzó a gestarse un festival de fotografía en Madrid que, a diferencia del que echaba a andar en Barcelona, tendría una vida muy corta (1985-1987). Alejandro Castellote recuerda así los orígenes de FOCO-Fotografía Contemporánea:

---

[548] Josep Rigol y Cristina Zelich, "Introducción", en VV.AA., *Fotografia contemporània a Catalunya. Primavera Fotogràfica 1982,* Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1982 (cat.). En el festival, que según los coordinadores tomaba como referencia el Mois de la Photo de París y Venezia: la Fotografia, pudo verse obra de Enric Aguilera, Lluís Bover, Lluís Casals, Toni Catany, Glacy Fatorelly, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Miquel Galmes, Jaume F. Garbí, Jordi Guillumet, Manuel Laguillo, Eduard Olivella, Lucho Poirot, Josep Rigol, Humberto Rivas, América Sánchez, Marta Sentís, Manuel Serra y Manuel Úbeda.

[549] Sobre el ocaso de la iniciativa, José Gómez Isla explica: "La Generalitat de Catalunya ejerció rápidamente la tutela y la organización de la Primavera Fotográfica con animosidad y espíritu de innovación, pero precisamente creo que ese exceso de entusiasmo y de querer expandir su radio de acción a toda Cataluña acabaría por hacerla morir de éxito. Esta iniciativa se extingue ya en pleno siglo XXI, con más de treinta años de trayectoria y una vez cumplido con creces su objetivo de colocar al medio fotográfico como disciplina creativa en el lugar que se merecía entre el resto de las artes". Recogido en Goikoetxea 2009, 82.

En 1982 empecé a colaborar en un evento que sería el origen del primer festival de fotografía en la ciudad, concretamente las Segundas Jornadas Universitarias de Fotografía que habían comenzado a organizarse desde los Colegios Mayores en Madrid. En 1984, junto a Manuel Santos, exportamos el modelo de las jornadas a un recién recuperado Círculo de Bellas Artes, con el objetivo de promover desde allí un festival internacional que seguía vagamente el modelo de la Primavera Fotográfica de Barcelona o la Semana Internacional de Fotografía de Guadalajara. En el Círculo no fuimos precisamente recibidos con los brazos abiertos por el resto de las áreas; de hecho, debieron de pasar unos años hasta que la fotografía se convirtió en algo estable. La junta directiva, a excepción de uno de sus miembros —José Badía—, no consideraba necesaria la existencia de un área dedicada a una disciplina menor[550].

A esa "disciplina menor" le urgía dar a conocer su historia para refundarse sobre las bases de una tradición secular y alcanzar un ansiado reconocimiento artístico. Así pues, era necesario presentar la creación más actual al lado de figuras históricas:

El término contemporánea [FOCO, fotografía contemporánea] se plantea en el sentido de permanencia como tema presente de interés. Y, en este sentido, las muestras que se ofrecen al visitante contienen las aportaciones de los clásicos al lado de las vanguardias y las experimentacines en un intento de unir en un espacio común el factor sorpresa que llevó a esas imágenes a la cima de la vanguardia de su generación junto a las fotografías que luchan ahora por romper moldes. Este es el motivo y razón del planteamiento heterogéneo mantenido, que debe significar un paso adelante en el rechazo de toda distinción entre fotografía de autor y fotografía aplicada[551].

---

[550] Recogido en Goikoetxea 2009, 75-76.

[551] Presentación de Manuel Santos y Alejandro Castellote en VV.AA., *Foco 85*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985 (cat). El festival expuso obras de Manel Esclusa, Friedlander, Winogrand, García Rodero, Franco Fontana, Ceferino López, Anna Löscher, Michel Malka, Javier Vallhonrat, además de varias muestras colectivas. La normalización de la fotografía como medio artístico pasaba en estos momentos por el reconocimiento de su potencial artisticidad sin olvidar su naturaleza "media", la ambigüedad esencial que la sitúa en el centro de un interesante campo de tensiones. En esta misma dirección argumentaba Jorge Ribalta en 1991 adelantando algunos de los problemas que iban a aflorar en el proceso de institucionalización del medio: "En el actual esquema institucional, aún en proceso de formación, del arte contemporáneo en España, el modo en que la fotografía habrá de ocupar su lugar dentro de esa estructura es, sin duda uno de los múltiples problemas que ese proceso debe abordar. (...) / Toda iniciativa en relación a la fotografía debe empezar reconociendo la esencial flexibilidad de este medio, es decir, ya no tanto su problematicidad en términos de una especificidad técnica o material cuanto la absoluta disponibilidad de esa especificidad (como medio de documentación) dentro de un espectro más amplio de aplicaciones de las cuales el arte es solamente una". Jorge Ribalta, "La fotografía en las instituciones de arte contemporáneo", *Lápiz* 80 (1991), p. 22.

Desde las primeras experiencias (Primavera Fotográfica, FOCO) que surgen en un momento de expansión de las infraestructuras culturales hasta la actualidad, han ido apareciendo un sinfín de festivales que han participado de esa cultura del evento, aprovechando el enorme éxito mediático y comercial que la fotografía cosecha durante los noventa y justificándose por la supuesta necesidad de generar una cultura fotográfica más madura. A finales de la década de los noventa, Marta Gili ponía el dedo en la yaga al preguntarse si, tras varios años de aumento constante en el número de citas anuales o bianuales, estos festivales habían cumplido alguno de los objetivos mínimos exigibles (potenciar la sensibilidad del público hacia el medio fotográfico, dotar al espectador de herramientas históricas y teóricas, educar nuestra mirada para leer y criticar mensajes visuales, etc.). Además Gili considera que el ingente número de festivales no se ha visto acompañado por un aumento en la calidad de las exposiciones, publicaciones y reflexiones, problemática que afectaría al conjunto del arte contemporáneo español: "la proliferación de festivales fotográficos por todo el mundo, lejos de actuar como catalizadora de una cierta sensibilidad artística, está consiguiendo efectos totalmente contrarios. Su falta de rigor conceptual y su escasa sintonía con las necesidades de una sociedad inmersa en un mundo dominado por la imagen, la representación, y la virtualidad los convierten en su mayoría en caricaturas de una auténtica manifestación cultural"[552]. Pocos años después, Gómez Isla complementaba la crítica de Gili con un análisis minucioso de algunos de los más importantes festivales españoles (Primavera Fotográfica, Tarazona Foto, Salón Fotográfico de Asturias, Fotobienal de Vigo, Fotonoviembre de Tenerife, Huesca Imagen, Imago, PhotoEspaña). Isla cuestionaba la pertinencia de estas iniciativas a principios del siglo XXI, cuando el medio fotográfico se encuentra ya normalizado y la creación contemporánea se caracteriza por el mestizaje disciplinar:

> No cabe duda de que el desconocimiento del medio por parte del gran público en la década de los setenta precisaba de una atención especial por parte de las instituciones culturales en nuestro país. (…) En la actualidad el escenario cultural ha cambiado ostensiblemente. Por ello, y una vez cumplida la misión reivindicativa de aquellos primeros heroicos festivales, es necesario reflexionar con la perspectiva histórica

[552] Marta Gili, "Cuanto más vemos, menos sentimos", *Lápiz* 143 (1998), p. 42.

suficiente sobre las nuevas metas y retos que se plantea el medio fotográfico de cara al nuevo siglo[553].

La enorme distancia que media entre la necesidad de crear festivales (Primavera, FOCO) que sitúen a la fotografía en el sistema del arte de la joven democracia y la actual hiperinflación de eventos nos puede ayudar a comprender lo irracional del proceso de normalización que arranca a principios de los ochenta y se concreta durante la década siguiente. Normalización que propiciará la consolidación de los dos agentes que van a protagonizar, con papeles más bien asimétricos, los relatos de la contemporaneidad fotográfica: el artista-fotógrafo y el *curator*. Con la emergencia del fotógrafo creativo, aparece también la figura del comisario de exposiciones que dicta discursos y media entre artistas e instituciones, acaparando casi siempre más atención mediática y poder de decisión que los propios creadores[554]. Las nuevas instituciones necesitarán sus discursos, a menudo débiles y carentes e interés, para legitimar una actividad expositiva en que la fotografía ocupará durante los noventa una parcela muy importante.

En este panorama, destaca la programación que la Fundació "La Caixa" viene desplegando en sus salas de Madrid y Cataluña desde principios de los años ochenta. Después de algunas exposiciones dedicadas a la obra de fotógrafos de renombre como *Alfred Stieglitz* (1984), *Diane Arbus* (1986) y *August Sander* (1986), y otras colectivas en las que fueron incluidos varios fotógrafos españoles (*Jóvenes fotógrafos*, 1987; *La reinvención del Paisaje*, 1988; *Puerto de agua*, 1989; *Deixeu el balcó obert*, 1992), la década de los noventa se inaugura con *Passages de l´image*, gran colectiva organizada por el Pompidou de París que en 1991 recala en las salas barcelonesas de "La Caixa". En ella se incluyeron artistas como Jeff Wall, Bill Henson, Suzanne Lafont o Dan Graham (entre un largo etcétera) cuya obra fotográfica, lejos de un discurso autónomo, queda inserta en el contexto más amplio de las artes plásticas. En el catálogo se

[553] José Gómez Isla, "Los festivales de fotografía a examen: una mirada crítica", *Lápiz* 165 (2000), p. 63. Sobre este particular, véase también Pablo Llorca, "Festivales de fotografía en España", *El periódico del arte* 46, julio de 2001; Alejandro Castellote, "Los festivales de fotografía", en VV.AA., *Segundo Congreso de Historia de la fotografía*, Zarautz, Photomuseum, 2006.

[554] En 1985, Jorge Rueda se quejaba de este nuevo reparto de fuerzas: "Los fotógrafos seguimos teniendo los mismos problemas que hace años. Sólo ha cambiado la fachada, la apariencia. Sigue siendo dramático hacer fotos. Pero además, con el agravante de que hay bandas de comisarios, coordinadores y promotores que se interponen. Y nos siguen dando por culo igual. Antes era la Guardia Civil y la censura. Ahora son esa banda: das una patada y salen cincuenta comisarios. Hay mucho desconocimiento de la historia fotográfica reciente. Nadie sabe lo que has hecho y no conocen *NL*. Y son precisamente los que tendrían la obligación de conocer todo esto, los comisarios, historiadores, que cobran por ello". Yuste 1986, 9.

incluyeron textos de teóricos y filósofos de la talla de Pascal Bonitzer, Jean-François Chevrier, Jacques Aumont, Christine Buci-Glucksmann, Jean-Marie Schaeffer, Jacques Derrida, Paul Virilio y Terry de Duve. Ya en 1994 "La Caixa" inaugura *La imatge fràgil* comisariada por Marta Gili, quien propone una imagen que "pierde aquí su carácter de inmutabilidad para convertirse en una imagen frágil, flexible y sugerente. Desposeída esta imagen frágil de su pátina de poder mediático, se convierte en un medio expresivo que sintoniza a la perfección con aquellos aspectos más intangibles, y también frágiles, del ser humano"[555]. Ésta es una de las primeras muestras colectivas que, pese a sostenerse sobre una tesis un tanto endeble, intenta delimitar un determinado tipo de estética fotográfica como característica del arte contemporáneo español. Dentro de la programación de "La Caixa", a ésta seguirán otras colectivas de fotografía con perfiles muy diversos como *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo* (1995), *El compromís de la mirada* (1995), *Les dones fotògrafes a la república de Weimar* (1995), *De la rebel.lió a la utopia* (1995) o *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya* (1997).

El MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), a la postre MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)[556], mantuvo durante los ochenta una actividad pionera en el ámbito fotográfico impulsando muestras como *Fotografía iberoamericana desde 1890 hasta nuestros días* (1982), *La fotografía instantánea: un arte contemporáneo* (1982), *Gabriel Cualladó* (1985) y *Las fuentes de la memoria* (1989). Ya convertido en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la institución acogerá en 1991 el proyecto de Manuel Santos *Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española (1970-1990)*[557], primer ensayo expositivo que conseguía trazar con rigor una mapa de la fotografía contemporánea en nuestro país, cuyo catálogo contaba con textos sobre historia reciente de la fotografía española de Xosé Luis Suárez Canal, Josep Vicent Monzó, Miles Barth, Francisco Caja y Manuel Santos. La exposición se articulaba en cuatro bloques temáticos que servirían para establecer una primera sistematización de las corrientes ("direcciones") imperantes en ese momento: *Reflexión y concepto, Sueño y sugerencia, Tradición documental* y *Proceso al medio*.

---

[555] Marta Gili, "Por una imagen frágil", en VV.AA., *La imatge frágil*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1994 (cat.), p. 12. Gili seleccionó la obra de siete artistas españoles: Daniel Canogar, Ana Teresa Ortega, Chema Madoz, Javier Díaz, Josep Maria Martín, Eduardo Cortils y Tomy Ceballos.

[556] Sobre la consolidación de este centro como institución de referencia dentro del arte contemporáneo español, última etapa de una larga lista de museos estatales dedicados al arte contemporáneo, María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

[557] Véase la crítica a este proyecto que en su momento escribió Joan Fontcuberta, "Cuatro direcciones", en Fontcuberta 2008, 261-264.

Uno de los centros que han apostado de manera constante por el medio fotográfico ha sido el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). Desde su creación en 1989, entre los puntos claves de su programa museológico figura la normalización de la fotografía como medio artístico. Su actividad parte de una de las mejores colecciones fotográficas de nuestro país que recogió importantes donaciones de la Academia de San Carlos así como de las colecciones Gabriel Cualladó, Josep Renau y Ordóñez Falcó. El Instituto ha consagrado exposiciones a artistas ya clásicos como Richard Prince (1989), Moholy Nagy (1991), Lewis Hine (1991), John Heartfield (1991), Atget (1991), Lee Friedlander (1992), Bernard Plossu (1997) o Herber List (2000), además de producir numerosas colectivas en torno a sus vastos fondos.

Junto al trabajo realizado por "La Caixa", con Marta Gili a la cabeza, el MNCARS, el IVAM o la Universidad de Salamanca[558], y sin olvidarnos de otras iniciativas puntuales, hay que considerar la programación de la sala Canal de Isabel II, financiada por la Comunidad de Madrid y dirigida entre 1993 y 2001 por Rafael Doctor, quien en 1993 organizaría dos exposiciones fundamentales en el desarrollo de la fotografía española contemporánea: *Impuros* y *Nueva Lente*. En *Impuros,* Doctor presentó el trabajo de María José Gómez Redondo, Martín Sampedro, Daniel Canogar, Jana Leo y Marcelo Expósito (ninguno de ellos presente en *Cuatro direcciones*) como componentes de una nueva y "última" generación (la octava[559]) que se distanciaría de

---

[558] También el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca desarrolló entre 1995 y 2004 (su actividad ha sido mucho más inconstante desde 2005) un importante trabajo de normalización, estudio y difusión del medio fotográfico, alternando muestras de influyentes autores internacionales (Roy Arden, 1999; Delphine Kreuter, 1999; Jean Marc Bustamante, 1999; John Hilliard, 1999; Per Barclay, 2000; Paul Seawright, 2000; Alexander Timitchenko 2002; Orlan, 2002; Thomas Struth, 2002; Bill Henson, 2003; Patrick Shanahan, 2003; Cecilia Paredes, 2003) con otras dedicadas a artistas nacionales (Javier Ayarza, 1995; Maria José Gómez Redondo, 1997; Pablo Genovés, 1997; Xavier Ribas, 1998; Valentín Vallhonrat, 1999; Bleda y Rosa, 2000; Félix Curto, 2002; Tete Álvarez, 2003). Tanto Alberto Martín (al frente entre 1995-2002) como Javier Panera (2002-2004), programaron muestras de artistas que trabajaban en el campo de la escenificación fotográfica: Gonzalo Puch, 1997; Ángel Marcos, 1997; Phillip Lorca DiCorcia, 1998; Gregory Crewdson, 1999; Sarah Dobai, 2000; Sarah Jones, 2000; Deborah Mesa Pelly, 2000; Alex Francés, 2001; David Nebreda, 2002; Marcos López, 2003. El Centro ha publicado catálogos de cada una de las exposiciones, libros de teoría fotográfica de autores como Régis Durand, Serge Tisseron o Víctor del Río, así como siete números de la revista *Papel Alpha,* además de promover (con la colaboración de la Junta de Castilla y León y, en las últimas ediciones, el Consorcio Salamanca 2002) los encuentros de vídeo y fotografía Imago (1996-2002) que, bajo la dirección de Alberto Martín, contaron con talleres y exposiciones en una línea afín a la desplegada en las salas de la Universidad, esto es, variantes fotográficas integradas en el contexto de las artes visuales contemporáneas.

[559] "Primera generación: los clásicos pictorialistas como Pla Janini, Ortiz Echagüe, Montserrat, etc. Segunda generación: los discípulos. Centelles, Cantero, Barceló, Catalá-Roca, etc. Tercera generación: los fotógrafos de AFAL y de la Escuela de Madrid: Gerardo Vielba, Cualladó, Schommer, Oriol Masaponts, etc. Cuarta generación: *Nueva Lente* y sus contemporáneos: J. Rueda, PPM, Antonio Molina… Quinta generación: los hijos de *Nueva Lente*: Joan Fontcuberta, Carlos Villasante, Pere Formiguera, J. R. Yuste… Más tarde, en 1987, desde la revista *La Luna de Madrid* se habló de dos

los usos tradicionales de la fotografía para acercarse al dominio del arte, "una generación aún no bien conocida ni definida, pero que se asienta en la pérdida de complejos con respecto a las demás artes plásticas. Se trata de una generación impura que se desprende del formalismo —interno y externo— de la imagen fotográfica"[560]. Con *Nueva Lente*[561] Doctor contribuyó a rescatar la memoria de aquella "quinta generación" a través de la obra de algunos autores que trabajaron desde planteamientos próximos o derivados de los de la histórica revista como son Javier Campano, Vari Caramés, Tomy Ceballos, Manel Esclusa, Manuel Falces, Fontcuberta, Ferrán Freixa, García-Alix y Ciuco Gutiérrez. Salvando las distancias, estas dos exposiciones guardan cierta coherencia programática. Ambas introducían usos fotográficos muy heterogéneos en el terreno del arte y defendían un tipo de imagen que cuestionaba el verismo fotográfico (incluso partiendo de tradiciones documentales) mediante la manipulación, escenificación y contaminación, ya que, como defendía Doctor, "la impureza sigue siendo el visado de la fotografía en el arte"[562]. De este modo, se tendía un puente entre dos periodos claves de la fotografía española: "la fértil década de los 70" (Mira) y una "última generación" que emerge a principios de los noventa. Además de la programación expositiva, la gestión de Doctor en el Canal de Isabel II destacó por la puesta en marcha de las Jornadas de Estudio sobre fotografía española que se desplegaron en ocho ediciones desde 1993. Con el propósito de profundizar en el estudio de la fotografía española más allá de las historias formalistas centradas en cuestiones técnicas o en aspectos sociológicos, estas jornadas abordaron la fotografía desde una óptica artística, abarcando todas las facetas de la creación contemporánea, desde la historia de la fotografía en los setenta hasta la edición de revistas especializadas y catálogos. El trabajo de Doctor en estos años sienta las bases de posteriores iniciativas expositivas desarrolladas en nuestro país abriendo las puertas del arte y del museo a una fotografía creada por artistas.

---

generaciones más, la última de ellas generada por esta misma revista. Sexta generación: los postmodernos, Ouka Lele, Alberto García-Alix, Miguel Trillo, Giuco Gutiérrez… Séptima generación: los jóvenes. Daniel Canogar, Javier Esteban, Martín Sampedro, Íñigo Royo…". Rafael Doctor, "Impuros", en *Impuros. Última generación*, Madrid, Canal de Isabel II, 1993 (cat.), p. 13.

[560] *Ibidem*.

[561] Esta muestra (que coincidió con la celebración de las I Jornadas de Estudio dedicadas también a *Nueva Lente*) dio continuidad al proyecto de Lola Garrido *Aquí y ahora* (Canal de Isabel II, 1991) en el que participaron Antonio Bueno, Javier Esteban, García-Alix, Garcia Rodero, Ciuco Gutiérrez, Ouka Leele, Pablo Pérez Mínguez, José Luis Santalla, Javier Vallhonrat y Juan Ramón Yuste.

[562] Doctor 1993, 15.

Este respaldo definitivo que la fotografía recibe desde las instituciones museísticas (la lista de centros, exposiciones y festivales sería interminable) se ve acompañado por una consolidación a nivel comercial gracias a un sistema de galerías, que comienza a ver la rentabilidad de la fotografía[563] tras el agotamiento del anterior nicho pictórico de mercado (oferta), y un incipiente coleccionismo privado e institucional (demanda). Galerías no especializadas en fotografía como Helga de Alvear, Elba Benítez, Juana de Aizpuru o Luis Adelantado empiezan a exponerla con regularidad al tiempo que importantes colecciones (ARCO, IVAM, Universidad de Salamanca, Comunidad de Madrid, Ordóñez Falcó, Fundación Coca-cola, Fundación Telefónica, Foto Colectania, empresas, bancos, ayuntamientos, diputaciones, museos, etc.) incrementan el gasto dedicado a adquisiciones[564].

La evolución institucional que arte y fotografía han experimentado en los últimos años y que, de algún modo, se ve reflejada en los datos que acabamos de revisar ha quedado impactada en el historial de las *Muestras INJUVE* (Instituto de la Juventud, dependiente en distintas fases del Ministerio de Cultura, Ministerio de Asuntos Sociales, Ministerio de Igualdad y, en la actualidad, Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad). Estas exposiciones, dirigidas desde sus inicios en 1985 hasta 1998 por Félix Guisasola, fueron durante más de una década una cita imprescindible al proporcionar un primer trampolín a muchos artistas jóvenes que, en una coyuntura reaccionaria en la que era casi imposible visibilizar proyectos no convencionales, se encontraban sin espacios para exponer, expectativas de crecimiento y apoyos económicos. De hecho, lo que hoy se denomina de manera habitual "arte joven español" ha quedado en gran parte conformado a partir de los planteamientos delimitados por estas iniciativas[565]. La gran mayoría de los aún jóvenes valores que han emergido desde

---

[563] En muchos casos las galerías españolas comienzan a exponer fotografía tras percatarse del éxito comercial (a nivel internacional) cosechado por importantes galerías extranjeras que visitan ARCO desde finales de los ochenta. En los noventa, la fotografía se convierte en el soporte adecuado para tomar el relevo comercial de la pintura, un tanto agotada tras los pictóricos ochenta. Basta un vistazo rápido a los catálogos de ARCO para darse cuenta de que el número de fotografías expuestas en la feria crece exponencialmente a partir de finales de los ochenta, llegando a convertise en el medio hegemónico a mediados de la década siguiente.

[564] En cualquier caso, como señala Cristina Zelich: "El fenómeno de la accesión de obra en soporte fotográfico a las colecciones de museos, centro de arte y demás instituciones del ámbito artístico español, es relativamente reciente. En el mejor de los casos, le podríamos atribuir una antigüedad de 20 años". Cristina Zelich, "Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones", *mus-A* 9, 2008, p. 43.

[565] Guisasola 1985. El jurado de esta primera edición contó con Paloma Chamorro, Carmen Giménez, Martín Chirino y Ángel González.

finales de los ochenta y a lo largo de los noventa y que continúan muy presentes en el panorama expositivo nacional han pasado por las convocatorias *INJUVE*.

Las primeras ediciones (1985-1987), con la participación de un excesivo número de artistas (hasta cincuenta en cada una), mostraron una especial interés hacia la pintura pseudoexpresionista del momento. En 1988 se produce un "enfriamiento" generalizado (además de una reducción del número de seleccionados) que deja entrever actitudes más reflexivas[566]. Algo que rubricaría la hipótesis ya formulada acerca del surgimiento de una ola neoconceptual en el arte español de finales de los ochenta y que Guisasola relaciona con la tendencia marcada por la Documenta del 87. La muestra del 89 certifica el retroceso de la pintura, que pierde terreno ante otros soportes híbridos[567], y en la convocatoria joven de 1990[568], la escultura de carácter objetual y la instalación conviven con la fotografía (Javier Molla, José Julián Ochoa, José Luis Santalla). En las siguientes ediciones, durante los años noventa[569], se irán consolidando estas mismas líneas: escasez de pintura, soportes impuros, escultura objetual, tendencia a la audiovisualización, temáticas relacionadas con la identidad, la sociedad de consumo y una adecuación generalizada a las corrientes artísticas internacionales. En ellas se premiará a algunos de los artistas con más presencia mediática del arte español de las dos últimas décadas: Marcelo Expósito (1989), Ana Laura Aláez, Daniel Canogar, Álex Francés, Santiago Sierra, Montse Soto (1991), Bene Bergado, Nuria Canal, Eulàlia Valldosera (1992), Mario de Aigüesvives, Itziar Okariz (1993), Mateo Maté, Alicia Martín (1994), Ángeles Agrela (1996), Jon Mikel Euba, Laura Torrado, Olga Adelantado (1997), Sergio Prego (1999), Cristina Lucas, Eduardo Sourrouille, Abi Lazkoz (2000), Naia del Castillo, Joan Morey (2001), y un largo etcétera[570].

---

[566] Este año el comité de selección lo componen Guisasola, Manel Clot, Javier Olivares, Pablo Ramírez y Pablo J. Rico. Algunos de los artistas incluidos fueron: Darío Álvarez Baso, Dora García, Mau Mauleón, Isaac Montoya y Ana Navarrete.

[567] En esta ocasión la selección corrió a cargo de Guisasola, M. Teresa Blanch, Orlando Franco y Aurora García.

[568] En esta edición se establecen comités de selección distribuidos por soportes: Victoria Combalía, Fernández Cid, Miguel G. Cortés, Mar Villaespesa (artes plásticas), Rafael Levenfeld, Ángel Carchenilla (fotografía), Domingo Sarrey y Manuel Palacio (vídeo).

[569] Junto con Guisasola, señalamos otros críticos destacados que han sido miembros del comité de selección en alguna de las ediciones celebradas durante los noventa: Darío Corbeira, Victoria Combalía, Fernández Cid, Miguel Ángel G. Cortés, Carlos Jiménez. Glòria Picazo, Alejandro Castellote, Fco. Javier San Martín, María de Corral, Román de la Calle, Javier Hernando, Alicia Murría, Villota Toyos, Jorge Díez, Jorge Luis Marzo, María José Henares, etc.

[570] En 1997, Félix Guisasola valoraba retrospectivamente los resultados de las *Muestras INJUVE*: "La Muestra, a pesar de sus limitaciones, es un buen ejemplo de lo que debería ser una gestión artística. Tal vez sea el hecho de que con el paso de los años se haya convertido en un testigo mudo, pero no por ello menos explícito, de la confusión en la que estamos. En primer lugar, la Muestra ha puesto en práctica el

A las pioneras iniciativas de *INJUVE* para la promoción y difusión del trabajo de los jóvenes artistas habría que sumar un buen número de programas institucionales nacionales o autonómicos que seguirían un línea similar (*Gure Artea* del Gobierno Vasco desde 1987, *Circuitos* de la Comunidad de Madrid desde 1988, *Itinerarios* Fundación Marcelino Botín desde 1993 y *Generación* Caja Madrid con su programa de becas y premios iniciado en 2000) y que, en muchos casos, se atrincheran en la complacencia de premiar a los mismos nombres. Los mismos artistas[571], convertidos en noveles consolidados, son galardonados en uno y otro certamen, seleccionados por jurados "intercambiables" que configuran edición tras edición la imagen de las sucesivas generaciones de jóvenes artistas españoles[572].

Así pues, a finales de la década de los noventa la fotografía se encuentra normalizada en el sistema en términos editoriales, expositivos, críticos y económicos. En adelante el cubo blanco se erige como el principal espacio discursivo para toda fotografía que se pretenda artística, espacio reservado hasta enconces para la pintura a la que la fotografía parece acercarse en varios aspectos[573]. Su paradójica legitimidad como arte había llegado con aquellas prácticas que trataron de oponerse a la museización, estetización y comercialización de la obra de arte y que, con tal fin, acudieron a la fotografía como imagen no artística. Sin embargo, en consonancia con la capacidad desactivadora de la institución, la normalización de la fotografía trajo consigo un desplazamiento en sus ámbitos discursivos, los espacios que condicionan sus formatos y, en consecuencia, su recepción pública: de la página impresa y otros ámbitos profesionales relacionados con su utilidad práctica (espacios como el archivo, sobre el

---

pluralismo, y no como un hecho administrativo o político, sino como algo propio del hecho artístico contemporáneo. Tal vez esto moleste, al disolver el victimismo e imposibilitar el doble discurso. Por otro lado, la Muestra ha estado confirmando la renovación del arte español. El término arte emergente se acuña en la Muestra y en sus desarrollos, como fueron *Actitudes* y *Confrontaciones*. Tal vez esto también molesta a quien no respeta la diferencia, sino que la impone. Y, en el ámbito socio-cultural, el tratamiento que se ha dado a los artistas ha sido estrictamente profesional: exposición, adquisición de obra, bolsas de viaje, en definitiva los requisitos de un inicio al desarrollo profesional del joven artista. Tal vez esto moleste a quien entiende la gestión como un acto de poder, y que por lo tanto debe ser compensado con la adscripción, la complicidad o el sometimiento". Entrevista recogida por Ribalta 1997, 163-164.

[571] Basta una ojeada rápida a los diferentes catálogos de *INJUVE*, *Itinerarios* Marcelino Botín o *Generación* Caja Madrid para darse cuenta de que hay un nutrido grupo de artistas que son premiados convocatoria tras convocatoria. Parece que detrás de este fenómeno (y sin entrar a discutir la pertinencia de este tipo de iniciativas así como su pervivencia en el tiempo) se halla un número muy reducido de gestores y críticos españoles que, asentados en las páginas de culturales semanales y revistas especializadas, intercambian invitaciones para formar parte de los jurados y comités de selección.

[572] Sobre el impacto que estos programas de premios y becas han tenido en la fotografía española, véase la aportación de Enrique Corrales a Goikoetxea 2009.

[573] Javier Panera, *Emociones formales. Reflexiones en torno al inconsciente pictórico en la fotografía contemporánea*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 5-66.

que trabajaron los artistas conceptuales[574]), a la pared de la sala de exposiciones en que opera el cuadro fotográfico. La forma cuadro, en la que nos detendremos a continuación, muy bien acojida en el sistema del arte español, va a ser uno de los destinos institucionales de las propuestas performativas, cuya temporalidad desestructurada adquirirá así una nueva dimensión.

[574] Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, pp. 63-162.

5.2. EL CUADRO FOTOGRÁFICO: NARRACIÓN Y PUESTA EN ESCENA

Las expresiones "forma cuadro" ("forme tableau") o "cuadro fotográfico" ("tableau photographique"), recogidas y condensadas en el título de este trabajo bajo el término híbrido (español/francés) "fototableau", han sido elementos muy utilizados en la teoría fotográfica contemporánea a partir de las investigaciones de Jean-François Chevrier[575]. En 1989, este historiador del arte, profesor en l´École National Supérieure des Beaux-Arts de París, trataba de fijar una genealogía para la "foma cuadro" con ocasión de una muestra enmarcada en las conmemoraciones del 150 aniversario de la invención del medio fotográfico, colectiva celebrada en la Staatsgalerie de Stuttgart con fondos de dos colecciones muy diferentes formadas por Rolf Mayer y Rolf H. Krauss respectivamente. Chevrier salva el "hiato" que separa una colección de fotografías tomadas entre 1840 y 1930, convertidas en obras de arte al entrar en la insitución (Mayer), de otra de obras fotográficas realizadas por artistas no fotógrafos a partir de 1970 (Krauss) con la ayuda de una noción que no se apoya en las especificidades técnicas de un medio mecánico de producción de imágenes sino en la "forma" sobre la que se asienta la autonomía de las obras y que, por tanto, determina su recepción en el espacio institucional: la "forma cuadro"[576].

Ésta constituye para Chevier una de las claves a partir de la cual releer la posición ambigua de la fotografía en la historia del arte contemporáneo. La forma cuadro se refiere a un tipo de imagen-objeto pensada para ser colgada en la pared. Responde a la larga tradición occidental de la pintura de caballete, que parecía haber quedado desacreditada durante los setenta en el marco de las experiencias conceptuales[577]. En ese momento "la fotografía era ajena al modelo pictórico y se había

---

[575] Por lo general, la voz francesa "tableau" que aparece en los escritos de Chevrier ha sido traducida al Castellano como "cuadro". De tal modo, "forme tableau" se ha traducido como "forma cuadro" y "tableau photographique", como "cuadro fotográfico". En las ediciones inglesas, "tableau" ha sido traducido por "picture", aunque Michael Fried ha mantenido el término francés en sus ensayos. Sobre la genealogía crítica del término "cuadro fotográfico", empleado por Chevrier en su ensayo *Les aventures de la forme tableau dans l´histoire de la photographie*, incluido en el catálogo de la exposición *Photo-Kunst* (Staatsgalerie, Stuttgart, 1989), véase Waintrop 2001.

[576] Chevrier 2007; Jean-François Chevrier, ed., *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren/Du XXème au XIX siècle, aller et retour,* Stuttgart, Staatsgalerie, 1989 (cat.).

[577] En un texto publicado en 2006, Chevrier exponía sus observaciones sobre la forma cuadro con gran claridad: "Du côté du tableau se situe l´oeuvre picturale comme image autonome type, dotée d´un support propre: le tableau est déplaçable (…). À ce modèle, accompli en Occident par la peinture de chevalet, se rattache, dans la tradition des beaux-arts, le principe de composition comme organisation figurative. Mais au vingtième siècle, la convention du tableau a été dissociée de cette visée figurative: avec l´art dit concret elle est devenue le modèle d´une pensée visuelle qui récuse la représentation-imitation au profit

puesto de nuevo al servicio de la información como medio. Con el cuestionamiento a finales de los sesenta de la noción misma de obra de arte, en beneficio de la idea y del proceso, la referencia al objeto pictórico y al modelo de cuadro como forma autónoma perdían efectivamente la autoridad dominante que habían ejercido desde los primeros días del arte moderno"[578]. Como hemos repetido en estas páginas, en los alrededores del conceptualismo la fotografía gana su estatus como arte al perder buena parte de su autonomía y potencialidad estética, inserta en ámbitos discursivos que no son los de la obra de arte tradicional, en un territorio movedizo que se abre "entre las bellas artes y los medios de comunicación". Ahora bien,

> si, alrededor de 1970, la fotografía, tal y como fue utilizada por los artistas conceptuales, rompió el espejo de la pintura o, mejor dicho, del cuadro permitiendo de este modo a un observador privilegiado como Jean Clair [en un texto de 1973] denunciar los prejuicios estéticos a los que se había visto sometida, la evolución de las investigaciones y de las experiencias artísticas, desde esa fecha, ha reestablecido con creces el modelo desechado en el pasado. Numerosos artistas, que más o menos han asimilado las investigaciones conceptuales, han reutilizado el modelo del cuadro y utilizan la fotografía, de forma muy consciente y sistemática, para producir obras —obras autónomas— que se presentan como cuadros fotográficos[579].

Chevrier se refiere a artistas como John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont y Jeff Wall, piezas claves tanto en los planteamientos de *Photo-Kunst* como en el conjunto de su pensamiento fotográfico:

> La restauración de la forma del cuadro (a la que, recordémoslo, se había opuesto con creces el arte de los sesenta y setenta) tiene como primera finalidad volver a encontrar esa distancia de la imagen-objeto constitutiva de la experiencia de confrontación, pero sin que ello implique nostalgia alguna de la pintura, ni voluntad propiamente reaccionaria. El carácter frontal de la imagen colgada de la pared y su autonomía en tanto que objeto no

---

d´un réalisme plastique ou constructive. Le tableau présente plus qu´il ne représente. Il est une *forme* (conventionnelle), c´est-à-dire une armature, voire structure, de la pensée visuelle et imaginative matérialisée à travers des procédés variables: la peinture, bien sûr, mais aussi plus récemment la photographie (…) / Le tableau se présente comme un plan frontal, délimité. La frontalité signifie que le regardeur lui est confronté, lui fait face, dans une posture de contemplation". Jean-François Chevrier, "Le tableau et le document d´expérience", en *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne,* París, L´Arachnéen, 2010, pp. 143-144.

[578] Chevrier 2007, 149.

[579] *Ibidem*, p. 150.

> constituyen un fin suficiente. No se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y al rango del cuadro. Éste es una forma constituyente y necesaria de la experiencia fotográfica, pero, en ningún caso, un resultado ideal, como lo fue para los pictorialistas cuando quisieron dar a la fotografía el valor plástico del cuadro. Se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento del fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo y sistemático[580].

La categoría propuesta por Chevrier, sobre la que el autor francés aventura una original relectura de la historia fotográfica del arte, no implica, como tantas veces se ha dicho, una defensa de los grandes formatos que se imponen durante los años ochenta[581]. Las "cosas expuestas en la pared" en forma de cuadros fotográficos no tienen por qué ser "grandes". Presentan vistas frontales de espacios en los que se aprecia una tensión irresoluble entre la realidad capturada y la construcción de documentos. Escenificaciones que encierran conocidas citas visuales a la historia del arte, pero también a producciones cinematográficas, literarias o televisivas. La presentación de estos cuadros fotográficos, colgados en la sala de exposiciones, tiene muy en cuenta las posibilidades fenomenológicas del cubo blanco como ámbito para la recepción de la imagen construida, así como las narrativas del arte y la fotografía en que van a inscribirse en tanto "objetos de pensamiento". Los cuadros de los que habla Chevrier cuestionan la probidad ilusoria de la toma que se sustentaría, por un lado, en convenciones plásticas e institucionales (estilo documental y ámbitos de difusión) y, por otro, en la apertura de un abismo temporal entre el momento del disparo (en el que la verdad se funda sobre la presencia del fotógrafo-testigo ante la realidad del acontecimiento) y el momento de la recepción por parte del espectador (que trae a su

---

[580] *Ibidem*.

[581] En una entrevista con Jorge Ribalta, Chevrier aclara: "En ciertas interpretaciones de lo que he escrito, la noción de cuadro se ha confundido con la de gran formato. Me han atribuido un discurso según el cual yo habría defendido el gran formato, cuando en realidad yo he definido en varias ocasiones el cuadro por la autonomía del soporte de la imagen (lo que distingue el cuadro del fresco, por ejemplo), la delimitación (fijada por el marco) y la experiencia de confrontación propuesta al espectador, debido a la frontalidad que se da a la imagen (distinta de la copia fotográfica, manipulable que, por lo general, se mira en horizontal). En todo esto, el formato no tiene ninguna importancia. Lo que es importante es la escala y es cierto que recientemente los fotógrafos han integrado el modelo del cuadro al producir imágenes a la escala del cuerpo. De ahí el gran formato. Sin embargo, me cuesta hacerme oír. Los intereses del mercado eran mucho más fuertes que mis argumentos y el gran formato se convirtió en un criterio decisivo". Jorge Ribalta, "Introducción. Conversación de Jorge Ribalta con Jean-François Chevrier", en Chevrier 2007, 31-32. En una entrevista anterior con Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, Chevrier revisaba el impacto crítico de nociones como "forma cuadro" y "otra objetividad", Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, "Entrevista con Jean-François Chevrier", en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, eds., 2003.

presente la verdad de un pasado clausurado). El cuadro, entendido como corte autónomo, como golpe[582], contiene una temporalidad expansiva que nace del mismo fragmento, del tiempo que se genera en la recepción, de las narraciones dislocadas que brotan de un marco de incompletud. De este modo, la forma cuadro, hegemónica durante cinco siglos en occidente, reintroduce la ficción en el espacio público de la experiencia estética.

La inclusión de elementos temporales en las producciones fotográficas conduce inevitablemente a las viejas discusiones acerca de la teatralidad. En este sentido, no es casual que Michael Fried se haya acercado en los últimos años a la obra de fotógrafos como Jeff Wall, Cindy Sherman o Philip-Lorca diCorcia desde una particular relectura de los escritos de Chevrier. Si bien es cierto que la tradición representacional de la pintura de caballete pasa por la construcción de un espacio perspectivístico que niegue la planitud del lienzo generando la ilusión de profundidad, Fried había localizado en la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII el punto de arranque de una modernidad basada en la exclusión del espectador del espacio de la representación, en su expulsión del lienzo como negación de la teatralidad. Hipótesis que tiene muy en cuenta las actitudes de los personajes dentro del cuadro (ensimismamiento, ensoñación) y no tanto la construcción de un espacio tridimensional sobre la superficie plana del lienzo[583]. Fried ve cumplirse estas viejas ideas antiteatrales en algunos de los fotógrafos más influyentes de las tres últimas décadas. Siguiendo las teorías de Chevrier, el crítico norteamericano se ha ocupado de la relación que se establece entre obra y espectador en los cuadros fotográficos ("the tableau form") de Jean-Marc Bustamante, Jeff Wall, Thomas Ruff, Andreas Gusky y Thomas Struth, entre otros. El color exhuberante, los grandes formatos[584] y el exceso de información visual contenido en cada imagen expulsan al espectador de la obra y producen un distanciamiento que nos da la

---

[582] Tal y como explicaba Dubois: "La imagen fotográfica, en tanto es indisociable del acto que la constituye, no sólo es una huella luminosa, es tamién una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un sólo golpe, el gesto del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión. Temporalmente, en efecto, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante". Dubois 1986, 141.

[583] Fried 2000.

[584] Para Fried, la experiencia de confrontación ("the confrontational experience") que Chevrier atribuye a la forma cuadro sólo puede producirse ante una fotografía de gran tamaño. Michael Fried, "Jean-François Chevrier on the Tableau Form", en *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008, pp. 143-144.

posibilidad de enfrentarnos físicamente al cuadro[585]. Dicha expulsión ("el olvido del espectador"), como procedimiento antiteatral que Fried conecta con sus investigaciones sobre la pintura francesa del XVIII y sus críticas a la temporalidad minimalista[586], permitiría presentar en la pared objetos fotográficos; cosas en su realidad física y no representaciones; superficies, no ventanas.

Ahora bien, la temporalidad que Fried atribuye a estos objetos fotográficos es muy diferente de la que se infiere de lo expuesto por Chevrier. La presencia de los cuadros fotográficos es para Fried absoluta y necesariamente atemporal. Se corresponde con la presencialidad e instantaneidad de la modernidad que defendía en su *Arte y objetualidad* (1967) en contraposición con la negación del arte que, a su entender, suponía el minimal, cuya temporalidad teatral conectaba a su vez con el surrealismo:

> La preocupación literalista por el tiempo —de forma más precisa, con la duración de la experiencia— es, a mi entender, paradigmáticamente teatral, como si el teatro enfrentase al espectador y, por tanto, lo aislase, no ya con la infinitud de la objetualidad, sino con el tiempo; o como si la sensación que el teatro proporcionase, en el fondo, fuera una sensación de temporalidad, del tiempo que viene y que va, simultáneamente avanzando y retrocediendo, como si fuese aprehendido desde una perspectiva infinita… Esta preocupación marca una profunda diferencia entre la obra literalista y la pintura y la escultura modernistas. Es como si la experiencia que pudiera tener uno de estas últimas no tuviera duración —y no porque uno percibiese en realidad un cuadro de Noland u Olitski, o una escultura de David Smith o de Caro como si estuviese fuera del tiempo, sino porque en cada momento, la propia obra se pone de manifiesto en su totalidad—. (…) Es este continuo y completo estar presente [*presentness*] lo que podría equivaler a la perpetua creación de sí mismo, lo que se experimenta como una especie de instantaneidad, como si uno fuera infinitamente más perspicaz, de tal modo que un instante único e infinitamente breve pudiera ser suficiente para verlo todo, para percibir la obra en toda su profundidad y riqueza, para que nos convenciese de una manera definitiva. (…) Quiero destacar aquí que la pintura y la escultura modernistas logran vencer al teatro por el hecho de estar presentes y por su instantaneidad[587].

---

[585] "A crucial aspect of the new relationship, Chevrier rightly suggest, is an enforced distance between work and viewer, without wich the mutual facing off of the two that underlies the notion of confrontation would not be possible". *Ibidem*, p. 144.

[586] Michael Fried, "Conclusion: why Photography Matters as Art as Never Before", en Fried 2008, 328.

[587] Fried 2003, 192-193. Sobre la relación entre el minimalismo y el surrealismo, Fried especificaba en una nota al pie: "Hay en realidad una profunda afinidad entre la sensibilidad literalista y la surrealista (…) que conviene destacar. Ambas emplean imágenes que son, al mismo tiempo, holísticas y, en cierto

Fried atribuye esa misma instanteneidad antiteatral a la forma cuadro olvidando la genealogía de gran parte de las fotografías que analiza: su relación más o menos directa con trabajos performativos que buscaban potenciar una experiencia de duración inscrita en el cuerpo del espectador. Trabajos en los que el espectador no sólo no se expulsa, sino que se incorpora a la obra para completarla temporalmente. Imágenes (las de Wall, Sherman o diCorcia y no tanto las de Ruff, Gursky o Hoffer) que, al mismo tiempo, retoman esa teatralidad implícita en una larga tradición de fotografía escenificada ("directorial mode"), desde el pictorialismo al neosurrealismo y conceptualismo de los setenta. Una teatralidad que, debido a su temporalidad ficcional (alejada de la instantaneidad y veracidad del estilo documental), fue marginada en las narraciones de la fotografía moderna para recuperar una nueva centralidad con la puesta en crisis de las mismas.

Pese a la distancia que Chevrier toma con respecto a la deriva formalista de la fotografía escenificada[588], categoría que queda ampliamente superada en el concepto de forma cuadro, sus alusiones al pensamiento del fragmento y sus reflexiones sobre las puestas en escena de Wall apuntan nuevas posibilidades temporales que se sitúan en el extremo opuesto del eje de comprensión propuesto por Fried. El crítico norteamericano se apoya en la frontalidad de la forma cuadro para justificar una recepción instantánea de la imagen por parte del espectador, una recepción no temporal (que no requiere ni un desplazamiento, ni la interacción física del espectador, ni el seguimiento de una serie de acontecimientos) y, por tanto, antiteatral. De manera interesada, Fried pasa por alto la temporalidad teatral (psicológica, tal y como explicaba Crimp) generada en el intelecto del espectador que se ve obligado a completar la narración planteada y nunca resuelta en el cuadro. Del mismo modo, los *tableaux vivants,* como los cuadros fotográficos, son percibidos en un instante, pero en ningún caso podría negarse su naturaleza teatral y la

---

sentido, fragmentarias, incompletas; ambas recurren a una antropomorfización de los objetos o conjuntos de objetos (…); ambas son capaces de lograr destacados efectos de presencia; y ambas tienden a desplegar y aislar los objetos y las personas en determinadas situaciones (…). Esta afinidad se puede resumir diciendo que tanto la sensibilidad surrealista, tal y como se manifiesta en la obra de determinados artistas, como la sensibilidad literalista, son teatrales".

[588] Chevrier 2007, 153: "El argumento [el *directorial mode* de Coleman] pretendía establecer una especie de estética alternativa, en respuesta a un realismo oficial, del que Beaumont Newhall había escrito una y otra vez, desde hacía treina años, la génesis canónica. Pero, tal como era de esperar, lo que era aún una alternativa en 1976 se convirtió, a partir de estas fechas, en una corriente dominante en las nuevas instituciones especializadas. El término de Coleman (método dirigido) no prosperó, pero las nociones de fotografía puesta en escena y de imagen fabricada se convirtieron en las consignas de un formalismo que celebraba la especificidad del medio a través del inventario de sus transgresiones".

temporalidad expansiva que ponen en juego. De la condición abierta e incompleta inherente a la forma cuadro (noción, como ha señalado Liliana Albertazzi, acomodaticia[589], convertida en una especie de *passe-partout* sobre el que justificar la profusión de formatos comercializables) se sigue una concepción diferente del tiempo de la imagen, sobre todo si nos concentramos en las posibilidades de la escenificación performativa, que ni mucho menos se agota en la instantaneidad del acto de recepción[590].

En el punto 2.4 de este trabajo abordamos el concepto de performatividad relacionándolo con una nueva temporalidad que pensadores tan distantes como Lyotard, Jameson o Fukuyama adivinaban bajo las actuales dinámicas sociales, políticas e históricas. En cierto modo, a lo largo de estas páginas hemos pretendido contraponer dos maneras distintas de entender el tiempo: una narrativa (lineal, con un origen y un final establecido) y otra performativa (anclada en el continuo devenir de un presente abierto y antiteleológico). El tiempo acumulativo, evolutivo y lineal se correspondería con el de aquellos relatos que daban sentido y coherencia a la historia legitimando el saber moderno y determinando el horizonte temporal del individuo. A ese tiempo estable y unidireccional le ha sucedido un tiempo performativo, discontinuo, fragmentado, sincopado, no lineal, efímero e inestable[591] (recordemos las palabras de Chevrier: "se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento del fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo y sistemático"). La fotografía, en tanto dispositivo de reflexión temporal y medio de representación de la realidad, no podía mantenerse al margen de estos nuevos procesos postnarrativos[592]. Son muchos los artistas que han explorado las posibilidades de la fotografía como imagen congelada, como instante atrapado en el discurrir de una narración no

---

[589] Liliana Albertazzi, "La imagen-cuadro: un concepto acomodaticio en el tiempo", *Exit* 9 (2002).
[590] André Gunthert, "Légendes vivantes. Archéologie de la photographie construite", VV.AA., *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, París, Maison Europeénne de la Photographie, 1996 (cat), p. 62: "Le recours à la pose constitue l´une des caractéristiques les mieux partagées de la photographie construite. Le contrôle de la scénographie n´en est pas la seule raison. Là où l´ancienne photographie d´atalier s´efforçait de masquer l´apprêt sous le naturel, la photographie construite exhibe au contraire la durée comme meilleure preuve du rejet de l´idéologie de la prédation, du modèle du reportage. Ce faisant, elle rend également manifeste une dimension jamais totalement absente de l´image argentique, mais généralement niée par la doctrine: dans le délai, elle réintroduit le récit".
[591] David Pérez, "¿Los noventa? ¿Qué no-venta?", en *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CENDEAC, 2003, p. 55: "la fotografía más reciente se ha convertido en centro de un discurso en el que, abolida la Historia como decir de lo absoluto, se ha recreado la posibilidad de una historia, o, mejor aún, de las historias, a través de las cuales la ficción ha asumido un renovado protagonismo".
[592] Bravo 2006, 251-353.

convencional, que el espectador-lector debe completar (he aquí la "temporalidad psicológica" a la que se refería Crimp). En un ensayo reciente, Lucy Soutter ha tratado de clarificar a qué nos referimos cuando hablamos de "fotografía narrativa":

> ¿Qué es una fotografía narrativa? Dado que ocasionalmente desde su invención la fotografía se ha utilizado para contar historias, resulta sorprendente lo poco que se ha escrito sobre el funcionamiento de las narraciones fotográficas. La teoría literaria proporciona una terminología básica útil. Gerard Genette define la narrativa en su nivel más fundamental como la extensión de un verbo. Según esta definición, la fotografía siempre y sin embargo nunca ha sido una forma narrativa: siempre en cuanto que contiene el registro permanente del acto de fotografiar y de cualquier acción en curso en el momento de la exposición, nunca en cuanto que se mantiene siempre estática. A menos que forme parte de una secuencia o que vaya acompañada por un texto complementario, una fotografía no puede prolongar un verbo, excepto por implicación. Esta formulación nos ayuda a comprender por qué las narraciones fotográficas son tan resbaladizas y cargadas de problemas. Captadas en un estado permanente de suspense con respecto a sucesos que acaban de suceder o están a punto de producirse, las fotografías contienen semillas esenciales de narraciones que nunca pueden cumplirse excepto en la imaginación[593].

La puesta en escena que han practicado numerosos fotógrafos (algunos de ellos meros epígonos de Jeff Wall y Cindy Sherman) participa de esa temporalidad psicológica, generada en la imaginación del espectador, al introducir elementos temporales (teatrales) que alteran y cuestionan los modos narrativos tradicionales (lineas, evolutivos). Sobre estas propuestas explica Alberto Martín:

> En estos trabajos se reflexiona sobre nuestros espacios-tiempos habituales, sobre la trama de nuestras marcas y señales cotidianas: desde el ámbito más íntimo a la referencia al mundo exterior, de lo privado a lo público. Se trabaja con los instrumentos de la cotidianeidad para inventar algo: buscando fallas, grietas de sentido, estados de crisis. / La elaboración de nuevas experiencias afecta fundamentalmente a la consistencia del tiempo y del espacio: a la sucesión lineal y cronológica, única del tiempo, y a las referencias espaciales. / Aparecen entonces las referencias continuas a lo inacabado, a lo inestable, al

[593] Lucy Soutter, "Con B de bragas: la fotografía narrativa de los años noventa", *Papel Alpha* 8 (2010), p. 91.

> fragmento, a las temporalidades múltiples, a la circularidad y al bucle narrativo, a la creación de distorsiones, reanudaciones, ralentizaciones o repeticiones de gestos o estados. / Se trata de un espacio y un tiempo heterogéneo. Se anula el punto de vista único y jerarquizado, el tiempo lineal, sucesivo y causal. Se multiplican los puntos de vista, secuenciales o simultáneos, y los espacios ambiguos e indeterminados[594].

El autor se refiere a las fotografías de artistas españoles como Jon Mikel Euba, Sergio Prego, Patricia Dauder, Silvia Martí Marí, Carmela García, Julia Montilla, María Zárraga, Ángel Marcos o Jesús Segura. Todos ellos pasaron por las salas de la Universidad de Salamanca programadas por Martín entre 1996 y 2002, bien con muestras individuales, bien dentro de las colectivas Imago. En sus trabajos, pese a las notables diferencias, se manifiesta de manera paradigmática el modo de proceder descrito por Coleman. Todos ellos adoptan el rol de directores de escena dispuestos a construir la imagen (a menudo a partir de acciones de su propio cuerpo) con la misma pericia y minuciosidad que los pintores de historia decimonónicos desplegaban a la hora de componer sus teatrales escenografías. De hecho, críticos y teóricos han recurrido con asiduidad al concepto de *tableau vivant* (incluso se ha hablado de neopictorialismo[595]) a la hora de caracterizar este tipo de puestas en escena. Siguiendo la estela de Jeff Wall como autodeclarado "pintor de la vida moderna", durante los ochenta numerosos fotógrafos sustituyeron la poética del instante decisivo por la construcción o dramatización del instante (de ahí el vínculo con la performance y los procedimientos de puesta en escena) al tiempo que abandonaban el formato medio (30 x 40 cm.), asociado a la fotografía de corte humanista, para trabajar, no sin pretensiones comerciales, con los grandes formatos pictóricos. Superada la fase en que la fotografía debía mostrar su potencial crítico con el objetivo de penetrar en las instituciones artísticas, los fotógrafos abandonan el antiesteticismo de los setenta para explotar el potencial estético-emotivo de la imagen (los grandes formatos y el exuberante color

---

[594] Alberto Martín, "El tiempo suspendido. Fotografía y narración", en José Luis Molinuevo, ed., *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 174-175.

[595] VV.AA., *Tableaux vivants: lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Viena, Kunsthalle, 2002 (cat.). Partiendo de una defensa del oficio fotográfico y el estilo documental, López Mondéjar ha escrito: "La nueva ortodoxia vanguardista (...) propone una suerte de pictorialismo, más sofisticado y barroco que el anterior, pero igualmente deudor de la antigua reivindicación victoriana de la condición de la fotografía como objeto artístico —o, más propiamente, objeto de mercado, como se encargó de señalar en su día Walter Benjamin—, de idéntico complejo de inferioridad con respecto a la pintura y de la misma ausencia de humildad de sus autores". López Mondéjar 2005, 516.

serían una prueba de ello)[596]. En nuestro contexto artístico la normalización de la fotografía a lo largo de los noventa ha permitido el desarrollo de este modelo fotográfico basado en la temporalidad interna del medio.

De este modo, la fotografía se ve infiltrada por ese "pictorialismo difuso"[597] que afecta a gran parte de la producción artística contemporánea. En varios sentidos, da la impresión de que la fotografía, como medio de representación bidimensional, no consigue desprenderse de la influencia de la pintura. Tal vez esto se deba a que la cultura visual de occidente no puede obviar una larga tradición pictórica que condiciona los modos de percibir y representar el mundo; o a que cierta postmodernidad ha pretendido recuperar una estrategia fotográfica (la escenificación, la ficción consciente alejada de las estéticas documentales), reprimida por la modernidad formalista, para dar continuidad a una investigación inconclusa sobre la vertiente ficcional del medio; o quizás, y este factor debe ser tenido muy en cuenta, a que el mercado en particular y las instituciones museísticas en general necesitan un tipo de imagen que, bajo la pretensión de encarnar una crítica a la realidad contemporánea, adopta una figuración esteticista y complaciente.

El cuadro fotográfico constituye la forma por excelencia en la que se manifestará ese "pictorialismo difuso" del que habla Panera. La escenificación ha sido uno de los medios más empleados para construir cuadros que, de inmediato, nos hacen pensar en el *directorial mode* de Coleman*,* presente en la historia de la fotografía desde el pictorialismo decimonónico hasta el fotoconceptualismo de los setenta. Curiosamente, la introversión del reportaje que se produjo en los alrededores del arte conceptual como mecanismo de autoexploración identitaria y superación de diversas convenciones propias del estilo documental va a generalizarse en el arte español de los noventa. Como veremos a continuación, varios artistas, desde presupuestos muy diferentes, volverán sobre sí mismos el objetivo de la cámara en una puesta en escena antidocumental de sus propias subjetividades.

---

[596] Michel Poivert, "Pictorialismo: el rechazo del modernismo. Teatralidad fotográfica y antimodernidad", *Exit* 30 (2008), p. 64: "Con un siglo de diferencia, tanto la fotografía contemporánea como la fotografía pictorialista pertenecen a momentos en los que la fotografía se inscribe en la historia afirmándose como práctica artística".
[597] Panera 2004, 38-39.

5.3. ANTIDOCUMENTALISMOS, NARCISISMOS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES

La ruptura del vínculo que une a la fotografía con la realidad ha sido uno de los caballos de batalla de la contemporaneidad fotográfica. Quizás resida justo aquí, en la siempre problemática y hasta cierto punto ambigua relación entre el medio fotográfico y aquello que representa, el principal interés de la fotografía como campo de trabajo y objeto de estudio. La probidad de la fotografía ha sido una cuestión central para los investigadores que se han acercado a ella y, 170 años después de su descurbrimiento, continúa siendo un tema recurrente en los debates que se desencadenan no sólo en el mundo del arte, sino también en los medios de comunicación, en nuestra vida cotidiana y en diversos ámbitos profesionales. En demasiados casos, la veracidad otorgada a la fotografía en función de sus usos y contextos sigue siendo considerada como un elemento esencial. De ahí que la refutación de este lugar común vuelva a ocupar periódicamente a los artistas que trabajan con el medio, explorando las fisuras de la realidad fotografiada en una iconosfera mediática que cambia a gran velocidad.

En el caso español nos hemos referido al heterogéneo programa estético de *Nueva Lente* como un intento de renovación con respecto al anterior neorrealismo fotográfico de los cincuenta y sesenta. Una estética próxima a la "fotografía fantástica"[598] que pretende mirar más allá de la realidad en busca de una imagen surreal o antirreal. Jorge Ribalta relaciona este impulso antidocumental, que bien podría caracterizar a una parte considerable de la producción fotográfica española desde finales de los setenta hasta la actualidad[599] (apreciable en la obra de autores como Foncuberta[600] o Javier Vallhonrat[601]), con las ansias de libertad política y artística que se despiertan tras la muerte del dictador. Para este teórico y artista visual nuestra "actividad fotográfica postmoderna" se plantea como una crítica al realismo fotográfico,

---

[598] Fontcuberta 2001, 11-14; VV.AA., *Fantastic Photography in Europe.*

[599] En 2004 Paco Barragán comisarió la exposición itinerante *Antirrealismos. Spanish Photomedia Now* que aglutinaba a un amplio y heterogéneo grupo de artistas españoles cuyo rasgo común sería el uso antidocumental de la fotografía y el vídeo. Entre ellos Miguel Ángel Gaüeca, Joan Morey, Aitor Ortiz, Ixone Sádaba, Jesús Segura, Sergio Belinchón, Mira Bernabeu y Fernando Sánchez Castillo.

[600] Especialmente en sus trabajos *Herbarium* (1982-1984) y *Fauna* (1987-1989), en los que parodia el uso de la fotografía como herramienta de registro científico, como representación verídica y objetiva de la naturaleza.

[601] En obras como *Homenajes* (1984), conocida serie de retratos fotográficos para los que se apropia de la estética pictórica de algunas de las vanguardias históricas, o *Autogramas* (1991), una especie de performance fotográfica en la que Vallhonrat, desnudo y a oscuras ante la cámara, enciende cerillas que mueve alrededor de su cuerpo (técnica muy similar a los luminogramas del futurista Giuseppe Albergamo).

una autonomización del medio al que ya no se le exige una utilidad social tras eludir cualquier vínculo directo con lo real. Abandonando aquellos ámbitos profesionales a los que la situación cultural del país le había relegado y aquellos discursos fotográficos anclados en un documentalismo humanista[602], como en una vuelta a los problemáticos criterios de autonomía artística superados en otros contextos, la fotografía irrumpe en el mundo del arte como una imagen antirreal:

> La asimilación de la autonomía artística a la libertad democrática produjo en la segunda mitad de los setenta una eclosión de prácticas fotográficas inclinadas a lo fantástico, al delirio imaginativo, en detrimento de postulados documentales, que estaban históricamente vinculados a posturas de resistencia política. Estas prácticas fantásticas retoman conceptos del vanguardismo surrealista español y están dominadas por el patrón del fotomontaje y la escenificación fotográfica. Las referencias a Buñuel y Dalí son pertinentes aquí, como también al fotomontador Josep Renau. (...) / Se puede plantear que esta vocación fantástica y antidocumental determina una de las tendencias que retrospectivamente han generado más frutos en el contexto español[603].

Esta tendencia surrealizante constituyó una de las líneas interpretativas de la cartografía dibujada por la exposición *Cuatro direcciones* (MNCARS, 1991), una de cuyas secciones ("direcciones") llevaba por título *Sueño y sugestión* y presentaba trabajos de Tony Catany, Ciuco Gutiérrez, Alberto Schommer, Ouka Leele, Pablo Pérez Mínguez, Manuel Falces, Jorge Rueda, Miguel Oriola, Javier Vallhonrat, Manel Serra, Manel Esclusa y Joan Fontcuberta. También desde el exterior, por parte de críticos

---

[602] A propósito del documental, Ribalta ha escrito: "Entiendo el documental como un género constituido históricamente en el tránsito al siglo XX para la representación del *Otro* (o la otra mitad según Jacob Riis, fundador del género): los pobres, los exóticos, los criminales, los no representados en los retratos de celebridades. En suma, un género construido para la representación de los subalternos, los olvidados, las personas anónimas cuya historia no se escribe". Jorge Ribalta, *Anlitz der Zeit. Retratos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006 (cat.), p. 74. Si el documental ha estado al servicio de la representación del *Otro*, el antidocumentalismo de los noventa se vuelca en la representación de la propia subjetividad suprimiendo la separación entre objeto (de la representación) y sujeto (que representa).

[603] Jorge Ribalta, "Espectáculos fotográficos. Nota sobre formas antidocumentales en algunos trabajos fotográficos recientes en España", en Glòria Picazo, ed., *Impasse3. Una revisió de l´art català recent a partir de textos publicats*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Pagès Editors, 2001, p. 160. Publio López Mondéjar se ha referido a esta pérdida del imperativo documental con un tono bastante más crítico: "En el terreno de la fotografía, el espíritu colectivo mantenido hasta entonces [años setenta] por los fotógrafos fue gradualmente abolido por un creciente individualismo, que no era sino el reflejo de la exacerbada competencia impuesta por las doctrinas neoliberales. La nueva fotografía comenzó a adentrarse por nuevas sendas conceptuales, que trataban de alejarse de las vanguardias documentales de posguerra. Decretando arbitrariamente el agotamiento de la realidad como materia fotográfica, el fotógrafo sintió de pronto la necesidad de crear o concebir sus propias imágenes que, en palabras de D. Michals, proyectarían ahora sus propios paisajes interiores". López Mondéjar 2005, 516.

extranjeros, se proyectaban sobre la fotografía española relatos identitarios basados en esa dimensión surreal que se vinculaba, a su vez, con una situación política muy concreta. En 1992, año repleto de eventos internacionales diseñados como escaparates para la promoción exterior de la marca España, Alisa Tager sancionaba esta misma línea interpretativa desde una percepción un tanto estereotipada de la realidad española:

> En el caso de España, acontecimientos relativamente recientes han hecho que los sueños se entremezclen con la realidad y que se urdan grandes sistemas para interpretar los acontecimientos mediante una agitación mítica y analítica. / (…) La historia de España y su realidad contemporánea, a menudo marginalizadas o erotizadas, disponen de concepciones continuamente reforzadas que se refieren al país como un lugar misterioso y romántico. La yuxtaposición única de tendencias opuestas ha dado pie a una situación paradójica que a menudo cae en lo surreal. Existe una complejidad lírica tramada a lo largo del tejido nacional español que contribuye a fijar un aura de absurdo e ironía, tal como queda patente en una cierta y extendida conciencia nacional[604].

Esta lectura antidocumental de la fotografía contemporánea española, que tendría un primer punto de anclaje en las poéticas neosurrealistas de *NL*, y que Fontcuberta, Vallhonrat y Ouka Leele, entre otros, desarrollan en los ochenta, encontraría, según Ribalta, continuidad en los primeros noventa en las trayectorias de artistas como Eulàlia Valldosera, Mabel Palacín o Daniel Canogar: "Para la generación de artistas españoles que siguen a la de Fontcuberta y Vallhonrat, el trabajo de sus predecesores ha determinado una interiorización de las tendencias antidocumentales en el uso artístico de la fotografía"[605]. Ésta es empleada como un medio para crear imágenes cuyo referente no se hallaría en una realidad estable que espera ser aprehendida. Como consecuencia de la nueva antirreferencialidad del medio, en la obra de los citados Valldosera, Palacín y Canogar (a los que cabría añadir otros nombres) podemos apreciar una concepción de lo fotográfico como campo de tensiones que se

---

[604] Alisa Tager, "Ironía y absurdo en libertad en la fotografía española contemporánea", en VV.AA., *Deixeu el balcó obert. La fotografia en l´art contemporani espanyol*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1992 (cat.), p. 26. Comisariada por Trudy Wilner Stack (la entonces responsable del Departamento de fotografía de la Universidad de Arizona), la exposición incluía trabajos de Manel Esclusa, Fontcuberta, Jordi Guillumet, Ouka Leele, Luis Pérez Mínguez/Jordi Socias, Mabel Palacín/Marc Vilaplana, Jorge Ribalta y Javier Vallhonrat.
[605] Ribalta 2001, 168.

expande entre la impostada veracidad del medio y su enorme capacidad ficcional, que, a menudo, va a focalizarse en la exploración de la subjetividad del artista.

El trabajo que Eulàlia Valldosera (Villafranca del Penedés, Barcelona, 1963) viene realizando desde principios de los noventa está muy relacionado con la performance. Esto es así tanto por la dimensión efímera e inmaterial de gran parte de su producción, que tiende a incorporar el factor temporal de modos muy diversos, como por las reflexiones en torno a la presencia / ausencia de los cuerpos en el espacio. De hecho, en esos años Valldosera realizó varias performances participando en ciclos como *Tangents entorn de la performance* (1992), comisariado por Jorge Luis Marzo en la Sala Montcada de la Fudació La Caixa de Barcelona[606]. Sus trabajos de principios de los noventa están repletos de sombras, transparencias, huellas y rastros que las personas dejan tras de sí. La fotografía es uno de los soportes predilectos en la concreción de sus ideas, hoy bien conocidas tras la publicación de sus cuadernos de notas con ocasión de la retrospectiva *Dependencias* (MNCARS, 2008). En las fotografías de las series *Quemaduras* (1990-1991) y *Apariencias* (1992-1994) atisbamos presencias confusas (femeninas, por lo general, a veces se trata de la propia artista), cuerpos vaporosos en interiores en penumbra que recuerdan espacios industruales abandonados o inmuebles ocupados, un posible elemento autobiográfico ya que la artista vivió un tiempo en un *squat* de Amsterdam. Referencias a las relaciones de pareja, al deseo sexual, al cuerpo, sus enfermedades y a la identidad femenina a través de cosméticos y productos de limpieza que protagonizarán muchas de sus instalaciones en la segunda mitad de la década, objetos de consumo devenidos símbolos de los cuerpos femeninos cincelados por la luz de los proyectores, elementos que se sitúan en el límite inestable entre lo público y lo privado[607]. En algunos casos las fotografías son simples proyecciones

---

[606] La performance llevaba por título *Vendajes*: "Un proyector de película yacía en una cama de hospital. La artista arrastró la cama encima de unos raíles a lo largo del pasillo proyectando el film en los muros recorridos. La película estaba concebida como si de un foco de luz se tratara, que al desplazarse iba descubriendo el cuerpo virtual de la artista yacente en la cama, mostrándolo lenta y parcialmente de los pies a la cabeza, recorriéndolo a velocidades variantes de modo que sus proporciones variaban en cada movimiendo de la cama empujada (…). Al final y a modo de epílogo, la artista dejó la cama inmóvil para interferir, desdoblándose en su sombra, en la proyección que a su vez mostraba su sombra filmada. Interactuando con su imagen virtual se borró aparentemente la frontera entre el ser y el objeto". VV.AA., *Sin número*, p. 80.

[607] José Luis Brea, que incluyó a Valldosera en la exposición *El punto ciego* (1999), situaba aquí una de las líneas fuerza de la creación española de los noventa: "Una primer línea de desarrollo del joven arte español cargado del potencial crítico/fundante de nuevas formas de cultura se abriría precisamente a partir de la consideración de la forma en que, a través de la dinámica público/privado, se registra el constituirse del sujeto como expresión de una tensión entre la memoria particular y la experiencia del propio cuerpo,

(diapositivas, imágenes no objetuales) dentro de sus instalaciones, o bien se exponen como documentos de acciones (*El ombligo del mundo,* 1991-2001). En otras ocasiones la fotografía interacciona de manera mucho más clara y contundente con los elementos performativos: la toma se construye a partir de repetidas exposiciones de un mismo negativo en el que se superponen las imágenes del cuerpo y de los espacios que lo cobijan en un intento por capturar el tiempo mediante la fugacidad de una presencia (*Quemaduras*, 1990-1991)[608].

La fotografía se inmiscuye en sus instalaciones y performances (a menudo complementarias) como un elemento problemático en un diálogo entre luces y sombras cargado de elementos psicoanalíticos. La fotografía, como medio introvertido[609], se convierte en una herramienta de exploración y materialización de las percepciones del cuerpo fenemino, elemento central en toda la obra de Valldosera. La imagen fotográfica ya no es el registro de una verdad unívoca sino una simple huella que la luz imprime sobre una superficie. Y dado que la luz nunca llega a iluminarlo todo, resulta imposible hablar de realidades rotundas, cerradas, objetivas. Sólo al confrontar nuestras emociones con la percepción que obtenemos de lo real podemos establecer una verdad que nunca será del todo constatable:

> El conocimiento occidental se basa en la certeza que nos dan las pruebas otorgadas por el mundo casual. Por otra parte, nuestra experiencia se nutre de vivencias sincrónicas, es decir, acontecimientos vividos en la subjetividad que encuentran su paralelo en hechos reales, objetos o contextos particulares. Así pues, las experiencias en el territorio de los efectos pueden sobrevenirnos de modo que parezcan desvinculados del universo lógico de las causas. Eso nos obliga a autointerpretarnos como sujetos únicos mediante nuestro propio bagaje psíquico y emocional[610].

---

por un lado, y la de lo social y sus objetos, por otro". José Luis Brea, "Nutopía. Últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos del siglo pasado", *Lápiz* 92 (1993), p. 34.

[608] Valldosera explica: "mis fotografías estás realizadas mediante sucesivas exposiciones en un mismo negativo fotográfico. En cada exposición ilumino una parte del cuerpo. Al final ilumino el entorno. Cada exposición queda recogida en un solo plano, el plano de la foto, de modo que el resultado final es el testimonio de la desaparición de las zonas donde la luz no ha incidido". Recogido en VV.AA., *Eulàlia Valldosera. Dependencias,* Madrid, MNCARS, 2009 (cat.), p. 155.

[609] Afirma la artista: "Me considero hija de esta década [los noventa], una época en la que ha habido una voluntad de interiorizar, en la que el arte es más callado. Hay quien dice que es un arte de mirarse al ombligo, de despreocupación por los problemas sociales. Pienso que no es así. Era necesaria esa distancia, ese impulso interior, psicológico que es muy interesante. Eso no quita que en esos trabajos haya una voluntad social, de relaciones entre unos individuos que han vivido la televisión al cien por cien". Ángela Molina, "Entrevista a Eulàlia Valldosera", *Blanco y negro cultural*, 11 de marzo de 2000.

[610] Eulàlia Valldosera, "Aparences", en VV.AA., *Eulàlia Valldosera*, Lleida, Centre d´art La Panera, 1996 (cat.).

Aquí descubrimos una querencia por eso que Glòria Picazo denomina procesos introspectivos: "en los últimos tiempos parece que ha rebrotado la necesidad de insistir en procesos autorreflexivos y de autoconocimiento por parte de numerosos artistas, retomando ese material de primera mano que es el propio cuerpo, para desarrollar una propuesta artística"[611]. El recurrente empleo del cuerpo por parte de los artistas españoles que despuntan a principios de los noventa no tiene como objetivo provocar una reacción traumática en el espectador ni mostrarlo como "campo de batalla"; no se trata de escenificar un enfrentamiento social y político o de exorcizar los fantasmas provocados por la violencia estructural del sistema, como sucedía a menudo en el arte corporal y performativo de los sesenta y setenta. Las opciones individualistas y personales, que retoman de manera más bien intuitiva algunas de las aportaciones de los conceptualismos, resultan una consecuencia lógica del naufragio de la utopía política que motivaba aquellas prácticas más radicales; una respuesta, también, a los excesos pictóricos de los ochenta y al sentimiento de angustia que se cierne sobre una generación "después de la lluvia"[612]. En los noventa el giro hacia las llamadas micropolíticas, hacia la cotidianidad, hacia lo personal (que no siempre resulta ser político) se traduce en un interés por el sujeto y la construcción performativa de sus identidades. Incluso en las postrimerías de la década, Enric Mira insiste en esta nueva subjetividad antidocumental como una evolución lógica en nuestra tradición fotográfica reciente. Mira precisa así algunos de sus posibles condicionantes:

> La historia muestra que todo período de crisis de los valores colectivos entraña una vuelta hacia el individualismo, hacia el sujeto como última certeza frente al desconcierto. Las condiciones de la sociedad española de aquellos años [ochenta] propiciaron esa respuesta. El lastre de la cultura del éxito económico como valor social absoluto, el efecto anestesiante de los valores democráticos y la desactivación de la sociedad civil, perpleja

---

[611] Glòria Picazo, "Estrategias de representación: el objeto, el sujeto", *Photovisión* 26 (1994), p. 11.

[612] Subirats 1993, 21-22: "En un instante, sin embargo, el castillo español se derrumbó como si hubiera sido poseído por un embrujo. Unas turbulencias cambiarias bastaron para socavar, en el breve intervalo de una verdadera semana negra, los cálidos sueños de la Europa milagrosa y sus promesas de abundancia. Alguien escribió en los diarios: *El país que se acostó rico y despertó pobre*. (...) Déficit, desempleo, malversación presupuestaria y corrupción anunciaron a todos los vientos el final del breve verano español. La fecha santificada del 12 de octubre de 1992, la hora gloriosa, llegó empañada de terribles ensayos. Alguien escribió también en los periódicos: *La fiesta ha acabado antes de que pudiese comenzar* (...). / La sociedad española sabía, en algún lugar de su inconsciente mediático, que el milagro económico, cultural y político español había sido un bluff, un sueño, una ficción, un gran teatro barroco".

> ante el espectáculo general de la *res publica*, la marginación de ciertos sectores de la sociedad, el creciente protagonismo de los medios de comunicación de masas o la creciente implantación de nuevas tecnologías no pudieron sino generar un estado de desasosiego en la mirada sensible y crítica de ciertos artistas. / Muchos artistas, sobre todo en los comienzos de la década de los noventa, manifestaron la preocupación por plasmar en sus obras los temores, las reflexiones y las preguntas acerca de su yo. No se trataba ya de plasmar una subjetividad humana abstracta, envuelta en la pura evidencia solipsista de su existencia, sino de una subjetividad empírica, representada fundamentalmente a través de la tangibilidad física del cuerpo: el cuerpo como en lugar de la subjetividad, como la forma de su efectiva presencia[613].

En esta nueva concepción del yo como problema central (nueva en tanto se aleja de los individualismos onanistas de los ochenta y no tan nueva dado que hunde sus raíces en algunas experiencias situadas en el eje vanguardia/neovanguardia) podríamos apuntar cierto narcisismo. Pero no en un tono peyorativo, no como "un mirarse al ombligo" acrítico y autocomplaciente, sino, efectivamente, como concreción de un deseo de autoexploración que nada tendría que ver con las posturas hedonistas, solipsistas y en exceso superficiales que marcaron el arte español de los ochenta (al menos en su versión más mediática). La vuelta al cuerpo y la revalorización de la experiencia subjetiva como base para la creación no se corresponden en estos casos (en Valldosera, por ejemplo) con la frivolidad narcisista que, según Lipovetsky[614], define al individuo postmoderno, sino con una voluntad de reconstruir el sujeto ante la confusa y caótica sociedad que aparece tras la crisis de los relatos de emancipación colectiva. Aquellos que en España se esfuman con la transición y, a nivel global, parecen perderse en el olvido tras la caída del Muro de Berlín.

Resulta pertinente mencionar aquí el conocido ensayo de Rosalind Krauss *El vídeo: la estética del narcisismo* (1976, traducido por primera vez al Español en 1996[615]) en el que la autora caracteriza algunos trabajos vídeográficos de Acconci, Richard Serra o Joan Jonas, realizados en los primeros setenta, como ejercicios de autocontemplación. Trabajos performativos capturados en un paréntesis temporal ("tiempo colapsado") gracias a un medio que permite captar y proyectar la imagen en

---

[613] Enric Mira, "Nuevos nombres", *Lápiz* 143 (1998), pp. 55-56.
[614] Gilles Lipovetsky, "Narciso o la estrategia del vacío", en *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2006.
[615] Rosalind Krauss, "El vídeo: la estética del narcisismo", en VV.AA., *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1995 (cat.).

un mismo segmento de tiempo, situando el cuerpo del performer frente a un espejo que le devuelve la mirada. En 1997 Gabriel Villota Toyos matizaba las apreciaciones de Krauss aplicando la lógica del narcisismo no sólo a aquellas vídeoacciones de los setenta, sino también a buena parte de las prácticas artísticas (no sólo vídeográficas) de los últimos treinta años y, en especial, a la videoperformance de los noventa. Narciso ya no pretende enamorarse de su propia imagen; tan solo, conocerse un poco mejor:

> Frente al puro autismo al que el arte contemporáneo parecía verse abocado durante la década de los sesenta (el minimalismo, por ejemplo, y otros trabajos de carácter puramente estructural) la vídeoacción puede interpretarse como el surgimiento de un hilo de conciencia autoparódica y como un ejercicio de deconstrucción esencialmente postmoderno al efectuar la propia representación de su problemática, que es también la del sujeto moderno[616].

Pese a que ambos autores (Krauss y Villota Toyos) se refieren a la vídeoperformance en concreto, y teniendo en cuenta, por tanto, los distintos modos de incorporar el tiempo que presentan fotografía y vídeo, no podemos obviar la influencia que estos textos han tenido en el arte español más reciente, aquejado de una "audiovisualización" generalizada que difumina las barreras que hasta hace no mucho delimitaban disciplinas y soportes. Entre los dos momentos que estos textos representan existen puentes que salvarían el retorno al orden de los ochenta (aunque en términos socio-políticos resulta muy difícil comparar la efervescencia utópica de los setenta y el malestar que surge en los noventa tras una década muy conservadora). En lo que respecta al arte español, considerando el olvido de las prácticas conceptuales y la escasa atención que recibieron sus secuelas durante los ochenta, la recuperación de algunas de las estrategias y preocupaciones propias de los nuevos comportamientos parece obedecer más a una recepción tardía de la neovanguardia internacional por parte de la generación de artistas que se forma en las facultades de Bellas Artes durante la segunda mitad de los ochenta, que al conocimiento de la tradición conceptualista local, cuyo legado sólo comienza a recuperarse en los últimos años de la década desde publicaciones como *Arena* o *Lápiz* y, ya entrados los noventa, en exposiciones como *Idees i actituds* (1992) o *Zaj* (1996). De hecho, los artistas que durante los años noventa

---

[616] Gabriel Villota Toyos, "Narciso lee las instrucciones de uso", en Gabriel Villota Toyos, ed., *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Vídeoacción: el cuerpo y sus fronteras*, Valencia, IVAM, 1997 (cat.), p. 64.

trabajaron en el territorio de la performance (o realizaron acciones puntuales) con un mínimo de presencia institucional (Itziar Okariz, Cabello/Carceller, Valldosera, Sergio Prego, Pilar Albarracín, Ángeles Agrela, Joan Morey, Mira Bernabeu, Javier Velasco, etc.) apenas tenían información sobre la genalogía de nuestros nuevos comportamientos. En cualquier caso, en ambos momentos (setenta-noventa) la fotografía (también el vídeo) ha sido utilizada como dispositivo de autoexploración identitaria, como herramienta para la reconstrucción del yo a partir de una investigación performativa acerca del cuerpo y la identidad. De esta confluencia de actitudes y temáticas da buena muestra la obra coetánea de artistas de generaciones alejadas en el tiempo.

Aunque su obra no ha sido recuperada hasta la segunda mitad de los noventa, Juan Hidalgo, pionero en el territorio de los nuevos comportamientos, continúa trabajando durante los años noventa (y hasta la actualidad) sobre las mismas líneas de trabajo que le ocupan desde los sesenta[617]. En *Narciso* (1990) un hombre desnudo sostiene un pequeño espejo en el que se refleja su pene flácido. No podemos ver su rostro. No conocemos su identidad, sólo vemos los genitales que se descubren en un acto de mostración impúdica. El artista escribió a propósito de esta imagen: "En 1981 empecé a trabajar en una serie de acciones fotográficas eróticas que usando el cuerpo y el sexo del hombre —mucho menos desgastado que el de la mujer, sobre todo en la publicidad— se implicase de alguna forma en ciertas imágenes que conciernen a la historia del arte. *Narciso*, imagen incorporada a *Alrededor del...,* fue pensada y realizada en Madrid en 1990, en principio como trabajo independiente de la serie"[618].

Hidalgo recurre a la fotografía de ciertas partes del cuerpo masculino para reflexionar sobre su identidad, masculina y homosexual[619]. *Narciso,* flor sexual que se ofrece en un acto de autoexploración cargado de referencias lacanianas, desafía la habitual representación de la genitalidad masculina. El pene se descubre como simple miembro anatómico. Aquí no hallamos la masculinidad excesiva asociada al cuerpo del hombre negro con su gran pene, tantas veces convertido en objeto y fetiche sexual en la fotografía de autores como Mapplethorpe. Pero tampoco estamos ante la masculinidad

[617] Brea 1997.
[618] VV.AA., *De Juan Hidalgo*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1997 (cat.), p. 172.
[619] Sobre la dimensión homosexual del trabajo de Hidalgo, Xose M. Buxán Bran, "Un Juan Hidalgo más. Algo queer y etcétera", en VV.AA., *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, Madrid, EGALES, 2006.

deficiente o insuficiente que suele vincularse al homosexual afeminado[620]. El espejo refleja un doble escindido, imagen descontextualizada carente del potencial erótico que el cuerpo como conjunto otorga al pene. Se hace patente la distinción entre la realidad física del pene como simple región anatómica y el omnipresente simbolismo fálico como representación cultural sobreconnotada que tiende a enaltecer una masculinidad hegemónica. Y, al mismo tiempo, se nos muestra por duplicado la imagen de un pene desnudo, cuya visión, según Hidalgo, continúa molestando a los hombres por miedo a su posible inclinación homosexual.

En torno a esta misma idea parecen girar las 22 acciones fotográficas que componen *Alrededor del... [pene]* (1990), serie en la que se integra *Narciso*. En ellas Hidalgo se detiene en varias partes de la anatomía masculina (no siempre la suya): las piernas, el pecho cubierto de vello, la cabeza, las manos, la espalda, el ano, los testículos y, por supuesto, el pene. Fotografías de alto contenido erótico que fragmentan el cuerpo, normalmente visionado como un monolito compacto e inquebrantable, y convierten sus miembros en eslabones de una cadena visual. La identidad sexual de este cuerpo no se construye gracias al visionado de su totalidad ni tampoco partiendo del reduccionismo que concentraría la sexualidad del individuo en su región genital. Este cuerpo no responde a los cánones representacionales que reafirman la fuerza y el poder del macho heterosexual. En esta serie de fotografías que se supone articulada *alrededor del pene*, Hidalgo eleva la carga erótica de regiones anatómicas desterradas del acto sexual, que aquí se nos presentan al mismo nivel que el omnipresente falo. La consideración del cuerpo entero como zona erógena invertiría la estrategia metonímica que atribuye a un único miembro la potestad de determinar la orientación sexual, connotar el grado de masculinidad y restringir la práctica de la sexualidad. Atrás queda el privilegio que convertía al pene en el único centro de producción de placer (e identidad) sexual, ya fuese por su posesión o por la carencia del mismo.

Siguiendo en parte el trabajo de deconstrucción contra-sexual de Beatriz Preciado, podríamos ir un paso más allá en la valoración e interpretación de la obra reciente de Hidalgo intentando romper con la dicotomía biología-cultura que subyace a la contraposición pene-falo. En *Imitación con mano* (2001) vemos una mano que, en ademán masturbatorio, apresa un pene de plástico sobre un fondo aséptico. Tal vez

---

[620] Jesús Martínez Oliva, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, CENDEAC, 2005, p. 15.

podamos considerar este dildo (para Preciado, mucho más que un simple pene de plástico: un juguete de "amor reflexivo") como tecnología que engloba al pene en tanto demarcador sexual y subvierte el simbolismo fálico asociado al poder masculino y heterosexual. El dildo no es masculino ni femenino, no es homo ni heterosexual. El placer del dildo no tiene género. Preciado propone el dildo no como copia o reproducción del pene, no como elemento artificial que suple su ausencia, sino como

> centro de significación diferido. El dildo no es sólo un objeto que vendría a suplir una falta. Se trata de una operación que tiene lugar en el interior de la heterosexualidad. Digámoslo una vez más, el dildo no es sólo un objeto sino que es, estructuralmente, una operación de cortar-pegar: una operación de desplazamiento del supuesto centro orgánico de producción sexual hacia un lugar externo al cuerpo. El dildo, como referencia de potencia y excitación sexual, traiciona al órgano anatómico desplazándose hacia otros espacios de significación (orgánicos o no, masculinos o femeninos) que van a ser re-sexualizados por su proximidad semántica. A partir de ese momento, cualquier cosa puede devenir dildo. Todo es dildo, incluso el pene[621].

Dando un salto generacional, encontramos claras conexiones entre la obra de Hidalgo y las fotografías de Alex Francés (Valencia, 1962)[622], autor también interesado por los problemas identitarios que acarrea su orientación sexual. Aunque nunca descubre su rostro, el cuerpo que vemos en las fotos de Francés es siempre el del propio artista. Desde principios de los noventa su obra ha girado en torno al cuerpo como contenedor de una identidad sexual, como sujeto doliente y, por lo tanto, consciente (como Prometeo, como Sísifo). No es un cuerpo limpio, bello, neutro, anestesiado. Bien al contrario, Francés recupera una larga tradición, desde el barroco al accionismo, que nos habla de un cuerpo lacerado y castigado, un organismo que excreta y succiona con

---

[621] Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002, p. 65.

[622] Aunque no se considera a sí mismo como fotógrafo, Francés basa gran parte de su producción en la puesta en escena de acciones concebidas para ser fotografiadas en las que se aprecia con claridad la huella de ciertos modelos formales e iconográficos propios del barroco, el accionismo, la performance de los setenta y el *body art* en general. Francés explica al respecto: "Creo que muchos de los trabajos de los años sesenta y setenta estaban enfocados sobre una idea general acerca de la desmaterialización del objeto artístico. Había una presencia muy *performática* y un trabajo con el cuerpo, pero parecía que los objetos artísticos eran meros documentos acerca de lo que había sucedido. Intenté desde el principio distanciarme de esos trabajos, y en cierta medida apuntar algo distinto, teniendo una idea muy clara acerca de la obra final, es más la idea de crear una performance muy preparada y consciente, un trabajo sobre el cuerpo, de *body-art*, pero enfriado, es mucho menos instantáneo, aunque la raíz está ahí. Sin embargo, el acto ya no pretende ser en ninguna medida real o espontáneo, es imagen, representación, ritual". Conversación entre Alex Francés y Glòria Picazo, incluida en el catálogo de la exposición *Caligrafía*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001 (cat.), p. 140.

el objetivo de manifestar su carnalidad (y su vitalidad) a través de las necesidades fisiológicas más básicas como son beber, orinar o eyacular.

El cuerpo es el territorio privilegiado donde se experimentan las pasiones y los sentimientos: el deseo domesticado (*Las presas*, 1993), la dependencia sentimental (*Beso a beso*, 1993), el abatimiento (*Baño de lágrimas*, 1998), etc. Estados anímicos que adquieren así visibilidad y que a buen seguro el artista ha experimentado como homosexual discriminado y maniatado en una sociedad homófoba. Las imágenes de Francés aluden a la restricción de la sexualidad provocada por la presión social así como al deseo que puede surgir del sometimiento entendido como práctica no normativa. En ese sentido, la lectura sadomasoquista de este tipo de imágenes oscila entre, por un lado, la voluntad de asumir una suerte de tortura social a través del castigo físico autoinflingido, recuperando el control del cuerpo que vence el miedo a la violencia homófoba; y, por otro, la dimensión placentera de ese dolor que se sustanciaría en un imaginario homoerótico a partir del cual revisar una masculinidad exclusivamente activa y falocéntrica. Masculinidad hegemónica a la que Francés contrapone una virilidad pasiva que reivindica el placer anal homosexual y la trasgresión de las prácticas sexuales más extremas[623]. Por ejemplo, en *Quiero estar dentro de ti* (1996) el artista recrea la imposible fantasía sexual del *hard-fucking* (penetrar el ano con la cabeza) como hiperbolización del *first-fucking* (práctica más habitual en que el ano es penetrado con el puño). El ano aparece así como elemento desestructurador de la sexualidad heteronormal[624].

El narcisismo crítico y en absoluto autocomplaciente de Hidalgo y Francés, que hunde sus raíces en las experiencias performativas de los setenta, convive en los noventa con actitudes mucho más frívolas y desenfadadas que pretenden participar de

---

[623] Juan Vicente Aliaga, "Elogio de la pasividad. Homosexualidad, confinamiento, y crítica al falocentrismo en la obra de Alex Francés", en *Presagio Húmedo*, Jávea, Espai d´art Lambert, 1997 (cat.).

[624] Recurriendo de nuevo a la prosa provocadora de Preciado: "El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contra-sexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universalmente reversibles (¿quién no tiene ano?). Dos: el ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico; es una fábrica de reelaboración del cuerpo contra-sexual posthumano. El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema de la representación sexo/género *se caga*. / La recuperación del ano como centro contra-sexual de placer, tiene puntos comunes con la lógica del dildo: cada lugar del cuerpo no es solamente un plano potencial donde el dildo puede trasladarse, sino también un orificio-entrada, un punto de fuga, un centro de descarga, un eje virtual de acción-pasión". Preciado 2002, 27-28.

esa misma puesta en crisis de las construcciones identitarias normativas, para lo cual acuden a referentes más próximos al pop que al conceptual, desde planteamientos performativos (corporales, temporales) que no provienen tanto de la tradición accionista como de las producciones mediáticas que nutren la cultura del espectáculo. En esa línea, Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964) ha sido una de las artistas españolas más celebradas de la generación que emergió a principios de los noventa. A pesar de las críticas dirigidas contra la superficialidad de sus propuestas[625], Aláez ha estado presente en importantes eventos artísticos internacionales (Bienal de Venecia, 1999 y 2001) así como en destacados proyectos nacionales (*Anys 90*, 1994; *El punto ciego*, 1999; Espacio Uno, 2000; *The real royal tryp*, 2004), para lo cual ha contado con el respaldo de comisarios con intereses tan dispares como Estrella de Diego, Rafael Doctor, José Luis Brea o Rosa Martínez. Su producción ha tocado todas las disciplinas y soportes, desde instalaciones como *She Astronauts* (Sala Montacada, Barcelona, 1997) o *Dance & Disco* (Espacio Uno, Madrid, MNCARS, 2000) pasando por los experimentos sonoros de *Selector de Frecuencia* (La Gallera, Valencia, 1999) y *Girls on film* (disco de electropop editado en 2004) hasta el vídeo y, por supuesto, varias series de fotografías performativas que llenaban las páginas de *Flúor* (2003), libro de artista que también incluía algunos de sus textos.

Pese a las inevitables influencias que su tradición escultórica proyecta sobre los artistas vascos[626], las referencias reconocibles en los trabajos de Aláez rara vez provienen del arte "elevado". Su léxico visual procede de la baja cultura, la publicidad, la cultura de club y, en especial, la moda y las últimas tendencias del diseño. Estos ámbitos han conseguido infiltrarse en el mundo del arte y tienen cada vez más peso en

---

[625] Véanse las críticas que recibió su proyecto para la galería Juana de Aizpuru en 2005. José Marín-Medina, "A vueltas con Ana Laura Aláez", *El Cultural*, 14 de febrero de 2005; José Díaz-Guardiola, "Sube a mi nube", *Blanco y negro cultural*, 16 de abril de 2005.

[626] Badiola explica cómo se produce la evolución desde el trabajo escultórico de Aláez hacia sus investigaciones fotográficas y performativas: "En 1994, Ana Laura decide fabricar un objeto hecho a partir de materiales perecederos, una especie de tocado-peluca hecho con lonchas de jamón cocido. Tal objeto necesitaba de un soporte y de una realidad más allá de su condición perecedera. *Autorretrato Rosa*, 1994, inicia un tipo de trabajo que si bien se origina en el campo material de lo escultórico, sólo alcanza su realidad en el terreno de la imagen fotográfica En las fotografías realizadas a partir de ese momento [*Kiko*, 1995; *Cristina*, 1996; *Superhéroe romano*, 1996; *Henny*, 1996; *Patinadora Galáctica*, 1996] se produce un flujo continuo de intensidades entre el objeto-escultura, la fuerte identidad del personaje retratado y la ficción —potenciada por la pose, la vestimenta, el maquillaje o la actitud— a la que la propia fotografía da consistencia. Se produce en ellas un juego de sometimientos entre estos elementos, que permanentemente irresuelto, sin embargo acaba sosteniéndose desde un cierto sex-appeal, reminiscente de la fotografía de moda. Precisamente esta noción de sex-appeal había sido un invento del artista Man Ray durante su dedicación a fotógrafo para las revistas *Harpers Baazar* o *Vogue*". BADIOLA, Txomin: "Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella", en VV.AA., *Ana Laura Aláez. Using your Guns*, León, MUSAC, Charta, 2008 (cat.), pp. 76-77.

el conjunto de la producción actual. En algunos casos han logrado ampliar las barreras de la creación contemporánea; con más frecuencia han despojado al arte de su función crítica y reflexiva, lo cual condena a las prácticas artísticas al ciclo irresoluble y superficial de "lo nuevo por lo nuevo"[627] que alimenta las industrias del ocio y la cultura. La artista toma estos elementos con una doble intencionalidad: por un lado, Aláez lleva a cabo un elogio de las apariencias, del maquillaje, del placer superficial y el fetichismo más banal de la cultura pop. Su actividad artística se convierte en un producto de consumo rápido; su imagen, como pasaporte dentro del *star system* artístico, deviene la parte más importante de su obra. Identidad como creación, personalidad como *work in progress*. Por otra parte, la artista se sirve de los mismos códigos que en última instancia determinan las pautas identitarias para confundirse y autoexplorarse, para mostrar, no sin ironía, que la identidad es una mascarada, un constructo psico-social que tiene más que ver con una performance (actuación/ficción) que con la personalidad inherente al sujeto[628]. Explica la artista a propósito del proceso de creación de sus fotografías:

> Aunque la gente se empeña en decir que me "disfrazo" en mis auto-retratos, no es verdad. Esto es un gran error que demuestra que su percepción es muy distinta de lo que yo pretendía en un primer momento. Cada foto muestra un reducto que me pertenece porque me siento representada en él. Muchas de mis imágenes me han dado claves para enfrentarme a otros trabajos más exactos, como mis instalaciones. Mis performance se resumirían en esto: ritual de representación, conclusión de una imagen y el rastro de esa experiencia que genera una futura respuesta. Cuanto más te fotografías, más te diluyes[629].

En una primer vistazo, las obras de Aláez podrían parecer simples fotografías de moda[630], territorio éste al que se han acercado algunos de los grandes nombres de la fotografía desde Edward Steichen, Helmut Newton, Irving Penn pasando por Nan Goldin, Sam Taylor Wood o los españoles Javier Vallhonrat y Carmela García. La fotografía de moda, y más si cabe tras las mutaciones que viene sufriendo el género[631],

---

[627] Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
[628] Ana Martínez-Collado, "Ana Laura Aláez: La identidad construida", en José Luis Brea, ed., 1999, 26.
[629] Entrevista realizada a la artista por correo electrónico, recibida el 19 de abril de 2006.
[630] Algunas de las imágenes de *The Black Angel Death Song*, proyecto expuesto en la galería Juana de Aizpuru en 2005, fueron publicadas en la sección moda de la revista *Neo2* (número 43, mayo 2005) incluyendo los créditos de las marcas a la que pertenecía cada una de las prendas utilizadas.
[631] Caroline Bach, "Photographie et mode: les années critiques", *Artpress* spécial 18 (1997).

es absoluta y conscientemente performativa: la modelo posa, finge actitudes, usurpa personalidades, construye una identidad ficticia, realiza acciones inconexas (no narrativas), es decir, actúa para un fotógrafo ya sea en sesiones de estudio o en pasarelas y desfiles. Pero más allá de las similitudes formales, la fotografía de Ana Laura Aláez participa de la dinámica de la moda sin oponer ningún tipo de resistencia a la vorágine del consumo y la seducción de lo aparente. Pervirtiendo la máxima vanguardista que pretendía acercar arte y vida, bajo un impulso narcisista[632], divertido y en apariencia transgresor (un impulso que tendría como objetivo último difuminar los límites de la creación tradicional), su obra se agota en la pura estetización de una cotidianidad ficticia, en la demarcación de una parcela identitaria como producto acrítico de una relacionalidad descafeinada.

Miguel Ángel Gaüeca (Bilbao, 1967) aporta un punto de vista similar desde el cual contemplar la dialéctica entre arte, moda, medios de comunicación de masas y su capacidad para moldear nuestras identidades. Sus reflexiones se centran en la figura (o en la apariencia) del artista, en cómo se construye la personalidad del creador actual, qué posición ocupa en el entramado social, qué estrategias debe utilizar para hacerse un hueco en el sistema y qué le exige éste para mantenerse dentro. Cuestiones que tendrían un antecedente lejano en la serie *Voy a hacer de mí una estrella* (1975) de Carlos Pazos. Hoy, lejos ya de aquel mito romántico que nos hablaba del artista como un genio que trabaja encerrado en su estudio, el sistema del arte exige al artista una imagen (*look*) fresca, joven y personal, una imagen de marca que, como las grandes firmas de la moda y el diseño, resulta imprescindible para poder hacerse un hueco en el mercado. El juego de las apariencias prevalece sobre cualquier ingenua esencialidad. Como afirma Baudrillard: "Cada cual busca su *look*. Como ya no es posible definirse por la propia existencia, sólo queda por hacer un acto de apariencia sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí, sino: soy visible, soy imagen —*look, look!*—. Ni siquiera es narcisismo sino una extroversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia"[633]. O en palabras de Lipovetsky: "Con el *look* la moda rejuvenece, no hay

---

[632] En el sentido que apunta Lipovetsky en "Narciso o la estrategia del vacío", 1983, 52: "(...) el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediáticos se suceden impidiendo cualquier emoción duradera".

[633] Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 29.

más que jugar con lo efímero, brillar sin complejos en el éxtasis de la propia imagen inventada y renovada al gusto. Placeres de la metamorfosis en la espiral de la personalización caprichosa, en los juegos barrocos de la superdiferenciación individualista y en el espectáculo artificialista de uno mismo ofrecido a la mirada del otro"[634].

Ésta es la estrategia de Gaüeca: convertirse en empresario de su propia apariencia creando sus fotografías a partir de artificiosas puestas en escena que él mismo protagoniza. Como en un juego de espejos, Gaüeca cuestiona la autenticidad de su propia personalidad. Tomando como referencia algunas obras cumbres de la historia del arte, desde Vermeer (*Nobody knows Vermeer told me this*, 2002) hasta Bruce Nauman (*Self-portrait as a Fountain-Me, myself and I*, 2003), este artista logra que sus fotografías se mimeticen con aquellas imágenes que pretende criticar[635] (anuncios publicitarios, carteles promocionales de las grandes estrellas del cine, reportajes de personalidades de la alta sociedad). De este modo, pone el dedo en la yaga, ironiza acerca de las paradojas e incoherencias de un sistema que convierte al artista en una suerte de prostituto-bufón dispuesto a hacer lo que sea con tal de promocionar su obra (*Artist*, 2002; *Nobody knows my dad died yesterday*, 2002). La habitual firma del artista, aquello que otorgaba el aura a la obra garantizando una originalidad hoy imposible, se convierte aquí en un logotipo *glamuroso* (Gaüeca), el sello de calidad que certifica el valor de cambio del objeto. Gaüeca se mueve entre la ironía mordaz y corrosiva dirigida contra un sistema del que participa y la mirada complaciente y narcisista de quien no puede escapar a él.

En paralelo a las investigaciones sobre la sexualidad masculina y el homoerotismo (Hidalgo, Francés) o sobre la capacidad de los medios de comunicación de masas para moldear nuestras pautas identitarias (Aláez, Gaüeca), el lesbianismo y la consideración que de la heterosexualidad han aportado teóricas lesbianas como Monique Witting ha contribuido a replantear los conceptos de mujer y feminidad desde una perspectiva muy crítica. Para Witting la heterosexualidad es un régimen político basado en la sumisión sexual, laboral y reproductiva de la mujer. El sexo, más allá de

---

[634] Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 144.

[635] Xabier Arakistain, "Me, Myself and I", en *Me, Myself, and I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2005 (cat.): "*Me, Myself and I* funciona como una galería de espejos que reflejan las vanidades, miedos y tensiones que el sujeto contemporáneo oculta tras las identidades que le convierten en el/la perfecto/a consumidor/a y cuestiona el papel que juega el arte contemporáneo en la construcción y consolidación de estas identidades".

cualquier esencialismo, es una categoría política que oculta la diferencia social establecida entre el hombre dominante y la mujer dominada tras el velo de lo natural. La mujer no pertenece a un sexo sino a una clase que, como el siervo a su señor, requiere del hombre para existir. Por eso Witting llega a afirmar que las lesbianas, al escapar de las imposiciones reproductivas y laborales del patriarcado heterosexual, no son mujeres. De este modo "una sociedad lesbiana destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como grupo natural. Una sociedad lesbiana revelaría pragmáticamente que esa separación de los hombres de que las mujeres han sido objeto es política y muestra que [las mujeres] hemos sido ideológicamente reconstruidas como un grupo natural"[636].

Las fotografías de Carmela García (Lanzarote, 1964) podrían interpretarse como una puesta en escena de esa comunidad lesbiana descrita por Witting, comunidad liberada de los hombres, donde no cabe el sometimiento y en la que, por tanto, la feminidad ya no se establece como categoría opuesta o subordinada a lo masculino (*Chicas, deseos y ficción*, 1999-2000; *Paraíso*, 2003-2004). La artista recurre al poder narrativo del medio fotográfico para crear ambiguas escenografías, espacios utópicos donde puede desarrollarse el amor entre mujeres, tomando como modelos visuales composiciones pictóricas, películas pornográficas e incluso fotonovelas eróticas cuyos protagonistas son sustituidos por personajes femeninos[637]. En algunas de sus obras las relaciones lésbicas se producen a escondidas, lejos de la mirada de los hombres que pervertirían unos encuentros relegados a la marginalidad de espacios suburbanos. En otros casos los personajes femeninos (Evas y Ofelias) aparecen en parajes solitarios enfrentados a una naturaleza idílica y virgen, anterior al pecado original, aquél que, vinculado de algún modo al hombre, apartó a la mujer del paraíso[638].

En la obra de Carmela García las lesbianas recuperan la capacidad de autorepresentarse. Se apoderan de la imagen para subvertir los estereotipos vertidos desde el patriarcado, construidos para satisfacer el deseo sexual del hombre. Para ello, la artista tiene muy en cuenta no sólo las teorías y prácticas feministas surgidas en los

---

[636] Monique Witting, "No se nace mujer", en *El pensamiento heterosexual*, Madrid, EGALES, 2006, p. 31.

[637] Gran parte de la obra fotográfica de Carmela García encaja bien con la tendencia a la que Lucy Soutter se refiere como "fotografía de bragas", un tipo de escenificación fotográfica muy extendida durante los años noventa cuyas protagonistas son mujeres jóvenes capturadas, a menudo en ropa interior, en situaciones ambiguas: "estas imágenes presentan sugerentes momentos congelados, frecuentemente comparados con fotos fijas extraídas de películas inexistentes o con fotografías documentales separadas de sus fuentes del mundo real y desprovistas de un programa documental corriente". Soutter 2010, 88.

[638] Agnès de Gouvion Saint Cyr, "Carmela García o el sueño del paraíso perdido", en VV.AA., *Espacio Uno III*, Madrid, MNCARS, 2001 (cat.).

sesenta y setenta, sino también una tradición de representaciones femeninas y lésbicas que se remonta al siglo XIX, que ha pasado inadvertida para los historiadores del arte y la fotografía y que tiene un momento de especial interés en los años veinte y treinta del siglo pasado. Sobre ese eje pivota su proyecto *Constelación* (MUSAC, 2008) en el que García rastrea los espacios de la ciudad de París (su orilla izquierda) donde, durante el periodo de entreguerras, se estableció una comunidad de mujeres, artistas, escritoras, editoras y fotógrafas, muchas de ellas lesbianas: Berenice Abbott, Gertrude Stein, Suzy Solidor, Claude Cahun, Sylvia Beach, Djuna Barnes, etc. Partiendo de los retratos que se conservan (tomados en su mayoría por Abbott), la artista trata de generar una red de identidades interconectadas entre aquel momento histórico y su propio presente. Con tal fin, García invita a mujeres (y algunos hombres) de su entorno, a menudo pertenecientes al mundo del arte y la cultura (Sandra Gamarra, Silvia Prada, Chus Gutiérrez, etc.), a poner en escena las imágenes de algunas de aquellas mujeres, apropiándose de su personalidad, mimetizándose con ellas, haciendo suyo el personaje, reconstruyéndolo en un ejercicio de *re-enactment* identitario. A partir de esas ficcionalizaciones, Carmela García produce la serie de fotografías *I want to be…* que trae al presente del mundo del arte en España las relaciones de una comunidad de artistas surgida en el París de los años veinte. El trabajo resultaría interesante de no ser porque la investigación sobre la que se sustenta ha sido "tomada" del libro de Shari Benstock *Women of the Left Bank* (que no aparece citado en el catálogo de la muestra) mientras que la comunidad de personajes que se reconstruye en esta serie de retratos se corresponde en su práctica totalidad con el círculo profesional y personal de Rafael Doctor, principal valedor de García.

Desde una perspectiva mucho más crítica y consciente, también en la obra del dúo artístico Cabello / Carceller (París, 1963 / Madrid, 1964) encontramos una reflexión acerca de las relaciones entre mujeres, la representación del deseo lésbico y la masculinidad femenina. A lo largo de su carrera estas artistas han trenzado una obra multidisciplinar partiendo de una doble relación sentimental y laboral (*Un beso*, 1996; *Identity game*, 1996; *Silencios*, 1996) que disuelve la unicidad de la autoría. Este trabajo se asienta a su vez sobre un excepcional conocimiento de las teorías y prácticas feministas, que se ha visto plasmado en decenas de ensayos y varios comisariados. En la fotografía *Autorretrato como fuente* (2001) vemos dos espaldas reflejadas en el espejo de unos urinarios públicos, espacios marginales que en ocasiones se convierten en lugares de encuentros homosexuales. Dos figuras aparentemente masculinas orinan sin

que podamos ver sus genitales. Por este motivo dudamos. No sabemos con certeza si se trata de dos hombres, un hombre y una mujer, dos mujeres... (¿las artistas, tal vez?). La segregación urinaria queda obsoleta como método de demarcación sexual. Una mujer (lesbiana o no) puede ser suficientemente masculina como para entrar en unos aseos públicos de hombres y orinar sin levantar sospecha. Entonces las jerarquías que correlacionan sexo y género se desmoronan. La masculinidad no reside en el pene, ni en el simbolismo fálico, ni por supuesto en la longitud del pelo o en el atuendo, sino en toda una serie de factores que condicionan las relaciones de poder entre sexos, que configuran los espacios públicos y terminan por moldear cuerpos e identidades.

En *Espacios de poder* (2005) una mujer interpreta papeles masculinos extraídos de las películas *La lista de Schindler* (1993) y *El apartamento* (1960) en un espacio fabril abandonado. Estas imágenes dejan ver la artificiosidad de la virilidad fílmica, asociada a menudo a determinados espacios laborales (oficinas, fábricas), a la vez que demuestran cómo una mujer puede ostentar el mismo rango de poder que un hombre al adoptar sus pautas de comportamiento. De este modo desaparece el vínculo entre poder masculino (género) y el cuerpo (sexo) del hombre. La asociación hombre-masculinidad-poder-posición social queda desnaturalizada. La identidad deja de ser una noción cerrada para convertirse en un proceso abierto, en continua construcción, constituido temporalmente bajo la poderosa influencia de la imagen y los estereotipos mediáticos, y, por tanto, contestable y revertible desde la acción consciente de los cuerpos que disienten. Quedarían así superadas las rígidas categorías que vinculan sexo/género/orientación sexual. El género se experimenta como una copia sin original. En palabras de Jesús Martínez Oliva: "La masculinidad femenina lejos de ser una imitación de la masculinidad nos hace vislumbrar cómo la masculinidad verdadera es construida como tal. La masculinidad femenina es uno de los componentes que enmarcan la masculinidad normativa; son algunos de los residuos rechazados por esa masculinidad dominante, para hacer que ella parezca la real y la auténtica"[639].

Los trabajos de Carmela García y de Cabello/Carceller (también los de Aláez), muy distintos en sus formalizaciones y tradiciones discursivas, podrían enmarcarse en las heterogéneas tendencias feministas que comienzan a tomar impulso en la década de los noventa[640]. De nuevo, como han señalado varias autoras[641], se vislumbra aquí una

[639] Martínez Oliva 2005, 107-108.
[640] Ana Martínez-Collado, "Apuntes de las prácticas artísticas en España desde los años noventa. Retos y desafíos de la teoría estética feminista desde un punto cualquiera del rizoma en la sociedad de la

discontinuidad entre las investigaciones de las artistas de los setenta (Esther Ferrer, Olga Pijoan, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, etc.), más o menos alineadas con los feminismos transicionales, y las artistas que desarrollan su actividad durante los noventa (quizás podríamos añadir nombres como Pilar Albarracín, Nuria Canal, Mapi Rivera, Julia Galán, María Zárraga, Itziar Okariz, etc.), muchas de las cuales rechazan su adscripción al feminismo, bien por simple desconocimiento de su historia e implicaciones, bien por miedo a que su obra sea leída desde una perspectiva de género. Esta postura ambigua y poco consciente, bastante generalizada en el caso español (por supuesto hay excepciones, Cabello/Carceller sin ir más lejos), puede interpretarse como una consecuencia lógica del proceso de desactivación política de las prácticas artísticas iniciado tras la transición y provocado, en parte, por las políticas culturales implantadas durante los ochenta, correlato artístico de las desmobilización ciudadana y de las carencias del sistema educativo en todos sus niveles.

En lo social, durante los años ochenta se habrían alcanzado diversos logros que mejoraron la situación de la mujer al tiempo que se producía una institucionalización y fragmentación del discurso feminista. Las corrientes estéticas del momento discurrían por cauces apolíticos y los estamentos artísticos sólo parecían interesados en un determinado tipo de pintura. Otros soportes con los que habían trabajado aquellas artistas interesadas en la crítica a la representación de la identidad (performance, fotografía, vídeo) quedaron así marginados. Sólo a partir de la década de los noventa, aparece un nutrido grupo de artistas que comienza a tener cierta presencia gracias a las numerosas y desiguales exposiciones que se organizan bajo perspectivas y temáticas de género[642].

En esta línea, la exposición pionera en nuestro país fue *100%*, con Mar Villaespesa como comisaria (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993), en cuyo

---

información global", en VV.AA., *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I,* Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2009.

[641] Helena Cabello y Ana Carceller, "Mirando hacia adentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual", *Arte, individuo y sociedad* 10 (1998), p. 230; Juan Vicente Aliaga, "La memoria corta", *Revista de Occidente* 273 (2004); Rocío de la Villa, "No es un problema de género", *Exit Express* 12, (2005); Susana Blas, "Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español", en Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2007, p. 112; Patricia Mayayo, "¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)", en VV.AA.: *Producción artística y teoría feminista del arte,* pp. 116 y ss.

[642] Exposiciones coetáneas de grandes proyectos internacionales centrados en cuestiones corporales y de género: *Bienal de Whitney* (Nueva York, Whitney Museum, 1993), *Bad Girls* (Londres, ICA, 1993), *Sense and Sensibility* (Nueva York, MOMA, 1994), *Fémenimasculin* (París, Georges Pompidou, 1995), *Rrose is a Rrose is a Rrose* (Nueva York, Guggenheim Museum, 1997), etc.

catálogo se tradujeron algunos textos de importantes teóricas feministas. Sin embargo, exposiciones como la de Villaespesa, regidas por una clara conciencia feminista, conscientes del vacío discursivo que era necesario cubrir, convivían con otras cuyos planteamientos se acercaban peligrosamente a la categoría de "arte de mujeres", producto, como explica Patricia Mayayo, de las políticas institucionales de las administraciones:

> El resultado más visible de la búsqueda de paridad ha sido la difusión de un tipo definido de exposición, las llamadas exposiciones de mujeres, financiadas y promovidas casi siempre por las Comunidades Autónomas, ya sea a través de sus Departamentos de la Mujer o de Asuntos Sociales, ya sea a través de sus Consejerías de Cultura. Estas exposiciones no parten, habitualmente, de planteamiento teórico alguno (y menos aún de planteamientos feministas), sino que se limitan a reunir a una serie de creadoras cuyo único nexo de unión es el sexo biológico. Utilizado por los partidos como coartada ideológica, el arte producido por mujeres se ha transformado así en muchos casos en una herramienta de propaganda política. En efecto, este apoyo a las muestras de mujeres le ha permitido al poder político definirse como aliado de la causa feminista, eliminando al mismo tiempo los aspectos más incómodos o amenazantes que ésta pudiera poseer[643].

Un buen ejemplo de este fenómeno es *Arte/Mujer 94,* comisariada por Victoria Combalía (Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid, 1994). Entonces Combalía, profesando una suerte de discriminación positiva, ponía de manifiesto "la dificultad con que aún hoy se encuentran las mujeres-artistas para llevar adelante una carrera profesional, al menos en España. Seguramente éste ha sido uno de los motivos para exhibir por separado sus obras, un hecho que con los años nos parecerá trasnochado e impensable. Esperemos"[644]. En los últimos años destacan exposiciones como *Zona F* (Castellón, EACC, 2000), a cargo de Helena Cabello y Ana Carceller, con unos planteamientos sólidos y un magnífico catálogo que, de nuevo, conviven con otras propuestas destinadas a cumplir con los cupos de paridad administrada: *Mujeres, manifiestos de una naturaleza muy sutil* (Comunidad de Madrid, 2000) comisariada por Juan Manuel Álvarez Enjuto; *Miradas de Mujer. 20 fotógrafas españolas* (Segovia,

[643] Patricia Mayayo 2009, 120-121.
[644] Victoria Combalía, "Del género femenino en arte", en *Arte/Mujer 94*, Madrid, Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid, 1994 (cat.), p. 12.

Museo Esteban Vicente, 2005); el proyecto *La costilla maldita* de Margarita Aizpuru (Las Palmas, CAAM, 2005), entre un largo etcétera[645].

Así pues, la reflexión sobre el feminismo, sobre la identidad feminina y masculina, hetero y homosexual, sobre la situación social y cultural de la mujer y otras minorías llega muy tarde a nuestras salas y foros de debate. Desde los años setenta en el ámbito de la contracultura estadounidense se habían desarrollado toda una serie de prácticas artísticas conectadas con el activismo feminista. Sin embargo, en España no será hasta los noventa cuando, con mayor moderación y menor mordacidad, en un clima en que los problemas de género se ven envueltos por un halo de corrección política, las artistas cuestionen su propia condición femenina, la dimensión performativa de sus identidades y su lugar en el mundo de la creación. Si el activismo feminista de los sesenta y setenta había encontrado en la acción el medio adecuado para canalizar sus reivindicaciones, si durante los ochenta la performance queda invisibilizada tras un pesado telón pictórico, las artistas españolas que comienzan a trabajar en los noventa revisitan aquellas prácticas con la voluntad de actualizar el debate sobre la identidad en el Estado español. Se trata de la primera generación de artistas españolas que ha tenido acceso a la educación universitaria, creadoras formadas en un momento de mejora considerable de unas estructuras artísticas y editoriales con las que llegaron las primeras traducciones de textos esenciales dentro de la teoría feminista y el discurso *queer*[646]. Años en que la performance, dentro de su marginalidad, adquiere más presencia institucional coincidiendo con el incipiente interés hacia el conceptual y el arte más crítico de los sesenta y setenta.

---

[645] Helena Cabello y Ana Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90", en Glòria Picazo y Marí Peran, eds., 2005.

[646] En relación con el movimiento *queer*, a finales de los noventa vieron la luz en nuestro país varios proyectos expositivos centrados en una concepción contrahegemónica o no normativa de la identidad. Entre ellos destacan *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* (1997) y *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español* (1998), celebradas ambas en el Koldo Mitxelena Kulturnea de San Sebastián y comisariadas por José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga respectivamente. Estos dos críticos, profesores en la Universidad Politécnica de Valencia, son responsables de un buen número de publicaciones sobre el cuerpo y la representación de la identidad en el arte.

5.4. POLÍTICAS DE LO RELACIONAL

El 13 de febrero de 2003, una cadena de mujeres recorre los escasos metros que separan la galería Helga de Alvear, en la madrileña calle Doctor Fourquet, de la puerta principal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como acto de protesta contra la violencia machista. Algunas de ellas visten trajes de la marca-colección *Anti_dog*, diseñada por la artista Alicia Framis (Mataró, 1967), organizadora de la acción, que finaliza con una barrera humana ante la principal institución dedicada al arte contemporáneo del país. *Anti_d*og (2000-2003) engloba un amplio conjunto de vídeos, fotografías y performances en las que Framis viste a sus modelos femeninas (víctimas de malos tratos, modelos profesionales, emigrantes, transexuales o amigas de la artista) con vestidos creados a partir de los diseños de algunas de las grandes firmas de la moda (Dior, Chanel, Gaultier) en cuya confección emplea el *twaron*, tejido ignífugo y antibalas, bastante pesado y de un color dorado amarillento muy característico. La idea de este proyecto surge durante una estancia de la artista en Berlín, donde queda impactada por las agresiones que las mujeres negras sufrían por parte de grupos de ultraderecha en barrios periféricos de la ciudad.

El objetivo de estas performances es dar visibilidad pública a problemas sociales relacionados con la marginación de la población inmigrante, la violencia machista y la vulnerabilidad de la mujer, conflictos que por lo general se ven relegados a un segundo plano dentro de las estructuras mediáticas, en un terreno marginal que se abre entre lo público y lo privado, entre lo social y lo doméstico. Estas situaciones, cuya difícil solución pasa, en primer lugar, por desvelar el problema, son el resultado de las relaciones y jerarquías de poder que se establecen en las sociedades occidentales. El trabajo de Framis supone un intento por explorar y visualizar formas de poder a partir de modos de resistencia[647]. Tal y como explicó Foucault al estudiar las relaciones de poder[648], los "ejercicios de resistencia" constituyen luchas transversales que tienen lugar en ámbitos sociales muy diversos y distantes, acciones dirigidas contra los efectos del

[647] Véase una interpretación del trabajo de Framis a partir de textos de Foucault en Jean-Ernest Joos, "Faire oeuvre de résistance. A propos des intervencions d´Alicia Framis", *Parachute* 115 (2004).

[648] Michel Foucault, "El sujeto y el poder", en Brian Wallis, ed., 2001, 431: "Lo que define una relación de poder es que es un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los demás. Por el contrario, actúa sobre sus acciones: una acción sobre la acción, sobre acciones posibles o actuales, futuras o presentes. Una relación de violencia o bien actúa sobre un cuerpo o bien sobre cosas: fuerza, subyuga, destruye: clausura todas las posibilidades. Su polo opuesto sólo puede ser la pasividad y, si se enfrenta a cualquier tipo de resistencia, no puede más que tratar de reducirla".

poder (la falta de libertad y seguridad, la vulnerabilidad, el silencio que encubre la agresión), contra todo aquello que aísla y oprime al sujeto. En las performances de Framis apenas hay acción en sentido estricto[649], las mujeres permanecen inmóviles en el espacio público, ocupando la calle con la sola presencia de sus cuerpos que presentan una resistencia pasiva, un desvelamiento calmado pero contundente de la represión silenciada. Ante la vulnerabilidad física y social de la mujer, ante la sensación de inseguridad provocada por el poder que se ejerce en contra de su libertad, Framis plantea una solución irónica: con la ayuda del *twaron* hiperboliza el gesto de protección, fortifica el cuerpo de la mujer (*couture contra torture*). La artista blinda el cuerpo frágil, lo protege no sólo contra las mordeduras de perros (Berlín), también contra los golpes, las balas y las quemaduras. La libertad que se pretende alcanzar queda doblemente restringida por la pesadez del tejido, que limita los movimientos de las performers, y por el diseño de los vestidos, que reproducen las alienantes convenciones estéticas impuestas por las últimas tendencias de la moda.

Podríamos insertar estas acciones dentro de una larga genealogía de arte público y activista comprometido con la resolución de los problemas de la comunidad de/para la que nace. En el caso de *Anti_dog,* Framis trabaja en ciudades en las que las mujeres han sufrido reiteradas agresiones o situaciones de exclusión[650]. Las acciones se integran de lleno en un *lugar*. No se trata de un lugar físico, sino del lugar antropológico, del espacio social en el que se desarrolla la vida de los individuos, el entorno cotidiano en el que se desencadenan los problemas y, por lo tanto, el emplazamiento en el cual deben mostrarse y resolverse. Estas performances sólo tienen sentido en un contexto específico donde despliegan su significado implicando a

---

[649] Javier Díaz-Guardiola, "Entrevista con Alicia Framis", *ABCD*, 15 de julio de 2006: "Con la serie *Anti_dog* me di cuenta de que si ponía a las mujeres en la calle sin movimiento el resultado era mucho más rotundo que cuando les hacía ejecutar una acción. En una *performanc*e todo el mundo espera que algo suceda; sin embargo, yo creo que es mucho más abismal y terrorífico parar al actor". Esta poética de la acción suspendida ha sido relacionada por Bernard Vouilloux con el concepto de *tableau vivant*. Bernard Vouilleoux, "Partages. Alicia Framis ou les practiques de la relation", en VV.AA., *Alicia Framis. Partages/Sharings*, Burdeos, capMusée d´art Contemporain de Bordeaux, Un, Deux ... Quatre Editions, 2006 (cat.), pp. 18-32.

[650] Es el caso de Helsingborg (Suecia), donde las mujeres denuncian una iluminación deficiente de ciertas partes de una ciudad "hecha por hombres para hombres". En París la exhibición de la colección *Anti_dog* coincidió con la semana de la moda. Framis contrató a ocho modelos de rasgos no europeos (la mitad de ellas modelos profesionales y la otra mitad empleadas del Palais de Tokyo) para que llevasen sus vestidos como en cualquier otro desfile. En Birmingham un grupo de mujeres ocupó una plaza vistiendo enormes faldas en las que bordaron insultos que habían escuchado en boca de sus parejas. El lugar elegido en Amsterdam fue el estadio de fútbol del Ajax donde habitualmente se dan cita grupos de extrema derecha. En Madrid la acción pretendía llamar la atención sobre las 27 mujeres asesinadas por sus parejas durante los primeros meses de 2003. En Barcelona un grupo de transexuales lució los modelos *Anti_dog* por las ramblas, donde su colectivo ha sido objeto de frecuentes agresiones.

miembros de la comunidad, ya sean mujeres maltratadas que desean romper su silencio o modistas locales que colaboran en la confección de los vestidos. No se trata, por tanto, de acciones repetidas. Ni siquiera parece pertinente plantear si son o no innovadoras u originales ya que, como ha apuntado Lucy Lippard, "un arte verdaderamente público no necesita ser *nuevo* para tener valor, ya que los contextos sociales y los públicos tan cruciales para su formación están siempre cambiando"[651].

En el trabajo de Framis, no hay utopías ingenuas ni promesas de liberación. Desde un primer momento somos conscientes de que la resistencia no obtendrá una recompensa total e inmediata. No hay soluciones globales, sólo denuncias concretas. La recuperación de la presencia pública pasa por controlar parte de la capacidad de autorrepresentación de la mujer y otros colectivos estigmatizados más allá de las representaciones sesgadas que difunden los medios de comunicación. Pero, como si resultase imposible zafarse por completo de las convenciones y códigos representacionales que determinan la imagen, el comportamiento y, en consecuencia, la identidad social de la mujer, Framis recurre a los estereotipos de la fotografía de moda para introducir la crítica en el corazón del sistema. La fotografía extrae la acción de su contexto para reubicarla en el flujo continuo de la imagen mediática. La performance se ejecuta ante la cámara para alcanzar un nuevo significado en un ámbito distinto de difusión y exhibición. No parece que las fotografías o los vídeos de Framis respondan a un proceso de "desfetichización", como en ocasiones se ha defendido[652]. Al contrario, las fotografías que se derivan de sus acciones son bellas y atractivas (pensemos en las imágenes de *Anti_dog* realizadas en Birmingham en 2003). Pero en ningún caso se trata de la belleza complaciente y seductora a la que apela la publicidad para incitarnos al consumo. Estas fotografías desprenden una belleza molesta, inquietante, que nos incita a mirar más allá de las apariencias con el fin de que descubramos el trasfondo ético y político que se esconde en el proceso de construcción de la imagen. De esto modo, Framis enfrenta la acción pública, crítica y directa y la espinosa estetización de lo político que reubica sus performances en el mundo del arte.

En este sentido, Framis siempre ha trabajado en y con la institución-arte. Dentro de sus espacios (museos, galerías y centros de arte) y, sobre todo, en el marco de los discursos más "exitosos" en estos contextos institucionales. En términos generales,

---

[651] Lucy L. Lippard, "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds., 2001, 66.
[652] Vouilloux 2006, 34.

no sería difícil realizar un acercamiento a su obra a partir de lo postulado por Nicolas Bourriaud en su *Estética relacional* (1998), paradigma teórico-institucional en el que Framis ha tratado de autoinscribirse incluyendo textos de Bourriaud en sus catálogos[653], reconociendo la influencia de artistas como Tiravanija (figura central del modelo relacional) o reivindicando la importancia del libro del comisario francés en los talleres que ha impartido en distintos museos. En su libro, Bourriaud lleva a cabo una relectura del proyecto moderno rescatando no su vertiente idealista, aquella que perseguía utopías futuras sin un anclaje en la realidad, sino una versión que busca mejorar el presente inmediato a través del trabajo con elementos cotidianos: "aprender a habitar mejor el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica"[654]. Para Bourriaud las obras de arte "ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente (…). El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero"[655]. Un arte relacional pretendería la creación de espacios que permitiesen la interacción entre las personas y sus contextos sociales y desecharía la producción de objetos autónomos destinados al consumo pequeño burgués. El sentido del arte se hallaría en la relación entre espectador-autor y obra, que "se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado"[656].

La mayor parte de críticas que ha recibido el proyecto de Bourriaud están relacionadas con la imbricación de un discurso estético (que se pretende también político[657]) y un programa institucional[658]. Ya en *Estética relacional*, Bourriaud trataba de resguardarse de los ataques que su modelo iba a recibir:

---

[653] VV.AA., *Wax and jardins. Loneliness in the city*, Amsterdam, Artimo Foundation, 1999 (cat.).
[654] Bourriaud 2006, 12.
[655] *Ibidem*.
[656] *Ibidem,* p. 14. Muchos de los proyectos desarrollados por Framis (algunos anteriores a la publicación de *Estética relacional*) coinciden en gran medida con las propuestas teóricas y curatoriales de Bourriaud: exploran la creación de espacios comunitarios que permitan la comunicación entre personas (*Loneliness in the City*, 1999-2000), las relaciones entre ámbitos públicos y privados (*Reversible Architecture*, 2002), la adecuación de las prácticas artísticas a las problemáticas sociales de lugares concretos (*Walking Monument*, 1997) y el diálogo entre disciplinas como el diseño, la arquitectura o la sociología (*Remix Buildings*, 2000; *Arte habitable*, 1996). VV.AA., *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Amsterdam, Idea Books, 2003.
[657] Bourriaud llega a hablar de la creación artística como un "instrumento de emancipación y herramienta política que busca la liberación de las subjetividades". Bourriaud 2006, 96.
[658] Gran parte de las propuestas teóricas formuladas en *Estética relacional* quedarán perfectamente integradas en la programación del Palais de Tokyo, que Bourriaud dirige, junto con Jerôme Sans, entre

> Las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se le reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio social alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte. (…) La principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social. / Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte, tomando en cuenta el valor político de las formas, lo que llamo el criterio de coexistencia, a saber: la transposición en la experiencia de vida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real[659].

Resulta contradictorio que Bourriaud llegue a defender la legitimidad de lo relacional apelando al lugar que este modo de hacer ocuparía en la historia del arte (como práctica simbólica), cuando él mismo, en otros puntos del texto, parece argumentar lo contrario: que el arte relacional sólo tiene sentido como proveedor de espacios para la experiencia en el presente y que poco importa, por tanto, que esos mismo objetivos fuesen la razón de ser de otras prácticas (situacionistas o conceptuales), pues la necesidad actual de esos espacios capaces de restituir el vínculo social legitimaría lo relacional[660]. De este modo, se alinea con los argumentos que sustentan las intervenciones artísticas más comprometidas (arte activista, intervenciones en el espacio público, etc.), en relación con las cuales poco importa la novedad y

---

1999 y 2006. En esta institución Bourriaud encuentra el lugar idóneo en el que llevar a la práctica sus ideas. Desde sus críticas como corresponsal de *Flash Art* entre 1987 y 1995, su labor editorial en la revista *Documents sur l´art,* que funda en 1992, comisariados como los del Pabellón Francés de la Bienal de Venecia de 1991, el Aperto de esa misma bienal en 1993 o la colectiva *Traffic* (CAPC, Burdeos, 1996), en cuyo catálogo comienza a teorizar sobre la estética relacional, Bourriaud llevaba más de una década cimentando un modelo que se consolidará a nivel internacional en las salas del parisino Palais de Tokyo.

[659] Bourriaud 2006, 102-103.

[660] *Ibidem*, pp. 34 y 53. "Lo provisional de ciertas formas para las relaciones sociales es una constante histórica desde los años sesenta. La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global". "En lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el renacimiento de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística".

originalidad de sus planteamientos ya que los contextos sobre los que operan están en constante transformación y sólo su "efectividad" puede dotarlas de sentido.

Por tanto, como estamos viendo, el espacio en el que opera un trabajo relacional es siempre, de manera exclusiva, el espacio insitucional del museo o la galería. Activando una especie de proceso domesticador del malestar social, Bourriaud consigue que la producción de espacios de sociabilidad desde lo artístico quede reducida a unos ámbitos institucionales en los que resulta difícil saber dónde termina la experimentación formal y dónde empieza el mero esparcimiento, con lo que se confunden de manera preocupante los conceptos de laboratorio (investigación, estudio) y parque temático (ocio, diversión). Como ha señalado Anthony Downey en su crítica a la estética relacional[661], el espacio público ya no es el lugar donde se generan esas relaciones y experiencias comunitarias que parecen perseguir las prácticas relacionales, sino el ámbito controlado y saneado del museo. Lo relacional participaría así de un movimiento de privatización e institucionalización de la esfera pública, terreno en el que debería ponerse en escena el disenso como base sobre la que construir una experiencia comunitaria democrática.

Dentro del programa relacional, éste es uno de los puntos más espinosos. Bourriaud afirma: "Las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquéllas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempo regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. Lo que nos llama la atención, en el trabajo de esta generación de artistas es, en primer lugar, la preocupación democrática que lo habita"[662]. Cabría entonces preguntarse, como han hecho Claire Bishop y Julia Svetlichnaja[663], a qué tipo de experiencia o preocupación democrática se refiere el crítico francés. ¿Qué tipo de relaciones humanas generan los trabajos relacionales?, ¿tienen continuidad más allá del marco de excepcionalidad relacional que constituye el espacio expositivo?, ¿hasta qué punto la participación (opuesta a la mera contemplación) de los visitantes asegura el establecimiento de relaciones sociales?, ¿qué consistencia tienen esas relaciones mediadas por instituciones con un claro objetivo mediático-propagandístico?, ¿tiene cabida el disenso (base de toda experiencia democrática) en el marco de esas relaciones? Parece lógico pensar que el

---

[661] Anthony Downey, "Towards a Politics of (Relational) Aesthetics", *Third Text* 21:3 (2007).
[662] Bourriaud 2006, 69.
[663] Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110 (2004); Julia Svetlichnaja, "Relational Paradise as a Delusional Democracy. A Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics", conferencia presentada en *Art and Politics*, 2005, Universidad de St. Andrews.

tipo de experiencia democrática que pueden proporcionar las prácticas relacionales estaría bastante próximo a la democracia formal de nuestras sociedades: la democracia del número de votantes, o de visitantes en este caso (el Palais de Tokyo recibió 900.000 visitas entre 2002 y 2006), de la cantidad por encima de la calidad, de una comunidad débil construida desde arriba (bajo el auspicio del comisario como nueva estrella mediática del sistema), una experiencia democrática controlada por la institución (no democrática) en la que no tiene cabida el antagonismo, ni la alteridad, ni tan siquiera la crítica institucional[664]. Relaciones democratizadoras dirigidas a un grupo social (el público del museo) que se presupone homogéneo, armonioso, predispuesto al ocio y carente de conflictos que puedan ser enunciados en ese nuevo espacio de sociabilidad[665]. El arte relacional podría ser considerado, incluso, como una especie de ámbito sustitutivo de lo político, como un espacio compensatorio en el que las tensiones sociales se relajan evitando, a su vez, que los problemas sean discutidos en otros ámbitos públicos en los que sí podrían adquirir "relevancia" política[666]. Un discurso que participa de un movimiento generalizado de desactivación política de las prácticas artísticas, muy bien acogido por las instituciones.

Teniendo en cuenta el desarrollo institucional del arte español durante las décadas de 1980 y 1990 así como las dinámicas espectacularizantes ya apuntadas, a nadie debe extrañar que aquí también apareciesen a finales de los noventa productos artísticos que encajaban a la perfección con los discursos relacionales enunciados fuera de nuestras fronteras y que, su vez, daban continuidad a una tradición relacional

---

[664] Andrea Fraser, "What is Institutional Critique?", en John C. Welchman, ed., *Institutional Critique and After,* Zurich, jrp/ringier, 2006, p. 306: "Institutional cririque engages sites aboce all as social sites, structured sets of relations that are fundamentally social relations (...). To say that Institutional Critique engages such sites reflexively is to specify that included among the relations that define any site are both our relations to that site and the social conditions of those relations. To say that this reflexive engagement is critical is to say that it does not aim to affirm, expand, or reinforece a site or our relationship to it, but to problematize and change it".

[665] Sébastien Biset, "L´art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l´art à l´heure de l´asepsie autoproclamée", en Eric Van Essche, dir., *Les formes contemporaines de l´art engagé: de l´art contextuel aux nouvelles practiques documentaires*, Bruselas, La lettre volée, 2007, pp. 70-71: "Aux antipodes des mouvances contestatrices de l´art, l´esthétique relationnelle, en se heurtant à la définition du lien social, objet flou mais fétiche des sciences humaines, s´engage dans la représentations de divers types de liens. Néanmoins, fondamentalement positive, elle désigne majoritairement des relations humaines orientées vers l´émancipation, l´égalité, la solidarité, en édulcorant les conflits, heurts et oppositions — lesquels posent purtant les limites du postulat d´un corps social harmonieux".

[666] Hal Foster, "(Dis)engaged art", en Margriet Schavemaker y Mischa Rakier, eds., *Right About Now. Art and Theory since the 1990s*, Amsterdam, Valiz, 2006, p. 77: "Even an art audience cannot be taken for granted but must be conjured up every time, wich might be why contemporary exhibitions often feel like remedial work in socialization: come look, talk and learn with me. If participation appears threatened in others spheres, its privileging in art might be compensatory".

autóctona (la movida). Encontramos un buen ejemplo de esa deriva relacional en la trayectoria de Ana Laura Aláez, especialmente en trabajos como *Dance & Disco* (Espacio Uno, MNCARS, 2000), instalación que, en palabras de Rafael Doctor (comisario de aquella exposición), es "el club ideal que a ella [Aláez], y a muchos de nosotros, nos hubiera gustado disfrutar en una ciudad tan dedicada a la fiesta como es Madrid. (…) Durante las mañanas, el bar permanecía abierto y se podía contemplar todo aquello como una instalación más. Por las tardes, sin embargo el lugar tomaba vida y la contemplación no tenía validez si no era seguida de la participación real"[667]. A propósito de su proyecto, Aláez ha explicado:

> Cuando Rafa Doctor, comisario del Espacio Uno, me propuso hacer algo, pensé inmediatamente en una discoteca. (…) Se me ocurrió el diseño de un espacio funcional. Sí, sería un club pequeño, como los que me gustan a mí. Adoro los espacios que acogen al espectador, que no lo expulsan. Lugares que corresponden a la escala humana. Los locales de ocio deberían tener una fecha de caducidad. Creo que los clubs en Madrid no son estéticamente bonitos. No se corresponde su calidad musical con el contenedor. La fecha de caducidad de la disco fue de seis semanas; poco tiempo para algo que se estaba desarrollando a una velocidad feroz. Se inauguró el día 5 de febrero de 2000 a las 18,30 horas, con una sesión de música. Nos sorprendió la larga cola que desbordaba las puertas del museo. Hubo gente que esperó pacientemente su turno, hubo otros que se enfadaron por no poder entrar. Algunos nos criticaron la mala organización en la apertura del evento, pero ni Rafa ni yo contábamos con una respuesta masiva. No podíamos —a pesar del apuro— dejar de pensar que aquello suponía un pequeño éxito: ¿acaso, la gente no espera para entrar en un club? (…) El ambiente que se creó fue muy especial, yo misma me preguntaba: ¿Cómo es posible que estemos haciendo esto en el recinto —casi sagrado— de un museo? ¿Cómo nos lo podemos estar pasando tan bien cuando los vigilantes nos están esperando casados, con cara de pocos amigos?[668]

De las palabras de Aláez se deduce que el arte es siempre aburrido y los museos, sitios donde el disfrute está prohibido, por lo que parece del todo necesario introducir la cultura de club, el ambiente juvenil y la diversión nocturna (prolongación, como insinúa Doctor, de la movida madrileña) en el templo del arte. "Desartizar" el museo y "artistizar" el ocio como ejercicio de experimentación, provocación y

---

[667] Citado por Sánchez Argilés 2009, 209.
[668] Ana Laura Aláez, "Dance & Disco", en *Flúor*, Madrid, TF, 2003.

cuestionamiento de la función de las instituciones artísticas. Teniendo en cuenta que la misma Aláez siempre ha mantenido que "no hay que entender el arte, hay que sentirlo", parece inevitable considerar estas instalaciones como simples celebraciones de la cultura de masas, trabajos que condicionan una recepción irreflexiva del arte en su búsqueda de nuevos espacios de sociabilidad.

En varios sentidos, con Ana Laura Aláez, la movida (su versión más sofisticada y menos folclórica, más internacional y menos castiza) entra, por fin, en el museo, en el corazón mismo de la institución-arte. Por supuesto, ya lo habían hecho antes productos artísticos vinculados a la movida (Pérez Villalta, Ouka Leele, etc.), pero no su esencia misma, no las manifestaciones de una relacionalidad hispánica, juvenil, amnésica, despreocupada, desintelectualizada, festiva y emocional. Autores como Pablo Carmona hablan de una institucionalización e instrumentalización de la movida, que durante los primeros ochenta pasaría de ser un "carnaval underground" a una "marca registrada"[669]. Con Aláez, la movida, nuestra postmodernidad nerviosa, es producida y promocionada por el museo: no es institucionalizada, es institucional. De este modo, a finales de los noventa, lo relacional irrumpe en el panorama artístico español. El crecimiento de la institución se encuentra en el momento idóneo, un punto en el que el grado de banalización de lo artístico ha alcanzado un nivel suficientemente elevado como para que ya no haga falta mostrar ningún tipo de recato, no es necesario recubrir de un barniz cultural una manifestación lúdica: una fiesta nocturna puede entrar tal cual en (o puede generarse desde) el espacio destinado a la cultura porque fiesta y arte contemporáneo serán en adelante conceptos peligrosamente intercambiables.

Con respecto a la proximidad entre el discurso relacional de Bourriaud y el trabajo de Aláez, no sería del todo acertado afirmar, como ha hecho Badiola, que la artista ha captado de manera "intuitiva"[670], participando de una especie de espíritu de época, las dinámicas que estaba describiendo y defendiendo el comisario francés. No existe una influencia de la estética relacional en el trabajo de Aláez, sino que su obra (y el apoyo que recibe de comisarios como Rafael Doctor) encarna a la perfección esa tradición relacional española, la movida, que, ya globalizada, llegará a ser exportada al

---

[669] Carmona 2009.

[670] Badiola 2008, 94: "Al abordar estas problemáticas, Ana Laura Aláez se hacía intuitivamente eco de todo un pensamiento que permanecía latente en aquellos momentos en torno al arte contextual y que tomó cuerpo varios años después, en el año 2000 [sic], en el texto de Nicolas Bourriaud titulado *Estética Relacional*".

gran templo de lo relacional (en 2003, Aláez diseña para el Palais de Tokyo la instalación *Beauty Cabinet Prototype*).

Si nos centramos en la figura del responsable del proyecto que Aláez realiza para Espacio Uno, Rafael Doctor, es de sobra conocido su interés por la movida madrileña así como su admiración hacia artistas como Pablo Pérez Mínguez, Ouka Leele o Alaska, iconos de aquella fiebre creativa que explota en los ochenta y que reverdece en algunos de sus proyectos. Doctor es una figura clave para entender la evolución del arte español durante los años noventa. Entre 1993 y 2000 se hizo cargo de la programación de la sala Canal de Isabel II (Comunidad de Madrid), que desempeñó, como hemos señalado, un papel importante en la normalización de la fotografía dentro el panorama artístico español. Doctor coordinará la programación del Espacio Uno del Reina Sofía entre 1997 y 2000, durante el periodo en que José Guirao fue director del mismo (1994-2000), donde confrontó el trabajo de jóvenes creadores españoles (Marina Núñez, Enrique Marty, Ana Laura Aláez, Jorge Galindo, Carmela García, etc.) con el de artistas internacionales de trayectorias ya consolidadas (Gregory Crewdson, Aziz + Cucher, Sarah Jones, etc.). De algún modo, en este espacio y en proyectos como *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español* (Bienal de Venecia, 2001)[671], Doctor consigue dar forma a una heterogénea generación de jóvenes artistas españoles, una suerte de *young Spanish artists* (salvando las distancias), que, bien situados en circuitos institucionales y galerísticos, marcarán el ritmo del arte español durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI.

Volviendo a las críticas recibidas por la estética relacional, resulta significativo que en su ataque a Bourriaud (bien respondido por Liam Gillick[672]), Claire Bishop proponga el trabajo del español Santiago Sierra[673] como un modelo capaz de romper la

---

[671] Este ambicioso proyecto constaba de varios apartados. En primer lugar, la exposición propiamente dicha se articulaba en torno a dos mitos clásicos: Ofelia ("entendida como el mito trágico de la manipulación del entorno") y Ulises ("el que se aventura hacia una empresa difícil soñando el retorno"), con obras de Juan P. Ballester, Ricky Dávila, Álex Francés, Carmela García, Susy Gómez, Valeriano López, Rogelio López Cuenca, Enrique Marty y Marina Núñez. Un segundo bloque de artistas (Carmen Cantón, Alicia Martín, Pedro Mora, Juan Luis Moraza, Javier Velasco) llevó a cabo proyectos de intervención en los espacios del pabellón español. La videocreación española protagoniza el tercer apartado (Jon Mikel Euba, Sergio Prego, Itziar Okariz, Joan Morey, Pepo Salazar, Mapi Rivera, etc.). Por último, completaba el proyecto una exhaustiva revisión de las revistas, libros y catálogos publicados en España sobre arte contemporáneo. Rafael Doctor, "En torno al arte contemporáneo español", en VV.AA., *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español*, Madrid, MAE, 2001 (cat.).

[672] Liam Gillick, "Contingent Factores: A Response to Claire Bishop´s Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 115 (2006).

[673] Tanto Alicia Framis como Santiago Sierra han desarrollado gran parte de sus carreras en el extranjero. Pese a que algunas de las primeras exposiciones de Framis tuvieron lugar en Cataluña (Museo de arte de

superficialidad consensual de lo relacional. Bishop achaca a las producciones asociadas a este paradigma (se detiene en las instalaciones de Tiravanija y Gillick) una dimensión no disensual, falsamente emancipadora y en absoluto democrática. Al preguntarse por el tipo de relaciones intersubjetivas que proveen los trabajos relacionales, la autora inglesa, apoyándose en las teorías de Rosalind Deutsche, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, defiende que todo trabajo que pretenda generar esfera pública debe saber integrar el disenso, el conflicto y la inestabilidad, sin los cuales no puede hablarse de relaciones democráticas. Desde esta óptica, las relaciones administradas sobre las que se funda lo relacional (desde las que se dan en las cenas de Tiravanija hasta las de los jóvenes que bailan en la discoteca de Aláez) se revelarían antidemocráticas, meras puestas en escena destinadas a reforzar el consenso institucional establecido sin plantear una verdadera redefinición del vínculo social[674]. Frente a esos consensos impuestos, Bishop descubre en Sierra (también en Thomas Hirschhorn) una presencia radical del *Otro*, un desafío ante la aséptica pulcritud de las instituciones y las presuntas buenas intenciones de los artistas que trabajan en el territorio de lo político[675].

Desde el comienzo de su carrera, Santiago Sierra (Madrid, 1966; Premio Nacional de Artes Plásticas en 2010, rechazado por el artista) ha producido acciones con un evidente contenido social en las que se aprecia la huella del minimalismo (Carl Andre, Robert Morris) y de cierta herencia conceptual hispana (Valcárcel Medina[676]). Sierra pretende dejar al descubierto las tramas de poder que fomentan la alienación y explotación del trabajador, la injusticia de las relaciones laborales, el desigual reparto de

---

Gerona, 1994; galería Alejandro Sales, 1995), desde mediados de los noventa la artista ha trabajado principalmente en Holanda. Sierra, que también inició su carrera con algunos proyectos en España (*Muestra INJUVE* de 1991; galería Ángel Romero, 1990; El Ojo Atómico, 1993; Espacio P, 1994), obtuvo su consagración definitiva como el artista español más internacional durante su estancia en México, donde ha residido y trabajado desde 1996 hasta su reciente vuelta a España.

[674] Bishop 2004, 65-70.

[675] *Ibidem*, p. 70: "These artists [Sierra y Hirschhorn] set up relationships that emphasize the role of dialogue and negotiation in their art, but do so without collapsing these relationships into the work´s content. The relations produced by their performances and installations art marked by sensations of unease and disconfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a microtopia and instead sustains a tension among viewers, participants, and context".

[676] El mismo Sierra reivindica la influencia de Valcárcel Medina (Pamela Echevarría, "Santiago Sierra. Minimum Wages", *Flash Art* 225 (2002)). Sin embargo, Sierra parece haberse alejado deliberadamente de la oposición a la mercantilización del objeto artístico y la escrupulosa ética en el trabajo que ha caracterizado la actividad de Isidoro Valcárcel. En este sentido, el trabajo que Valcárcel realizó para el MACBA en 2006 marca una diferencia radical con la obra de Sierra. El museo catalán solicita a Valcárcel una obra para su colección. El artista planea una acción en la que él mismo pinta de blanco durante nueve días una de las salas del museo (la obra, por tanto, no podrá ser expuesta ni coleccionada) con un pincel de pequeño tamaño, retribuido con el mismo salario que obtienen los operarios que pintan las salas tras cada exposición. Valcárcel equipara así el trabajo artístico con cualquier otro trabajo y renuncia a las plusvalías que pudiese generar la obra al convertirse en un fetiche coleccionable.

la riqueza que produce el sistema capitalista y las discriminaciones por motivos raciales en un mundo surcado por flujos migratorios unidireccionales (sur-norte). Todos estos conflictos son planteados en el seno de la institución-arte, cuyas mercancías (obras de arte, pero también discursos curatoriales) se ven afectadas de forma paradigmática por las más perversas estrategias especulativas.

Al igual que Alicia Framis, Sierra trabaja sobre los grandes problemas del mundo globalizado, pero siempre teniendo en cuenta las situaciones específicas de contextos concretos. Pese a las obvia diferencias entre sus trabajos, la actitud de ambos artistas parece derivar de la total descreencia con respecto a los grandes relatos de emancipación. Ante los problemas de una aldea global, controlada desde altas instancias económicas, estos artistas adoptan posiciones distintas. Aun habiendo renunciado a un horizonte utópico emancipador, Framis confía en la posibilidad de llevar a cabo pequeños cambios efectivos mediante intervenciones puntuales. Por el contrario, Sierra descarta cualquier posible mejora y se centra en sacar a la luz una serie de situaciones cotidianas a sabiendas de su escasa o nula efectividad política[677]; desvelar el conflicto "repitiendo el mal"[678]. De algún modo, ambos aceptan (o negocian con) las imposiciones de un sistema que les permite desarrollar una actividad artística comercializando objetos artísticos (fotografías, vídeos) y proyectos performativos. Sierra pone sobre la mesa aquello que los espectadores del mundo del arte internacional nunca querrían ver en las salas de exposiciones: las irreconciliables y dolorosas relaciones de poder sobre las que se asienta nuestra realidad económica y, por extensión, el sistema del arte.

Algunos sectores de la crítica han visto en Sierra una actitud cínica e hipócrita al alimentar las mismas dinámicas sociales y económicas con las que parece estar en desacuerdo: explotar a los trabajadores para tematizar la alienación (*Ocho personas pagadas para permanecer dentro de cajas de cartón*, 1999), humillar a grupos sociales excluidos y sin acceso a la educación con el fin de evidenciar situaciones denigrantes (*Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas*, 2000), pagar sueldos ridículos (los estipulados por la legislación) a emigrantes y mendigos sabiendo los enormes

---

[677] El artista ha declarado: "No puedo cambiar nada. No hay posibilidad de que podamos cambiar nada con nuestro trabajo artístico. Hacemos nuestro trabajo porque hacemos arte y porque creemos que el arte debería ser algo, algo que siga a la realidad. Pero no creo en la posibilidad de cambio. No en el contexto del arte ni en el contexto de la realidad". Citado por Katya García Antón, "Comprar el tiempo", en *Santiago Sierra. Works, 2002-1990*, Birmingham, Ikon Gallery, 2002 (cat.), p. 9.
[678] Javier San Martín, "Repetir el mal", *Arte y Parte* 63 (2006).

beneficios que puede generar la documentación de la acción en el mercado del arte (*Personas remuneradas para decir una frase*, 2000), etc. Sin embargo, Sierra no pretende adoptar la posición de un activista político, rechaza el papel de artista-trabajador social cuya obra obtendría un valor estético proporcional al grado de compromiso explicitado:

> los activistas son gente muy admirable, que le hecha muchos huevos a la vida. Yo soy un decorador de casas. Yo hago objetos de lujo, pero cada uno desde su profesión tiene que intentar decir lo que pueda, mientras le dejen. Se trata más de ser coherente con uno mismo. Yo, desde luego, no me voy a dedicar a aplaudir desde el patio de butacas la representación que nos han montado. Si se nos considera unos pintamonas, alguna responsabilidad tendremos en esto[679].

Sierra formaliza sus acciones (realizadas o no ante la presencia de público) mediante series de vídeos y fotografías. El artista toma numerosas fotografías de cada acción de entre las cuales elige unas pocas que se convierten en la principal fuente de información para conocer sus performances junto con los textos explicativos que se publican en sus catálogos. Imágenes en blanco y negro que parecen recuperar el antiesteticismo documental de las prácticas performativas y conceptuales de los setenta y que, de manera aún más paradójica que aquéllas, acaban convirtiéndose en una especie de bellas reliquias, en cuadros fotográficos de gran formato ("objetos de lujo"), muy alejados de la pobreza material propia de la documentación accionista de los setenta[680]. Las fotografías no sólo dan carta de naturaleza a las performances de Sierra, no sólo las revierten de un halo de autenticidad gracias a su retórica documental, sino que además completan su sentido al comercializarse como objetos artísticos que alcanzan un elevado precio en el mercado y que, por ello, nos presentan sus acciones como actos de explotación reprobables. En palabras de Javier Panera,

---

[679] Javier Díaz-Guardiola, "Entrevista con Santiago Sierra", *ABCD*, 3 de junio de 2006, p. 34.

[680] "Siempre he documentado todo lo que hacía, pero después guardaba la documentación en un cajón, no le daba una salida. El hecho de producir las fotografías en grandes formatos fue una idea de la Ace Gallery de Los Ángeles con la que empecé a trabajar. Ellos me dijeron que no podía vender nada. Yo estaba mal económicamente y me pareció buena idea. Después le he ido cogiendo cariño a los grandes formatos. También he ido mejorando la calidad de los vídeos hasta la presentación de mi última película en 35 mm. La fotografía no puede ser independiente de la acción. La fotografía es un momento más de la performance, y además es el momento comercializable". Entrevista con Santiago Sierra, Madrid, 6 de junio de 2011.

> la contrapartida paradójica con respecto al trabajo de estos *performers* podría encontrarse en la mercantilización de las fotografías y vídeos que documentan las acciones más radicales de artistas como Santiago Sierra, el cual realiza *performances* —de incuestionable contenido político— que, a priori, no han sido concebidas para su registro y que, sin embargo, se documentan en impactantes fotografías en blanco y negro de gran formato, ligeramente desenfocadas y con una emulsión forzada y ostensiblemente granulada para abundar en la dialéctica entre fotografía artística y documental que —sin que probablemente el propio artista lo sepa— pervierten la cruda realidad de esas acciones[681].

La inclinación factográfica de su trabajo, por tanto, resulta ser, antes que nada, una estrategia formal. Sierra negocia la representación de la imagen de los subalternos en situaciones laborales degradantes que él mismo ha propiciado. Algunas de las imágenes que selecciona para dar a conocer sus acciones (en especial, la del mendigo de poblada barba remunerado por pronunciar la frase "Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 $. Yo estoy cobrando 5£", en una calle de Birmingham[682]) guardan muchas similitudes con la estética del reportaje humanista (desde Dorothea Lange a Eugen Smith) que Martha Rosler, Jo Spence y Allan Sekula, entre otros, comenzaron a criticar a finales de los setenta por su falta de humildad en la representación de los *Otros*, fotografiados como seres inferiores que despertaban en el espectador sentimientos caritativos, lástima y compasión. Esos *Otros* son ahora subcontratados como performers de las acciones de Sierra[683].

La posición del artista, conscientemente problematizada, ya no se corresponde con la del fotógrafo documental que asiste a la catástrofe dado que es él mismo (Sierra) quien la produce. El potencial simbólico de su obra reside en la reproducción, en el seno del sistema del arte, de la cadena capitalista de opresiones, y en ningún caso en la mera visibilización compasiva del conflicto o en la voluntad de facilitar una autorepresentación dignificadora de los desfavorecidos. Los pobres de Sierra no son

---

[681] Panera 2004, 182.

[682] Kayta García Antón apunta que "se llegó a la cifra de 72.000 $ calculando la renta potencial que se conseguiría, si la edición limitada de fotografías y vídeos que se elaboraban para documentar la acción, se vendiera en su totalidad". García Antón 2002, 11.

[683] Claire Bishop, "Performance delegada: subcontratar la autenticidad", *Otra parte* 22 (2010), en http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad (fecha de consulta 09.02.2011): "El primer tipo de performance delegada que distingo [en el que se inscribiría la obra de Sierra] comprende las acciones subcontratadas a profesionales a quienes se les pide actuar sus propias identidades en la galería o espacio de exhibición, sea a partir de la raza, la clase, el género, al sexualidad o la edad".

pobres por falta de méritos (como en la larga tradición de la fotografía humanista[684]) sino como consecuencia de la naturalización de un injusto sistema de producción de riqueza que Sierra trata de explorar. Como no podía ser de otro modo, los subalternos se pliegan a las condiciones abusivas (pero casi siempre legales) del trabajo (manual o no) que propone Sierra. El artista se muestra a sí mismo como un "explotador" con "complejo de culpa" que renuncia a explicitar su compromiso con respecto a las situaciones que retrata y que consigue ascender socialmente (hasta renunciar al Premio Nacional de Artes Plásticas) gracias a las posibilidades que le brinda el sistema capitalista como trabajador inmaterial, cualificado y generador de enormes plusvalías. Sus performances persiguen la performatividad en un sentido empresarial, lyotardiano, si se quiere: el máximo beneficio económico (sueldos bajos / trabajo degradante / elevado precio de las fotografías) lleva consigo el incremento del capital simbólico (artístico, estético, institucional). Clausurados los grandes relatos, el arte, en tanto práctica de producción simbólica, descubre la rentabilidad en la desvergüenza de su condición alienante.

Sierra ha llegado a hablar de tortura a propósito de sus acciones: "obviamente algunos de mis trabajos son una forma de tortura"[685], afirma. La performance (documentada en vídeo y fotografía) de una mujer de avanzada edad sentada en un taburete frente a una pared del Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 2003 con un capirote sobre su cabeza[686] es una cita visual directa a las imágenes de los reos de la Inquisición que Goya dibujó a principios del siglo XIX. Resulta obvio, sin embargo, que la diferencia en el sentido de las torturas y en la pertinencia de su representación es abismal. Las imágenes de Goya denunciaban la violencia religiosa que un Estado católico ejercía sobre la población a través de una institución (la Inquisición) creada con tal fin. Por su parte, la imagen de Sierra reproduce la violencia estructural de un sistema

---

[684] Recordemos al respecto las clarividentes palabras de Rosler (1981): "El documental liberal mitiga los cargos de conciencia de quien lo contempla, del mismo modo que rascar alivia, y lo tranquiliza respecto a su relativa riqueza y su posición social. (…) El documental, tal y como lo conocemos, transmite (vieja) información sobe un grupo de gente sin poder a otro grupo considerado socialmente poderoso. / (…) En el documental liberal, la pobreza y la opresión se equiparan casi siempre con desgracias causadas por desastres naturales: el número de víctimas es vago, no hay nadie a quien responsabilizar y el destino es inexorable". Rosler 2004, 74-75.

[685] Véase el monográfico sobre Santiago Sierra que el programa *Metrópolis* de TVE emitió en junio de 2004 con guión de María Pallier. Disponible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/ (fecha de consulta 04.05.2011).

[686] *Mujer con capirote sentada de cara a la pared* (2003): "Una mujer vieja se sentó en un taburete cara a la pared por un periodo de una hora con un capirote de arpillera negra. La acción se llevó a cabo sin presencia de público el 1 de mayo de 2003".

económico en el que el artista puede medrar tras aceptar, no sin remordimientos, el papel de torturador. El artista (a diferencia de las actitudes pseudomasoquistas que señalamos en artistas de los setenta) ya no castiga su cuerpo, ya no interioriza el dolor como medio para visibilizar y exorcizar la violencia política que se ejerce contra el cuerpo social. En un sistema del arte administrado, en la época del capitalismo globalizado, el artista (Sierra) problematiza su posición al convertirse en un empresario (nunca un simple trabajador[687]) dispuesto a participar de las dinámicas alienantes que conoce (externalización, subcontratación, precarización) y rechaza, pero que, sabe, no puede modificar. Lejos, eso sí, del documentalista que inhibe su participación en los hechos que captura; lejos, también, de la actual opacidad de los intercambios económicos y las operaciones políticas, Sierra deja claro cuál es su papel en la performance, cuales las condiciones de trabajo de los trabajadores-performers, y cuáles los perversos mecanismos de producción de riqueza que gobiernan las vidas del occidental medio.

[687] En esto, la posición de Sierra con respecto al trabajo artístico se sitúa lejos de la actitud de artistas como Robert Morris (otra de sus influencias reconocidas), en un momento muy diferente en cuanto a la economía del arte y sus horizontes políticos. Para su individual en el Whitney Museum de 1970, Morris proyectó enormes instalaciones construidas con pesados materiales industriales que requerían la colaboración de numerosos operarios en los que Morris delegaba parte de la apariencia final de la obra. Morris trabajó codo con codo con estos operarios, reivindicando la figura del artista como trabajador, como obrero: "esta exposición escenificó de manera única la participación física de los trabajadores, al tiempo que proponía una incómoda igualdad entre artista y ayudante. (…) Renunciando así al control compositivo, Morris insistía en un grado de colaboración sin precedentes entre sí mismo, en su condición de artista, y los trabajadores que instalaban la exposición. Eludiendo el estudio y fabricando toda la obra en el suelo del museo, Morris planteaba el arte como un tipo específico de trabajo, realizado en un lugar de trabajo específico". Julia Bryan-Wilson, "La huelga del arte de Robert Morris", en VV.AA., *Art Workers´ Coalition*, p. 81.

5.5. ANTE LA INSTITUCIÓN: ARTE PARALELO, PERFORMANCE Y AUTOGESTIÓN

En los años ochenta hemos localizado el punto de partida de un tradición performativa que entiende la acción como el modo de hacer sobre el que plantear una economía diferente para el arte en un momento de crecimiento de las infraestructuras institucionales en España. Renunciando a la producción de objetos artísticos, estos performers eludirán aquellas imposiciones del mercado del arte que convierten la obra en un fetiche. De este modo, van a rechazar la materialzación del trabajo artístico en forma de originales cuyo valor de mercado aumenta con el tiempo gracias a su unicidad (o a una tirada limitada) y al hecho de estar firmados por un artista, agente poseedor de unas cualidades abstractas que se condensan en su obra. Frente a esas dinámicas económicas, muchos performers propondrán una actividad artística basada en la producción de acciones, trabajo que podría producir beneficios no por la venta de los fetiches de las performances (fotografías, vídeos, objetos, etc.) sino por la ejecución de una acción ante un público. El performer sería remunerado como lo son músicos, actores o humoristas tras cada actuación en un teatro o sala de conciertos. Esta actitud sólo sería sostenible si consiguiese forzar un cambio sustancial en la concepción social del arte (con el fin de encontrar un público más amplio para este tipo de propuestas), en su valoración crítica y en las infraestructuras destinadas a su producción, distribución y exhibición.

Desde principios de los años noventa, a lo largo y ancho de la geografía española han ido apareciendo iniciativas relacionadas con la autogestión artística en las cuales el arte de acción ha tenido un protagonismo especial como base de una actividad no institucional. Artistas gestores como Nelo Vilar, Jaime Vallaure, Hipólito Álvarez, Nieves Correa o Joan Casellas han conseguido tejer una red estable de espacios y encuentros que favoreciesen el desarrollo del arte de acción en tanto actividad laboral. En la década de los noventa nacen numerosos festivales, espacios alternativos, asociaciones y revistas dedicadas a la performance (que no nos detendremos aquí a enumerar[688]) en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla. En ocasiones,

[688] Sobre la autogestión y el arte paralelo resulta imprescindible la tesis doctoral de Nelo Vilar, *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2005, dirigida por Bartolomé Ferrando y parcialmente reproducida en el DVD de Rubén Barroso, ed., 2006; Joan Casellas, "L´acció en teoría. Aproximació a l´art paral.lel i d´acció des dels anys 90 a l´Estat espanyol", *Desacuerdos*, en

estos proyectos colaborativos[689] tienen una relación directa con movimientos sociales y asociativos como el okupa, el colectivo de insumisos, el pacifismo, el ecologismo y toda una serie de plataformas ciudadanas (por ejemplo aquéllas que se oponen a la especulación urbanística en barrios como El Cabanyal de Valencia o Lavapiés en Madrid). De algún modo, la autogestión artística trata de poner al descubierto las flaquezas, miserias e incoherencias del sistema del arte al establecer una red de difusión y producción que se desarrolla fuera del control de los gestores oficiales designados desde las distintas administraciones públicas.

En este territorio destaca el trabajo de Joan Casellas[690] (Teià, Barcelona, 1960), figura puente entre las ideas provenientes del ámbito conceptual catalán (materialización pobre, economía medial, resistencias a la institucionalización y espectacularización de la práctica artística, democratización de la misma) y el contexto accionista actual. En 1992 Casellas funda, con ayuda de Agnès Ramírez y Ernest Puig, la publicación *Aire*, revista postal de la cual verán la luz 29 números entre 1992 y 1999 con tiradas que oscilan entre 100 y 300 ejemplares. La revista era distribuida por correo postal (sólo por suscripción) bajo las consignas *Espacio de pensamiento artístico* y *Por una ecología del arte*. Sus contenidos eran muy diversos (dibujos, relatos, ensayos, poesía visual, fotoacciones, etc.), con colaboraciones de autores como Eugènia Balcells, Carlos Pazos, Antoni Muntadas, Rafael Bartolozzi, Esther Xargay, Carles Guerra, Borja Zabaja, Jordi Pablo, Lluís Alabern, Carles H. Mor, Nieves Correa, entre otros muchos, y temas monográficos como *La televisión* (*Aire* 7, 1993), *El coche* (*Aire* 5, 1993) o *La paz* (*Aire* 10, 1993), que eran abordados desde una posición muy crítica con el sistema capitalista[691]. Con el tiempo, *Aire* se convertirá en una plataforma organizativa y

---

www.arteleku.net/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=1287 (fecha de consulta 25.11.2007), Zara Rodríguez Prieto 2009, 15-23; Javier Seco Goñi, "Flujos Conexos, la visión de un mirante", en Pérez Herreras y Seco Goñi, eds., 2010.

[689] En relación a las prácticas colaborativas en el contexto español de los noventa véase Paloma Blanco, "Prácticas colaborativas en la España de los 90", en Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián, Sevilla; MACBA, Arteleku, UNIA, 2005.

[690] Joan Casellas estudió en la escuela Massana de Barcelona entre 1974 y 1979, donde entra en contacto con el conceptualismo catalán. Entre 1982 y 1988 se concentra en la actividad pictórica bajo la influencia de la transvanguardia italiana. En 1986 se traslada a Nueva York donde reside hasta 1991. De regreso a Barcelona funda la plataforma organizativa Aire. Su archivo (que desde 1997 cuenta con el trabajo del también accionista y fotógrafo Xavier Moreno) ha sido presentado en varias muestras entre las que destacan: *Acció directa* (Primavera Fotográfica de Catalunya, Barcelona, 1996), *Aproximació al arxiu Aire* (Fundació Espais, Girona, 2003) y *L´art d´acció des de l´arxiu Aire* (CASM, Barcelona, 2006).

[691] Joan Casellas, "Editorial", *Aire* 0 (1992): "Lleuger però vital, *AIRE* és un espai d´exposició de pensament artístic. / *AIRE*, amb el seu format reduït i auster vol demostrar que és possible explicar-se clarament amb una eina tan senzilla. / Convençuts de la irracionalitat del consumisme —i de la seua

archivo fotográfico nacido de la necesidad de documentar la producción performativa no institucional en el Estado español con el fin de visibilizar unas acciones que de otro modo se perderían para siempre.

Casellas defiende una práctica artística comprometida social y políticamente. Dicho compromiso pasa por la búsqueda de una verdadera participación ciudadana que propicie la democratización efectiva de la vida cultural del país, el respeto al medio ambiente (Casellas ha militado en Los Verdes) y la lucha contra la instrumentalización de la cultura por parte de los poderes públicos. Su trabajo, como el de muchos de sus compañeros en el ámbito de la acción no institucional, asume la práctica imposibilidad de aportar nada "nuevo" a la historia de la performance. Los resultados de sus experiencias no pueden juzgarse bajo el prisma de una originalidad evolutiva, como aportaciones a los relatos de la historia del arte, ni tampoco en relación con el utopismo político de la vanguardia. Entendemos que su trabajo debe valorarse partiendo de la eficacia puntual de unas estrategias que, en varios sentidos, permiten el desarrollo de nuevas experiencias colectivas en la creación y recepción de trabajos artísticos. Para Casellas, la acción sigue siendo un acto antiespectacular y no comercializable que escapa de las exigencias de una posible mercantilización y de la posterior institucionalización, renunciando de antemano a la categoría de originalidad y disolviendo la autoría mediante la constante colaboración con otros artistas[692]. Desde esta óptica, resulta fácil comprender por qué los artistas gestores, recuperando las enseñanzas de Fluxus y Zaj, han dado tanta importancia a la partitura como matriz de una acción. Cualquier intérprete que haga suya la obra a partir de lo anotado por el autor tiene la potestad de introducir modificaciones en la acción, que, por tanto, nunca se repite como tal y no podrá ser considerada como un original[693]. Se invierten así los términos de la subcontratación apuntada por Bishop, quien sólo parece interesada en

implícita por de pensar— *AIRE* plantejarà mes a mes temes monogràfics vitals i necessaris com l´aire que respirem".

[692] Entre 1995 y 1997, Public-art y Aire convocan ARCO-Acción, encuentros de acción que se organizan furtivamente en el espacio de la feria, que la parasitan citando al público mediante postales para asistir a una performance. Las acciones de 1997 llegan a convocar a una gran cantidad de gente por lo que los expositores se quejan airadamente debido a que las aglomeraciones dificultan la circulación de público.

[693] Joan Casellas y Nieves Correa, *Teoría y práctica de la acción*, Madrid, Public-art, 1996. Este libro recoge partituras de acciones que integraron el programa homónimo desarrollado en Cruce (1996), muchas de las cuales no fueron "interpretadas" por sus autores, entre los que se encontraban Nel Amaro, Lluís Alabern, Jaime Vallaure, Nelo Vilar, Marta Domínguez, Hilario Álvarez, Joan Casellas, Rafael Lamata, Fernando Baena, Nieves Correa, etc.

aquellas acciones producidas para el circuito galerístico e institucional, olvidando propuestas que eluden de manera consciente estos espacios de legitimación:

> Mientras que en el pasado el arte performático buscaba romper con el mercado del arte desmaterializando la obra artística en acontecimientos efímeros, hoy la desmaterialización es una de las formas más eficaces de estrategia publicitaria. / (…) El hecho de que las performances delegadas puedan repetirse —sea como eventos en vivo o como loops de vídeo— es fundamental para su economía desde 1990, ya que ha permitido que las instituciones las compren y vendan y que se las realice una y otra vez en muchos lugares de exhibición. No es una coincidencia que la tendencia se haya desarrollado de la mano de cambios en la cuestión económica en general. A comienzos de los noventa, subcontratar o tercerizar el trabajo se transformó en expresión de moda en los negocios[694].

Conscientes de la precariedad generalizada que sufren los creadores actuales, Casellas y los performers gestores de su generación buscan recuperar el control sobre el trabajo del artista, que en muchos casos se ve obligado a aceptar las condiciones impuestas por comisarios y galeristas en lo tocante a la exhibición y distribución de su obra. La performance, así entendida, no es un acto irrepetible y genial, ni el producto de trabajadores subcontratados por un artista-explotador, ni una especie de función estandarizada diseñada para venderse a instituciones de todo el mundo. Para estos performers, la acción es un trabajo creativo que puede liberar al artista de las imposiciones de soportes como la pintura, la escultura e incluso la fotografía de gran formato, que requieren recursos materiales muy concretos y que se convierten en mercancías que circulan por el sistema fuera del control de sus autores[695]. La desmaterialización no es una estrategia publicitaria, como señala Bishop, sino la única

---

[694] Claire Bishop 2011. Esta caracterización no parece ajustarse al tipo de trabajo de Sierra, cuyas performances no se "repiten". Su economía se basa en la venta de los fetiches documentales (vídeos y fotografías) de las acciones ejecutadas por otros trabajadores y no en su *re-enactment*. En su artículo Bishop analiza el trabajo de Sierra junto con el de artistas como Vanessa Beecroft, Tino Sehgal, Elmgreen & Dragset o Artur Zmijewski.

[695] Joan Casellas, "Tú y ese otro asunto: Cómo reinventamos la acción de los 90", en http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html (fecha de consulta 16.11.2007): "En gran medida, todo el trabajo colectivo, crítico y amatérico ha estado dirigido a liberarnos de la dudosa situación del artista dentro de la sociedad y a la construcción de una nueva identidad artística que intentará resolver nuestra obvia precariedad laboral desde la crítica al mercado de cosas frente al posible mercado de acciones, pero no en el sentido de disciplinar sino de valorar más el trabajo del artista que su producción, es decir, recuperar el valor de uso frente al de cambio".

respuesta que algunos artistas encuentran, aún hoy, ante las dinámicas especulativas que gobiernan el mundo del arte.

Con respecto a la relación entre fotografía y acción, muy importante en las performances de Casellas, el artista concluye: "Que la fotografía no pueda sustituir a la acción no es equivalente a que no la explique de alguna manera, de hecho nada existe aisladamente, ni la propia acción en este caso, y todo se interrelaciona. Resumiendo, desde mi punto de vista, la fotografía resulta más insignificante en la acción en la medida que ésta es pseudoescénica o teatral y más efectiva cuando opera como procedimiento de arte conceptual"[696]. En opinión de Casellas, la fotografía, dispositivo de registro reproductible en medios impresos, es un soporte ideal para la performance, vehículo necesario que permite potenciar su presencia, comunicar sus sentidos y que constituye en sí mismo un elemento intelectual que interacciona con la acción, sea o no realizada ésta ante un público convocado para la ocasión. Huyendo del esteticismo que afecta a gran parte de la producción fotográfica desde los ochenta y recuperando la función crítica que la fotografía tuvo para los artistas de concepto[697], Casellas apela a la accesibilidad del medio fotográfico en un espacio impreso (la revista) o en un dispositivo documental (el archivo), ámbitos discursivos en los que operan la fotografía y, por extensión, la performance y que el museo (y el mercado) se habría encargado de usurpar en beneficio de los grandes formatos pictóricos que cuelgan en sus salas. El archivo *Aire* es la mejor y tal vez la única herramienta para conocer el trabajo de performers como Esther Ferrer, Rubén Barroso, Ángel Pastor, Lluís Alabern, Dennys Blacker, Borja Zabala, Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar, Nel Amaro, Ramon Guimaraes, Nieves Correa o el mismo Casellas, que han desplegado una callada pero intensa actividad en las dos últimas décadas.

La performance de estos artistas, caracterizada durante años por su no-institucionalidad, parece estar experimentando un proceso de institucionalización.

---

[696] Joan Casellas, "El archivo Aire como idea", en VV.AA., *Aproximació a l´arxiu Aire*, Girona, Fundació Espais, 2003 (cat.), p. 14.

[697] Joan Casellas, "Comunicación del arte de acción a través de la fotografía", en www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Comunicaci%C3%B3n_del_arte_de_acci%C3%B3n_a_trav%C3%A9s_de_la_fotograf%C3%ADa (fecha de consulta 14.11.2007): "Todo el mundo asume que la fotografía es un arte, pero curiosamente, en la medida que se consolida como tal, parece que su calidad de instrumento documental disminuye. Las fotografías llegan al museo como objeto de arte independiente y no como instrumento documental. En los años ochenta se ha desarrollado una fotografía artística cuestionadora de la supuesta realidad fotográfica como documento, que sería la base de la fotografía como cosa creíble. Este planteamiento, que sin duda tiene su base crítica, está potenciado por la necesidad de la institución artística de fomentar el objeto emanante frente al objeto didáctico".

Algunos de los festivales, que en su momento se pusieron en marcha como plataformas independientes que permitían trabajar a estos performers en condiciones dignas, han comenzado a recibir importantes fondos públicos, pese a lo cual han conseguido mantener su autonomía a la hora de programar. Este podría ser el caso de AcciónMad, gestionado en Madrid por Nieves Correa e Hilario Álvarez desde 2003, que recibe un apoyo desigual por parte de instituciones y administraciones nacionales y europeas. En otros casos, han sido importantes instituciones (CGAC, MNCARS, etc.) las que han creado ciclos (estables o no) de arte de acción dentro de sus programas expositivos, cumpliendo así con una cuota de autocrítica legitimadora.

Al encontrar en el museo un apoyo para producir y difundir sus trabajos, estos artistas deben atender al imperativo de un juicio histórico inherente a las funciones de la institución. Se impone la necesidad de realizar aportaciones a los relatos de la historia del arte en el espacio por excelencia de la experiencia estética, donde la sedimentación de objetos y discursos produce una apertura histórica en la que estas prácticas pueden perder su identidad e, incluso, su pertinencia como modos de hacer desmaterializados, no comercializables y ajenos a modas artísticas. En este sentido hay que considerar las críticas que desde dentro de este grupo de artistas gestores se han articulado a propósito de la falta de perspectiva histórica y calidad artística de sus propuestas. Recientemente Javier Seco ha denunciado que en el panorama no institucional de la acción en España

> se sigue careciendo de un entramado operativo, de una información válida, de una perspectiva histórica que posibilite un posicionamiento original o cuanto menos, propio en la manera de abordar las posibilidades del Arte de Acción. Exceptuando algunos memorables resultados formales, la mayoría de las opciones presentadas en los eventos y su propia organización seguían (¿siguen?) respondiendo a planteamientos reiterativos, más propios de vetustas décadas anteriores. Huelen a revival[698].

A lo que Nelo Vilar añade:

> Lo cierto es que en 20 años de práctica, aquella nueva generación de artistas [de acción] nacida a principios de los noventa no ha dejado un gran rastro de obras o actitudes memorables. El nivel estético es más que cuestionable, pese a contados aciertos puntuales sin ninguna trascendencia. Algunos artistas lúcidos abandonaron el medio y

[698] Seco Goñi 2010, 71.

> han hecho críticas importantes al respecto, por ejemplo, en cuanto a su carácter eternamente emergente, a su carácter endogámico, a la futilidad de las cuestiones abordadas. Como se ha dicho, el interés de estas redes funciona como contexto sociológico, a la manera en que han funcionado durante los dos últimos siglos las bases de artistas bohemios[699].

Estas encomiables autocríticas desvelan el malditismo estructural del arte de acción, que parece querer mantener una legitimadora pureza anticomercial y, al mismo tiempo, persigue un reconocimiento artístico que le abra las puertas del museo y facilite la llegada de fondos público. Esta autoexclusión de los circuitos galerísticos podría explicar los escasos contactos entre, por un lado, los artistas de los noventa que incluyeron performances en discursos de corte multidisciplinar (Eulàlia Valldosera, Itziar Okariz, Jon Mikel Euba, Javier Velasco, Julia Montilla, etc.) y que desde el inicio de sus carreras han desarrollado su actividad en el circuito galerístico y, por otro, los accionistas de la generación de Casellas o Correa (arte paralelo[700]), siempre reacios a participar de esos circuitos, inmersos en reflexiones autorreferenciales sobre su propia actividad accionista. La institucionalización de su praxis, entendida como una colonización legítima de los recursos e infraestructuras públicos para el arte, podría resultar contraproducente dado el peligro de desconexión con unos orígenes genealógicos (fuentes de legitimidad) que pretendían derribar los muros el museo (desde las primeras vanguardias hasta la crítica institucional alineada con las estrategias conceptuales) con el objetivo de abrir otros espacios para la (re)presentación de experiencias no administradas. Sin embargo, en nuestro contexto, esa institucionalización tendría una contrapartida muy positiva si consigue motivar una reflexión seria y mantenida en el tiempo sobre los objetivos del arte de acción y sus criterios de actuación. Una reflexión que podría motivar la disolución definitiva del arte de acción en el mapa de las prácticas artísticas contemporáneas, con la consiguiente

---

[699] Nelo Vilar, "Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo escénico", *Efímera* 1 (2010), pp. 8-9.

[700] Nelo Vilar 2005; Nelo Vilar, "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90", en José Antonio Gómez Hernández y José Antonio Sánchez Martínez, coords., *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, p. 114: "El término arte paralelo, alternativo, independiente, marginal, etc., hace una clasificación del arte atendiendo en primer lugar a su ubicación ideológica relativa respecto de la Institución arte, en un sentido relacionado todavía con la idea de Vanguardia tal y como era expresada por Peter Bürger".

ruptura de una autonomía (endogamia) que sólo podría tener sentido como base de una autogestión eternamente marginal.

6. CONCLUSIONES

Las posturas resumidas en los dos últimos epígrafes a propósito del papel de la performance en el mapa institucional español están en gran medida condicionadas por su relación con la fotografía. Para Santiago Sierra (también, en algunos casos, para Alicia Framis) la fotografía es el momento comercializable de la acción, un soporte asumible por las instituciones que permite al artista seguir trabajando en el territorio de la performance, siempre dentro del museo o la galería. La "forma cuadro" será el destino último de muchos de sus trabajos, el ámbito discursivo de una praxis que, no obstante, parece mantenerse a cierta distancia de los discursos fotográficos de la contemporaneidad, como si la fotografía fuese un testigo casual de su actividad performativa y no su medio definitivo de formalización. Para Joan Casellas y los performers de su generación, la que vive la acción como un modo radical de desmaterialización a través del cual proponer una nueva economía del arte, la fotografía es un soporte pobre, un medio accesible con el que documentar sus performances. Éstas constituyen la base de su trabajo, aquello por lo que son remunerados y que les permite vivir sin la necesidad de producir objetos comercializables. La fotografía, en su caso, es un dispositivo de registro que puede ser archivado o enviado en forma de postal para expandir la presencia de la acción, pero que nunca colgará de los muros de una sala de exposiciones.

En ambos casos, a pesar de lo alejadas que estarían las posiciones dentro del sistema del arte (en el centro, Sierra; en los márgenes, Casellas) y de las diferencias en la concepción del trabajo artístico (el artista como empresario que subcontrata la performance; el accionista como trabajador manual que vive de su "labor" y no de la plusvalía de los objetos que otros producen), la fotografía termina siendo el acto que funda la acción. La performance no puede concebirse sin su registro fotográfico, algo que en un plano teórico hemos argumentado en el epígrafe 2.2., a lo que, por supuesto, podríamos encontrar excepciones y que motiva un encuentro entre la historia de la performance, modo de hacer que niega las categorías tradicionales de las bellas artes, y la historia de la fotografía, medio que acaba consolidándose como una de ellas.

LA FOTOGRAFÍA: TIEMPO Y LUGAR PARA LA ACCIÓN

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo la fotografía adquiere su estatus artístico en la década de los setenta, cuando renuncia a su potencial estético y a su especificidad

como medio para formar parte de proyectos conceptuales (referente tanto para Sierra como para Casellas). Durante los setenta, la fotografía se desmarca de una historia autónoma y de una legitimidad medial basada en el respeto a sus cualidades técnicas. Trasgredida esa convención formalista, la fotografía se integra en una práctica artística que cuestiona su propia artisticidad. El desplazamiento "del arte objetual al arte de concepto" confirió un papel muy importante a la fotografía, medio de representación al que, como señalamos en el punto 1.1., se le ha otorgado la capacidad de reproducir el mundo tal y como es. Ante la performance, que desbordaría los intereses del arte conceptual pero que constituye uno de sus tropos más extendidos, la fotografía ha sido considerada por muchos autores como un simple vestigio, medio auxiliar que no puede transmitir la presencia del performer ante el público y que, por tanto, traiciona la calidad efímera de la acción.

Esta idea, que continúa condicionando los estudios sobre el tema, no contempla la posibilidad de que, justo a la inversa, sea la fotografía la que haya ayudado a construir la presencialidad esencial de la performance gracias a su supuesta capacidad de constatación y a la retórica propia de los conceptualismos: estéticas factográficas, dispositivos archivísticos, pobreza formal, etc. La fotografía se revela como el destino inevitable de la acción que, en última instancia, siempre será diseñada teniendo en cuenta la necesidad de documentar fotográficamente el acontecimiento. Así pues, la performance se escenifica ante el objetivo con o sin un público que la presencie (Philip Auslander). La inmediatez de la acción es, entonces, imposible. Siempre habrá una construcción previa (la idea de una imagen escenificada que debe transmitir un significado) sobre la que se consensúa la realidad mediada de la performance. El objeto fotográfico, tantas veces presentado como una regresión con respecto a la desmaterialización del arte, formaría parte de esa construcción previa a la acción (imaginada como efímera e inmaterial) y de su posterior formalización (pobre y descuidada). Lo inmediato (performance) sólo se percibe como tal gracias a la ilusión de lo mediado (fotografía).

Al tratar de insertar esta paradoja en la historia del arte, hemos considerado necesario trazar vínculos con otros momentos (pictorialismo y surrealismo) en los que la fotografía también consiguió problematizar su iconicidad acudiendo a la escenificación. Momentos muy diferentes entre sí que fueron marginados de los relatos fotográficos por su carácter teatral y su recurrente uso de la puesta en escena. Al rechazo de la escenificación subyace una concepción ética de la relación entre el objeto

fotografiado y el fotógrafo, que no podría intervenir en los acontecimientos representados y que detenta la capacidad para decidir las pautas de representación de aquello que captura con su cámara (los *Otros*, en la larga tradición del documental humanista). En los alrededores del conceptualismo, la introversión del reportaje va a poner en crisis esas convenciones partiendo, como indica Jeff Wall, del marco experimental del *performance art*. El artista va a situarse ante la cámara para producir el acontecimiento fotografiado. La performance se pone en escena y el artista, en un acto de mostración, desvela cuál es su papel en la creación de la obra de arte (Bruce Nauman). En ese punto, la fotografía se consolida como un dispositivo de formalización para aquellos trabajos que indagan en la construcción performativa de las identidades (Judith Butler). Como en la obra de algunos surrealistas, los artistas imaginan (ponen en imagen) otra identidad, o, más bien, su identidad como *Otros*.

IMAGEN FANTÁSTICA Y CRISIS DE VERDAD

El surrealismo irrumpe en este trabajo como una estética superviviente que atraviesa el siglo XX impregnada de utopismo político, desde los autorretratos de Claude Cahun hasta las derivas fantásticas de *Nueva Lente*. De hecho, autores como Joan Fontcuberta y Jorge Ribalta han querido entender el surrealismo como un modo antidocumental de producción de imágenes que vertebraría gran parte de la creación fotográfica española de las últimas décadas. La proximidad de *NL* a la heterogénea "fotografía fantástica" conectaría su ideario estético con las tendencias internacionales en boga y lo alejaría de las corrientes neorrealistas dominantes hasta entonces. *NL* contribuyó a la activación crítica de la cultura *underground* durante el último franquismo y consiguió abrir una vía de escape en una realidad gris. Existieron puntos de contacto entre *NL* y los usos de la fotografía en el ámbito de los nuevos comportamientos. A pesar de mantener planteamientos alejados e incluso divergentes, el experimentalismo de los nuevos comportamientos y su uso de la fotografía sin pretensiones estéticas despertaron el interés de los responsables de *NL* y favorecieron un primer trasvase entre prácticas fotográficas y manifestaciones plásticas en un contexto de expansión del campo de lo artístico.

Con los años, la inclinación antidocumental de *NL* se transformó en el ludismo vital que permitió a fotógrafos como Ouka Leele o Pablo Pérez Mínguez convertirse en protagonistas de la movida madrileña. El arte de los ochenta, abandonado el talante contestatario que caracterizó a la cultura antifranquista, contribuyó a cimentar la

identidad cultural de la joven democracia española. La cultura del evento y el impacto mediático, del arte por el arte y lo nuevo por lo nuevo, potenciaron la imagen del cambio político (José Vidal Beneyto). La fotografía, testigo de los nuevos ritos juveniles y las celebraciones de la nueva clase cultural, ayudó a consolidar la representación de una nueva fantasía: la democratización insuficiente del país, que se sustanciaba en una producción cultural liberada del peso de lo político. La fotografía de la movida, por tanto, pone en escena la transición española. Proceso por el que la inmediatez de *lo* político (la urgencia de la militancia antifranquista, el activismo cotidiano, el contacto directo entre los sujetos políticos) queda anulada por la imagen mediática a la que, en adelante, se va a reducir *la* política[701].

IMÁGENES PARA LOS NUEVOS COMPORTAMIENTOS

En otro orden de cosas, uno de los principales problemas metodológicos que nos hemos encontrado durante esta investigación se deriva de la inadecuación que presentan los presupuestos teóricos de la historiografía internacional al ser aplicados al caso español. Por una parte, resulta evidente la enorme influencia que han ejercido y siguen ejerciendo los libros de los componentes del grupo *October* así como la necesidad de tener en consideración sus aportaciones al iniciar un estudio sobre arte contemporáneo. Pero, al mismo tiempo, la inevitable fascinación que ese paradigma anglosajón genera en el investigador podría llevar a considerar sus trabajos como una especie de centro hegemónico con respecto al cual cualquier otro contexto se constituiría en periferia.

Hemos tratado de escapar de esa dialéctica simplificadora centro-periferia apoyándonos en una contextualización teórica, histórica e historiográfica de la que emanan sentidos diferentes para prácticas coetáneas a la neovanguardia internacional. Teniendo en cuenta que nuestro recorrido tiene su punto de partida en el concepto de fotoconceptualismo, muy empleado por autores como Benjamin Buchloh, en el capítulo 3 hemos realizado una aproximación al ámbito de los nuevos comportamientos para entender qué usos adquirió la fotografía en aquellas prácticas. Dada la profusión de acciones en el ámbito conceptual español y teniendo en cuenta su inclinación empírico-medial, hemos comprobado cómo la fotografía tuvo una gran relevancia en el desarrollo de la performance, y no sólo como imagen instrumental. Impresa en documentos o

[701] Subirats 1993, 198-206.

incorporada en dispositivos archivísticos, la fotografía permitía replantear las relaciones entre la praxis artística y la realidad administrada de la dicatadura.

Al referirnos a los usos performativos de la fotografía en el último franquismo, hemos tratado de esbozar otras maneras de abordar las correspondencias entre arte y política en el entorno de los nuevos comportamientos. En nuestra opinión, la dimensión política de estas manifestaciones no reside en el reconocimiento de la militancia orgánica de los artistas ni en la tematización de lo político sino, más bien, en la recuperación simbólica del control sobre el cuerpo y el espacio público, para lo cual era necesario sortear la legalidad establecida, burlar los acuerdos (impuestos) entre el poder gubernamental y los ciudadanos (Valcárcel Medina, Paz Muro, Alberto Corazón, Nacho Criado, Francesc Torres, Fina Miralles, Jordi Benito). Así, la acción consciente de Valcárcel Medina reconfiguraba los usos de los espacios comunes en un estado constante de excepción, mientras que el dolor autoinflingido de Torres, Miralles o Benito constituía una respuesta a la violencia estructural que la dictadura ejercía sobre los cuerpos. En este sentido, tomando como referencia las investigaciones de Kathy O´Dell y Sophie Delpeux, la aproximación a las acciones pseudomasoquistas, entendidas como modos de asumir y transmitir una parte del dolor de los cuerpos torturados, nos ha permitido interpretar los trabajos de estos performers como actos de concienciación y resistencia en el clima político de la transición.

REESCRIBIR EL OLVIDO

Para comprender la evolución de las prácticas performativas y de los discursos fotográficos en el arte español de las últimas décadas, ha sido fundamental evaluar el impacto artístico y cultural de la transición a la democracia. Transición y movida se presentan ante el historiador como dos caras de la misma moneda: una transformación de las estructuras políticas del país que necesita ponerse en escena a través de un conjunto de manifestaciones culturales que proyectan la imagen de un país políticamente renovado. Dicha renovación requería unas nuevas políticas culturales fundadas sobre el olvido de las anteriores actitudes conceptuales, comprometidas con la construcción de una esfera crítica con el poder político.

Ante ese olvido generalizado, en este trabajo hemos tratado de recuperar algunos “trapos” (Walter Bejamin), es decir, hemos reconsiderado el papel de artistas, prácticas y espacios que quedaron fuera de las escasas historias del arte español (sistemáticas o parciales, académicas o museales). Nuestros trapos olvidados (Pablo

Pérez Mínguez, Pedro Garhel, Joan Casellas) adquieren la categoría de síntomas por su capacidad para reestructurar las narraciones de nuestra contemporaneidad y por permitirnos pensar las razones por las que los estudiosos apenas se han ocupado de ellos. Pérez Mínguez ha sido siempre un fotógrafo reconocido, tanto de manera institucional (Premio Nacional de Fotografía) como en el ámbito popular ("el" fotógrafo de la movida). Sin embargo, tal vez porque aún son escasos los trasvases entre la historiografía fotográfica y la artística, su trayectoria no ha sido nunca examinada como un elemento significativo de la evolución del arte contemporáneo español, como un relato vital que corre en paralelo a la transición y que le lleva desde las actitudes pseudoconceptuales (en cuyas revisiones nunca ha sido incluido pese a lo heterogéneo de aquellas prácticas) pasando por las actividades generadas en torno a *Nueva Lente* hasta convertirse en una estrella de la movida. Ese trayecto es el mismo que la sociedad española recorre desde el último franquismo, donde *NL* irradiaba una intensa energía contracultural, hasta una democracia formal en la que los eventos culturales son rentabilizados en términos de imagen por los partidos en el poder. La democratización de la vida cultural del país condenará al olvido las actitudes contestatarias de quienes habían luchado por la democracia desde los espacios de libertad que se abrían en el mundo del arte y la cultura, cuyos procesos de desactivación esperamos poder abordar en próximas investigaciones.

Algunos autores han interpretado la banalización del arte contemporáneo en democracia como una prolongación de la instrumentalización de la vanguardia por parte de los aparatos franquistas de promoción cultural[702], un ejemplo más de las estrategias desplegadas por el poder político para neutralizar el arte de vanguardia sin encontrar apenas resistencia. Desde esta perspectiva, la transición no habría supuesto una democratización de la vida cultural del país sino una oportunidad perdida para construir una institución-arte más horizontal. La movida, "marca registrada" (Pablo Carmona) de esa euforia democrática, convirtió la cultura en una actividad festiva, lúdica, divertida y relacional. En esa explosión creativa hemos localizado el origen de una tradición relacional hispana. Un modo de entender el arte al que hemos aplicado retrospectivamente las categorías popularizadas por Nicolas Bourriaud a finales de los años noventa. Su estética relacional defiende la pertinencia de una práctica artística

[702] Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC, 2010.

democrática que provea espacios en los que fortalecer los lazos sociales. Inauguraciones, fiestas, encuentros, ruedas de prensa, conciertos, comidas, etc. serían eventos privilegiados de esa estética auspiciada por la institución. Esos mismos eventos fueron claves en la construcción de la movida y la trama de relaciones personales que tematizaron fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez, Ouka Leele o Miguel Trillo. Instituida la cultura del evento, necesaria en la promoción de una nueva clase política y cultural, sólo era necesario esperar la consolidación del tejido institucional para encontrar una sincronía entre las tendencias dominantes fuera de nuestras fronteras y la relacionalidad de artistas como Ana Laura Aláez, un caso de estudio revelador entre otros muchos posibles.

La figura de Pedro Garhel (otro "trapo" olvidado) representa una forma muy distinta de entender las relaciones con la colectividad. Su trabajo sólo ha sido recuperado en fechas recientes pese a ser un performer reconocido dentro (entre las generaciones de artistas de acción que pasaron por Espacio P) y fuera de nuestras fronteras[703]. Su actividad durante los ochenta puede leerse como la cara oscura de la movida, como una zona de sombra en la que se propusieron modos diferentes de gestión de los recursos destinados a la creación contemporánea. En ese espacio, conectando con los nuevos comportamientos de los setenta, se fraguó una forma de entender la acción como núcleo de la autogestión artística, la performance como actividad experimental que adquiría otros sentidos políticos (en la organización de los asuntos de lo común): la acción ya no canalizaba un malestar político, ni exorcizaba el dolor de una sociedad sometida a la violencia cotidiana, pero sí articulaba los deseos y energías de un cuerpo colectivo en plena transformación. Durante los ochenta, en los espacios alternativos, la performance permitió pensar otra economía del hecho artístico sobre modelos de distribución que no perseguían ni rentabilidad mediática, ni éxito comercial y que, por ello, carecieron de un contexto de recepción en el que reconocer una interlocución crítica. En los epígrafes 4.4. y 4.5. hemos tratado de tejer una trama de sentido en torno a esas prácticas, explicando por qué quedaron fuera de la historia del arte y cómo podrían integrarse en ella o, incluso, fundamentar un relato diferente para el arte español de los ochenta.

---

[703] De hecho, Garhel es uno de los pocos artistas españoles incluidos en el libro de RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art since the 60s*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 58.

En efecto, nos hemos aventurado a formular una hipótesis de trabajo en forma de reescritura performativa de los ochenta, que esperamos poder desarrollar convenientemente en otro lugar. Dicha hipótesis trata de eludir los lugares comunes que identifican el arte de esa década con un entusiasmo acrítico. Con tal fin, hemos puesto en valor algunas manifestaciones, carentes de eco mediático, que dieron continuidad a experiencias performativas y neomediales conectadas con los nuevos comportamientos.

Durante los ochenta, el desarrollo de la institución-arte en España condena a la performance a los espacios alternativos a la vez que facilita la paulatina inclusión de la fotografía en las nuevas plataformas expositivas y editoriales. A finales de los ochenta y principios de los noventa, se percibe un enfriamiento generalizado, un agotamiento de la anterior veta pictórica y una vuelta a actitudes más reflexivas, lo cual lleva a varios críticos a hablar de una ola neoconceptual. La recuperación del conceptual se produce en dos niveles: una restitución historiográfica e institucional a través de exposiciones como *Idees i actituds* (1992) y la reaparición de modos de hacer propios de los nuevos comportamientos en artistas de generaciones más jóvenes que empiezan a tener visibilidad a principios de los noventa. Es entonces cuando se percibe una escisión entre aquellos artistas que han iniciado sus carreras en el entorno de los espacios alternativos, concibiendo la performance como base de la autogestión artística (Casellas, Nieves Correa, Nelo Vilar, etc.), y aquellos otros que no renuncian a alcanzar una presencia institucional, que trabajan dentro del circuito galerístico y que adoptan la performance como un lenguaje más dentro de su obra (Eulàlia Valldosera, Santiago Sierra, Alicia Framis, etc.). Se plantea así un problema que afecta a las metas críticas de la performance y, por extensión, a su posición en el sistema, siempre mediada por la fotografía: un medio desmaterializado que consigue escapar de las imposiciones institucionales y propone una nueva economía del trabajo artístico (para los primeros); o un medio más con el que producir significados simbólicos, en el que reposa el peso legitimador de la crítica institucional, pero que parece haber perdido su "efectividad" práctica (para los segundos).

LA PERFORMATIVIDAD DE LA PERFORMANCE

La forma que de manera más habitual adoptan los trabajos performativos de estos últimos (Valldosera, Sierra, etc.) es "la forma cuadro" que, descargada de parte de la potencialidad que le otorga Jean-François Chevrier, ha sido acogida con entusiasmo por parte de las instituciones y el mercado. La normalización de la fotografía, que hemos

estudiado con detenimiento en el apartado 5.1., privilegió estas formalizaciones fotográficas. La "entrada en arte" de la fotografía en nuestro sistema no llegó hasta los años ochenta y su consolidación, durante los noventa, estuvo marcada por la capacidad del medio para adoptar los formatos de la pintura, agotada comercialmente tras los excesos de la década anterior. No es de extrañar que muchos de los productos fotográficos de esos momentos se viesen afectados por un "pictorialismo difuso" (Javier Panera) que, como en una vuelta a lo reprimido, conecta estos cuadros con las puestas en escena del academicismo decimonónico. La experiencia temporal (el tiempo expandido del relato), que, en los *tableaux vivants* del siglo XIX, se producía gracias a la interrupción de la acción, reaparece ahora en escenificaciones que adoptan referentes visuales muy variados (la historia del arte, el cine, el fotoreportaje, etc) bajo el control absoluto del artista-director de escena (*directorial mode*).

Hemos buscado los antecedentes de la temporalidad desestructurada y antiteleológica del fototableau en las articulaciones temporales no narrativas que subyacen al happening y el minimalismo. Dos prácticas en que la experiencia física del espectador pasa a formar parte de la obra, participando así de la teatralidad que condenaba Michael Fried. Al igual que el concepto de teatralidad, el de performatividad ha sido examinado en estas páginas como un paradigma teórico desde el que pensar dos fenómenos que convergen en nuestros objetos de estudio: la ruptura de las narraciones que daban sentido a nuestros modos de entender el tiempo (Jean-François Lyotard, Frederic Jameson, etc.) y la construcción cultural de las identidades a través de la repetición temporal de una serie de performances sociales (Butler).

Pero el concepto de performatividad también podría sernos útil aquí para sopesar los problemas de legitimidad de la performance que apuntábamos al principio de estas reflexiones finales (el papel de la acción en el mapa institucional). Performatividad en un sentido lyotardiano, como rentabilidad, como eficacia de su actuación en el presente y fuente de legitimidad en el futuro. Para Sierra, pese a estar cargadas de sentido político, sus acciones no pueden modificar o mejorar nada en ese terreno. Su legitimidad viene dada por un conjunto de citas a la performance más radical de los años setenta y, al mismo tiempo, por el hecho de desvelar los mecanismos más perversos del capitalismo actual. Los trabajos de Sierra ponen de manifiesto la diferencia entre el trabajo mal remunerado de los operarios ("performance delegada") y los beneficios obtenidos por el artista-empresario, trabajador intelectual dispuesto a conseguir un capital simbólico (artístico) y económico (mercantil) del trabajo de los

Otros. La performance se comercializa como cuadro fotográfico. La fotografía es el objeto cuya venta resulta muy rentable para el autor y que, como mercancía, completa el sentido sus proyectos. La performatividad de sus performances es muy alta. No sólo en términos económicos, sino también por las cuotas de legitimidad y visibilidad mediática (capital simbólico) que le otorga el sistema del arte.

Para Casellas y los artistas gestores, la acción es un acto no comercializable. Es la base de su actividad profesional. Ellos eligen no vender los productos de su trabajo; prefieren elegir cómo vender su fuerza de trabajo. Su actividad se ve legitimada, como en el caso de Sierra, por una tradición crítica con el esteticismo y la institucionalización del arte. La autogestión es para ellos una opción resistente ante la mercantilización del objeto artístico y las políticas culturales de las administraciones. El performer es remunerado por un trabajo concreto, sin producir ningún objeto que pueda ser comercializado. Las fotografías son documentación que circulará impresa en revistas, fotocopiada en fanzines o por correo postal; nunca podrá venderse como cuadro fotográfico. La performatividad de sus performances es muy baja. Económicamente, su actividad es casi insostenible dadas las actuales estructuras de producción, difusión y recepción del arte; y la institución (recordemos a Peter Bürger, "el aparato de producción y distribución del arte y las ideas que sobre el arte dominan en una época dada"), en consecuencia, no les concede apenas legitimidad artística. El capital simbólico de su actividad, reconocido sólo en círculos muy reducidos, se ve comprometido por la actual institucionalización de los programas de arte de acción, que en la práctica les tiende una peligrosa trampa: la institución obtiene la cuota de autocrítica que requiere y la performance de los artistas gestores atrae recursos económicos y visibilidad crítica. Pero, en ese intercambio, el museo otorga una paradójica legitimidad a una práctica performativa que se ve obligada a pensarse dentro de una "larga duración", de una apertura histórica a la que ya no puede responder desde el simple rechazo a la institución y el mercado.

Por supuesto, esta problemática no es ni mucho menos privativa del ámbito español, ya que la performance, en tanto acto desmaterializado y no comercializable, participa hoy de la bienalización del hecho artístico que encarna todos los fantasmas contra los que en su día se posicionó[704]. La performance, cuya producción y recepción

[704] Desde 2005, RoseLee Goldberg ha dirigido las cuatro ediciones de Performa, la primera bienal internacional de performance, que se celebra en Nueva York, http://www.performa-arts.org/

siempre estará mediada por la fotografía, ha sido y continuará siendo un campo de tensiones sobre el que pensar algunas viejas cuestiones que afectan a las prácticas artísticas y en el que se dirimen algunos de los problemas estéticos, políticos e institucionales del arte actual.

7. APÉNDICE: ENTREVISTAS

7.1. ENTREVISTA CON FRANCESC ABAD

En 1971, en el Ateneo de Madrid, realizas una exposición titulada Formas primarias*. ¿Existía algún tipo de relación entre esos primeros trabajos y el arte objetivo-normativo que se había desarrollado en España durante la década anterior? ¿Qué te empujó poco después a abandonar definitivamente la pintura?*

En esos momentos hacía un tipo de pintura abstracta próxima a la de Barnett Newman. Justo ahí, en la exposición de 1971 en el Ateneo (creo que también Muntadas había expuesto allí pocos meses antes), finalizó mi vida pictórica y pasé, por decirlo de alguna manera, del pincel a la cámara. ¿Por qué abandono la pintura? Supongo que llegué a la tela en blanco, a una especie de punto cero, y a partir de ahí era necesario hacer otra cosa. La pintura se había terminado para mí. En cualquier caso, no había ninguna conexión con otros pintores geométricos. Yo no estaba en ningún grupo pictórico. Si te das cuenta, después en mi obra traslado lo que hacía con la pintura al paisaje. En mis acciones hago líneas, puntos, planos en el espacio, como si trabajase sobre un lienzo. Por supuesto, fue muy importante mi primer viaje a Nueva York (con mi mujer y un hijo de nueve meses). Aquello era una aventura. Volar en 1972 no era como hacerlo ahora. Para mí, que era muy joven, todo supuso un cambio tremendo: el vuelo, una escalera mecánica, las calles de la ciudad. Allí estaba Muntadas, que era el que más se movía de todos. Entonces en Nueva York el minimal y el conceptual eran las corrientes dominantes que ya se exponían en las grandes galerías. Aquel era un momento ideal, imagínate el SoHo a principios de los setenta. Por supuesto, tuvimos que volver, era materialmente imposible quedarse allí. Estuve seis meses en Nueva York, seis meses que cambiaron radicalmente mi visión del arte. En adelante, empiezo a utilizar la cámara.

*Uno de los primeros proyectos que desarrollas en el ámbito de los nuevos comportamientos, al margen ya de soportes tradicionales, es un trabajo común con Muntadas, Benito y Corazón (*Trabajo sobre los cuatro elementos*). ¿Cómo conoces a Muntadas, Benito y al resto de artistas que participarían después en el Grup de Treball y cómo entráis en contacto con Corazón y Marchán?*

A Muntadas, Benito y otros los conocí a principios de los setenta, primero a Muntadas. Entonces éramos muy pocos los que trabajábamos al margen de los soportes tradicionales. Nos reuníamos y a lo largo del tiempo participamos en varias actividades, en Banyolas, en Vilanova de la Roca, etc. No recuerdo exactamente cuándo conocimos a la gente de Madrid (Corazón, Marchán, Calabuig, Criado), pero fue en esos primeros setenta. Aquí el crítico que aglutinaba el ambiente conceptual era Alexandre Cirici Pellicer, que escribía en la revista *Serra d´Or*. Fue él quien nos ayudó a tener un poco de visibilidad. Era nuestro interlocutor.

En 1972 Llimós, Muntadas, Benito y tú participáis ("fuera de programa"[705]) por mediación de Simón Marchán en la Documenta de Kassel. ¿En qué consistió vuestra intervención? ¿Cómo fue vuestra experiencia allí y qué impacto crees que tuvo en tu trabajo posterior?

Aquello fue impactante. Fue una Documenta importante y puedes imaginarte cómo era el ambiente allí. En la Documenta nos dejaron un espacio justo delante del Fridericianum (delimitamos un espacio en el jardín) donde realizamos cuatro acciones. En la mía hacía una especie de aspa en el suelo y después en el aire. Los vídeos han estado perdidos mucho tiempo y se han recuperado hace muy poco.

¿Qué papel desempeñaba la fotografía en tus acciones y en tu trabajo en general? ¿La consideras un simple registro neutro o éstas estaban diseñadas para ser formalizadas sobre un soporte fotográfico?

Nada de eso, para mí la fotografía es un simple registro. Entonces utilizábamos cámaras muy baratas, de usar y tirar. Hacíamos una acción y buscábamos un registro fácil y barato. Si había que filmar se hacía en Super 8. Con esos materiales hicimos las primeras acciones, hasta que salió después el Sony Portapak, que era muy caro y pesado. Insisto, yo hacía acciones y las registraba. No hacía fotos. Utilizo la foto pero no soy fotógrafo. Otros, después, sí han llegado a formalizar sus obras en grandes formatos fotográficos.

[705] Simón Marchán, "Documenta 5 de Kassel", *Goya* 109 (1972), p. 41.

En Recorregut diari *(1974) documentas tu recorrido cotidiano desde casa al trabajo por medio de fotografías y otros elementos (billetes, mapas). Denuncias que "la precaria situación del artista dentro de nuestro contexto es realmente deplorable, ya que el factor económico le predispone a otros trabajos secundarios, y esto supone tener que trabajar diez horas diarias y verse obligado a malgastar esfuerzos y energías que debe restar de su práctica artística". Conectando con estos problemas, ¿existía en ese momento en Cataluña algún movimiento asociativo que defendiese los intereses profesionales de los artistas plásticos?*

Recorregut diari tiene varias lecturas. Antes que nada es la documentación de un recorrido diario, que también registra cuánto cuesta vivir, cuánto se gana en el trabajo, cuánto tiempo invertimos en los recorridos, etc. Quiero dejar una cosa clara. Yo no vivo del arte, ni entonces, ni ahora; nunca he estado en una galería y casi nunca en el museo. Sólo ahora algunos tienen algún trabajo representativo de los setenta. Siempre he estado ligado al mundo laboral. Siempre he trabajado. Entonces, respondiendo a tu pregunta, no había movimientos asociativos. Había una dictadura que imposibilitaba cualquier iniciativa así. Desde el Grup de Treball, por ejemplo, intentábamos buscar un espacio social donde el arte pudiese tener una incidencia. Es lo que hacíamos en el Instituto Alemán, un espacio, neutral, libre, en el que realizamos trabajos teóricos. Todo ilegal, claro.

Durante los últimos años del franquismo, ¿militaste en algún grupo o partido político (PSUC, FRAP, UPA, etc.?, ¿cómo se conjugaba esta militancia y tu trabajo artístico en ámbitos como el Grup de Treball? Muchas de tus obras en ese momento, especialmente las acciones, parecían incidir en cuestiones de tipo fenomenológico o sensorial ¿Cómo se conciliaban este tipo de acciones con los proyectos desarrollados en el ámbito del Grup, mucho más teóricos y políticamente autoconscientes?

El Grup se había consolidado poco a poco. No hay una fecha exacta de fundación y estaba formado por gente muy diversa, de dentro y fuera del mundo del arte. Era un grupo abierto y heterogéneo que se había configurado en varios encuentros hacia el año 73. Yo era simpatizante del PSUC. Era el único partido que tenía una estructura sólida en el franquismo. La base marxista se percibía en el análisis de la realidad y del trabajo. Santos y Portabella eran militantes. De algún modo, adoptábamos una ideología de izquierdas marxista. Había gente que estaba más a la izquierda y otra que no militaba.

Lógicamente, lo colectivo influía en el trabajo individual y viceversa. Pero siempre había espacio para realizar trabajos individuales diferenciados como los que citas.

Uno de tus trabajos más interesantes es Homenatge a l´home del carrer *(1976-77). ¿Cómo surgió el proyecto? ¿Cómo se desarrolló? ¿Dónde se exhibió por primera vez y qué impacto tuvo?*

Es un homenaje al hombre de la calle, a cualquiera que en ese momento sufriese la represión de la dictadura. Es un trabajo realizado con imágenes que salían en la prensa, las tomé de periódicos y revistas. Adopté para el encabezado el sello de la serie *Documentos* diseñada por Corazón (muchos lo utilizamos entonces). Es una imagen de la represión franquista. Para mí, constituía esencialmente un trabajo de concienciación política. Junto con la documentación, recogí el testimonio de una persona que había sido detenida y había sufrido torturas en la cárcel. Claro, tuvimos muchos problemas. Nadie quería exponer aquello, era demasiado peligroso. Tuvimos que recurrir a asociaciones de vecinos y espacios marginales. Yo siempre he trabajado en este tipo de espacios, sobre todo en la ciudad en la que vivo y trabajo, Tarrasa, una ciudad de trabajadores del textil que tuvo un importante movimiento obrero. Utilicé un papel heliográfico. Insisto, era un trabajo de lucha y concienciación crítica. Hay cierta relación con trabajos que hicimos en el marco del Grup como la serie *Recorreguts* (1973) o el trabajo sobre la prensa ilegal [*Champ d´attraction. Document. Travail d´information sur la presse illégale des Pays Catalans*, 1975]. Pero en este caso es una obra personal y posterior.

Desde un punto de vista artístico, político y personal, ¿cómo vives la transición? En esos años, muchos de los artistas que habían trabajado en el ámbito de los nuevos comportamientos vuelven a pintar y se inicia una especie de "retorno al orden". Desde un punto de vista historiográfico, la década de los ochenta ha sido interpretada en clave pictórica, sin embargo numerosos artistas que habíais participado de la eclosión conceptual continuáis trabajando desde postulados reflexivos, no comerciales y comprometidos políticamente (más o menos conceptuales).

La transición fue una especie de tránsito por el desierto. Se acabó la dictadura, y en teoría llegaron unas libertades, pero los partidos dijeron: "todos quietos, cada uno a su casa, que esto vamos a gestionarlo nosotros". Al cabo de un tiempo, te encuentras con

que no hay espacios autogestionados y alternativos, se había vuelto, como dices, a la pintura-escultura, etc. Hubo mucha gente que volvió a coger el pincel y otros, como yo, después de cierto aislamiento, nos quedamos en el lado del conceptual. Por mi parte, siempre he trabajado al margen. He expuesto en espacios alternativos donde sí podíamos trabajar. También hice *mail art*, que era una manera de tener conexión con otros artistas y con el extranjero. Por supuesto, mi trabajo ha tenido poca visibilidad, y menos en una década tan pictórica como los ochenta. Aquello fue duro, pero las cosas no han cambiado tanto.

En las últimas dos décadas, sin embargo, se ha llevado a cabo una recuperación del conceptualismo catalán. Exposiciones como Idees i actituds *(1992),* El arte sucede *(2005) o, salvando las distancias, la reciente* Los Encuentros de Pamplona *(2009), proyectos de investigación como* Desacuerdos *(que proponen una relectura política del arte español), reordenaciones de las colecciones de grandes museos como el MACBA o el MNCARS, libros como el de Pilar Parcerisas, etc. parecen apuntar a un interés por recuperar (y tal vez reactivar) aquellas experiencias, poniéndolas en valor dentro de la historia del arte de los últimos cuarenta años. ¿Qué opinión te merece este renovado interés por el conceptual así como cada uno de estos proyectos e iniciativas?*

En primer lugar me gustaría dejar claro que no todo el mundo fue conceptual. No es que a mí me interesen especialmente las etiquetas, pero eso hay que dejarlo claro. Ésa es la gran equivocación de los planteamientos de Pilar Parcerisas. Su trabajo, las exposiciones, su libro, es fundamental para recuperar experiencias perdidas y darlas a conocer. Pero Rabascall, Miralda, Rosell no son conceptuales. Eso no quiere decir que su obra sea mala, que no tenga interés. Eso no es ni mejor, ni peor. Pero no estaban dentro de lo que podemos llamar arte conceptual. No se puede meter todo dentro de la misma categoría y ése es el problema del libro de Parcerisas, que, por otra parte, tiene mucha documentación que ayuda a que nuestra obra se conozca. Yo sí me considero un artista conceptual, siempre lo he sido, aún hoy. Mi trabajo no tiene un objeto final al uso y no tengo un taller con lienzos y paletas.

Dicho esto, la recuperación de aquellas prácticas es esencial. Es importante reconocer a la gente que le dio un impulso fuerte al arte contemporáneo. En ese momento y también después la gente que pintaba nos atacó duramente, nos veía como una amenaza. Y eso que si algo ha triunfado, ha sido el conceptual. Manuel Borja-Villel ha querido darle un

lugar a toda la gente que ha tenido algo que decir en el conceptual, está bien porque de lo contrario tú no estarías hablando conmigo. La gente conoce el trabajo de los conceptuales gracias a Pilar [Parcerisas] y Manolo [Borja]. Hemos entrado al museo, aunque sea con piezas ínfimas. Pero nosotros, ahora, en esta recuperación, no formamos parte del festín. Es como si recuperasen nuestra actividad de los setenta porque encaja en una historia pero ignorasen lo que hicimos después y lo que hacemos ahora. Eso es lo que no entiendo, estamos en el 2010 y nadie sabe lo que estamos haciendo. No hay un interés constante por nuestros trabajos, sólo hay un interés puntual. De todas formas, aún existe una relación muy fuerte entre economía, mercado y museo. Yo sigo trabajando en lo mismo que trabajaba en el año 77, me interesan las mismas cosas, la represión de *L´Home del carrer*, el caso de Walter Benjamin o de los fusilados en el Camp de la Bota, un trabajo sobre la memoria crítica que fue imposible exponer en Barcelona durante la celebración del Forum de las Culturas. Después conseguimos financiación para un proyecto de investigación sobre la represión en más de diez ciudades catalanas, que dio como resultado un gran archivo. Algo que al Partido Socialista no le interesa.

Entrevista telefónica, 24 de noviembre de 2010

7.2. ENTREVISTA CON TINO CALABUIG

¿En qué momento comienzas a trabajar en el ámbito artístico y cómo se conjuga esta actividad con la militancia activa en el PC (1968-1978)? Ya en el 68 montas una exposición en la Facultad de Ciencias Políticas de Madrid centrada en la Guerra de Vietnam.

Mi formación artística es académica. Estudié en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (posteriormente Facultad de la Universidad Complutense). Necesitábamos hacer un examen previo para ingresar. Como era más fácil, ingresé en la Escuela de San Carlos, en Valencia, y después trasladé la matrícula a Madrid donde terminé la carrera. Nací en Colmenar de Oreja, un pueblo de Madrid, pero los avatares de la guerra nos obligaron a instalarnos en la capital, en Puente de Vallecas, una barriada obrera muy castigada por la represión franquista, cuando yo era muy pequeño. Mi padre era republicano y estuvo mucho tiempo en la cárcel (otros familiares también estaban en la cárcel o habían sido fusilados), lo cual, lógicamente, fue muy importante en la construcción de mi ideología política, estaba abocado a la militancia antifranquista, la situación familiar nos politizó, nos reafirmó políticamente. La represión obligaba a guardar silencio y ese miedo ambiental marcó a mi familia como a tantas otras. Tuve la suerte de estudiar en el Colegio Gredos, cerca de mi casa, donde estuvo enseñando Valeriano Bozal en los sesenta. Era un colegio-academia formado por profesionales que venían de la Institución Libre de Enseñanza. Allí se refugiaron muchos maestros represaliados. Con respecto a mi vocación artística, mi padre era ebanista, dibujaba bien para hacer plantillas y planos de muebles. Yo le ayudaba, aprendí a dibujar con él. A los dieciocho años comencé a trabajar como aprendiz en un estudio de publicidad, Ruescas, en Gran Vía. Allí conocí a José Luis Delgado (hijo de Teodoro Delgado, discípulo de Sáez de Tejada, gran cartelista franquista), quien también se preparaba para ingresar en Bellas Artes. Ahí se despertó mi interés por la carrera artística. En esa época, expuse en la galería Abril, que era un importante centro intelectual. Había conocido a mi mujer, Rosalind Williams, y buscamos una beca para poder estar dos años en el San Francisco Art Institute (1965-1967). Allí expuse en un par de galerías (en San Francisco y Los Ángeles). Era un momento muy interesante, de una importante activación política. En la costa oeste hubo movimientos sociales de contestación desde la universidad, lucha por las libertades (Free Speech Movement) y contra la Guerra de Vietnam, etc. Viví de

cerca aquellos movimientos que, inevitablemente, influyeron en mi trabajo. El choque cultural me había descolocado en términos artísticos (en lo artístico aún era hegemónico cierto expresionismo de la costa oeste). Tuve que volver a España en 1967 para terminar las milicias universitarias. Aquí empezaban a moverse cosas políticamente hablando. Alquilé un estudio en la calle Hermosilla, conocí a Alberto Corazón (yo necesitaba a un grafista para hacer la publicidad de la pequeña academia de dibujo que abrí para ganarme la vida) y en 1968 monté (gracias a la mediación de Marta Ibarrondo y Paco Alburquerque) la exposición en Ciencias Políticas contra la Guerra de Vietnam (un trabajo aún muy expresionista). La exposición coincidió con un cierre de la facultad por parte de la policía.

¿Cómo se organizó la "célula de pintores" dentro del partido? ¿Cuáles eran vuestras posiciones políticas y cuál vuestro campo de actuación?

Comienzo a militar ese mismo año, 1968, a través de Alberto Corazón y Valeriano Bozal, que estaban en contacto con la organización del PCE, y formamos la célula de pintores (no de artistas, de pintores). También estaban Juan Montero, su mujer María, Angiola Bonanni, Ángel Aragonés, Francisco Escalda, Juan Ripollés, y otros que entraban y salían. El primer trabajo que hizo la célula fue conseguir firmas contra las torturas sufridas por los militantes de CCOO en Asturias. Teníamos reuniones constantes y muy intensas. Alberto y yo tratábamos de plantear cómo debía ser nuestra praxis artística en función de nuestra militancia política. Yo no tenía contacto directo con Valeriano Bozal más allá de una amistad cotidiana (salíamos a cenar con Miguel Visor, los hermanos Méndez, etc.). En la célula repartíamos la propaganda, tirábamos panfletos, conseguíamos firmas contra la represión y nos preguntábamos cuál era nuestra función como "pintores", qué hacíamos allí unos chicos como nosotros. Lo artístico y lo político se articulaban fatal, fue un desastre. Para muchos, la militancia política era el pragmatismo del partido, pero no sabíamos muy bien cómo llevar eso a la manera de hacer arte. Hicimos algunas tentativas de presentar proyectos, pero aquello no prosperó. Además todos teníamos que ganarnos la vida con nuestros trabajos y nos faltaba tiempo. El Partido proponía una emergencia pública, la integración en los movimientos profesionales, en sectores estudiantiles. Por eso movilizamos una primera asamblea en la Escuela Superior de Bellas Artes para hablar de los problemas de los artistas. Había varias comisiones, controladas siempre por los comunistas, entre ellas la

de *Función del arte en la sociedad*. La primera acción fue de corte corporativo. Conseguimos integrar a las "vacas sagradas" (Muñoz, Millares, Sempere, Pablo Serrano, Genovés y algunos otros) para oponernos a la Exposición Nacional de Bellas Artes (recuerdo que el director general de llamaba Pérez Envid). Nos reunimos con ellos en el Ministerio de Cultura. Fue muy interesante. Ya habíamos conectado con ellos para las firmas contra las torturas, se empezaba a perder el miedo a la significación pública. Para nosotros fue un éxito poder movilizar esas fuerzas (profesionales y alumnos) dentro del sector. El representante de los estudiantes de la escuela era entonces Gerardo Aparicio. Estábamos en plena resaca del Mayo francés.

Participaste en la 1º Exposición libre y permanente *(Escuela superior de BBAA de Madrid, 1971) y en las acciones que impulsaron las primeras asociaciones profesionales de artistas.*

No tengo muy claro cuál fue el proceso que nos llevó desde esas primeras asambleas, pasando por los talleres libres hasta esa *Exposición libre y permanente* y la primera asociación de artistas. Sobre la exposición, la verdad, apenas tengo recuerdos. Creo que la exposición surgió a partir de los talleres libres que planteamos con José Ayllón, Diego Molla y otros demócratas. Después, otos estudiantes como Marisa González o Gerardo Aparicio estuvieron muy activos.

¿Cómo decidís abrir Redor (1969)? ¿Cuáles eran vuestros objetivos?

Alberto y yo alquilamos el local en la calle Villalar como un estudio de trabajo, sobre todo para experimentar con la serigrafía. Compramos material de otro taller de serigrafía que había cerrado y practicamos los primeros rudimentos de la técnica serigráfica. Poco después surgió la posibilidad de exponer trabajos. Había suficiente espacio para exponer obras nuestras y de otros artistas. Yo me hice cargo de la coordinación de las exposiciones, de los aspectos prácticos de la galería. A través de Simón Marchán conocimos la obra de Heartfield, hicimos unas ampliaciones desproporcionadas de las imágenes que aparecían en un catálogo que tenía Simón para hacer una muestra. Trabajamos mucho con la fotografía, que podía reproducirse a través de la serigrafía. Artistas como José Miguel Ramos, Miguel Gómez, Joaquín Amestoy o Manolo Carrasco trabajaron en el taller de Redor.

También buscabais una "socialización" de los medios de producción de imágenes.

Sí, estoy de acuerdo. Primero con la fotografía y la serigrafía, y después con el cine, el vídeo y lo que llamábamos *mass media* (habíamos leído a McLuhan, Marcuse, etc.).

En qué consistía tu instalación Un recorrido cotidiano *(expuesto en Redor en 1971, después, en 1972, junto con* Leer la imagen *de Alberto Corazón en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, y finalmente, bajo el título* Los desastres de la Paz *en el Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, en 1974). ¿Cómo fue evolucionando el trabajo en sus sucesivas entregas?*

Las tres etapas de la muestra eran complementarias. El primer montaje, en Redor, era el que tenía unos medios más rudimentarios. Yo estaba influenciado por la *environmental sculpture* de Kienholz y la escultura hiperrealista de Segal, cuya obra había conocido en Estados Unidos. Utilicé elementos ambientales, objetuales y escultóricos de diversos materiales (fibra de vidrio, papel maché, etc.). Quería introducir al espectador en un espacio diferente al de su cotidianeidad, una realidad descontextualizada, laberíntica, desconcertante, provocadora, con algunos aspectos surrealistas (un hombre tras una reja, un policía que interroga a otro personaje que tiene una mano metálica, etc.). En Barcelona, por ejemplo, me llamó José Corredor Mateos, entonces director de la galería del Colegio de Arquitectos, porque había habido problemas. Querían iluminar el espacio porque había incidentes (robaron un bolso, una mujer denunció que alguien le había tocado el culo, etc.). El montaje de Barcelona era más grande, el espacio era un semisótano con más posibilidades. Tenía unos grandes ventanales que permitían ensayar una relación entre quienes pasaban por el exterior de la plaza y lo que podían ver en el opresivo espacio interior. Había una banda sonora, era una ópera que hicimos mi mujer Rosalind y varios alumnos suyos de la Escuela americana, también José Miguel Ramos, que estaba en el taller Redor. Hicimos una pieza alrededor de un poema de un preso político, *En este vientre inmenso*. También introdujimos una proyección de diapositivas, fotografías de recorridos de gente anónima por la calle, en el metro, etc. Era una instalación muy compleja repleta de iconografía sobre la violencia política.

¿Te encontrabas cómodo trabajando en el entorno o bajo la etiqueta de nuevos comportamientos / arte conceptual?

Yo no me encuentro cómodo dentro de esas clasificaciones. Mi participación en el movimiento conceptual es tangencial, parcial. Nunca al 100%. Tenía muy claro que me interesaban los trabajos multimedia, en mis obras incluía elementos procedentes de varios campos y lenguajes, también elementos objetuales, no sólo conceptuales. Alberto sí trabajó de manera más consciente con los catalanes (Benito, Abad, Muntadas) que estaban en el Grup de Treball. Sí hice un proyecto en clave conceptual para la Bienal de París del 75, una serie de fotografías, textos y entrevistas que constituían una crónica del movimiento obrero. El conceptual era una etiqueta que englobaba muchas cosas diferentes (*land art, body art*), entre ellas el arte de los nuevos medios.

En 1972 expusieron en Redor Pablo Pérez Mínguez, Carlos Serrano (responsables entonces de Nueva Lente*) y Juan José Gómez Molina. Pablo Pérez Mínguez se convertiría después en una estrella de la movida, en un fotógrafo conscientemente apolítico pese a que su revista estuviese integrada en la contracultura de los setenta. ¿En qué consistió su exposición en Redor?*

Recuerdo la exposición gracias a algunas fotos que conservo. Éramos bastante conscientes de la necesidad de documentar todo. Incluso pedíamos a todo aquél que quisiese exponer que desarrollase por escrito un proyecto. Su exposición fue realmente un happening fotográfico. Se hizo un montaje que ocupaba el espacio (había una silla, una diana, proyección de diapositivas, etc.) y en un texto se especificaba que a una hora determinada se harían unas fotos en un lugar concreto del montaje para revelarlas después y entregarlas al fotografiado. Había una dinámica de trabajo en torno a la puesta en escena y el acto fotográfico con mucha improvisación, era algo muy relacionado con el mundo fotográfico de *Nueva Lente*, en un momento en que en la galería aún no se estaba dando tanto protagonismo a la fotografía como tendría después.

*Muchas de las exposiciones de Redor (*La imagen gráfica del movimiento afroamericano, La estética de la enseñanza *o la de Heartfield, sin ir más lejos) tenían un claro contenido político. ¿Cuáles eran las dificultades cotidianas a las que os enfrentabais al programar este tipo de muestras? ¿Tuvisteis problemas con la policía?*

Siempre me ha sorprendido que tuviésemos tan pocos problemas con la policía. No tanto por las exposiciones como por las reuniones clandestinas que se celebraban en Redor con bastante frecuencia. Nunca tuvimos problemas políticos. En la exposición de

Heartfield teníamos un bate de béisbol detrás de la puerta por miedo a las visitas de los Guerrilleros de Cristo Rey, pero afortunadamente nunca pasó nada. En la inauguración de la exposición de Raimundo Patiño tocó el grupo gallego Voces Ceives. Cantaban muy alto canciones antifranquistas (recuerdo entre el público a Simón Marchán), yo tenía miedo de que aquello llamase la atención y alguien nos denunciase, pero no fue así. En *La imagen gráfica del movimiento afroamericano* hicimos un gran montaje con material que habíamos traído de Estados Unidos. Era algo inusitado en España y tuvo bastante eco en *Informaciones* porque un crítico gallego, Castro Arines, era muy fan de Redor. Pero nunca hubo demasiados problemas políticos.

¿Qué grado de influencia tuvieron en tu trabajo y qué grado de impacto crees que tuvieron en círculos artísticos las ediciones de Alberto Corazón? Por ejemplo, en 1971 se edita el libro sobre la Bauhaus; en 1972 aparece la primera edición del libro de Simón Marchán; en 1973 se traduce el libro de Arvatov, Arte y producción*, en el que comienza a hablarse de técnicas factográficas que, de alguna manera, estaban presentes en los nuevos comportamientos; ese mismo año Valeriano Bozal edita los* Textos sobre producción artística *de Marx y Engels, etc.*

Creo que los libros de Comunicación se leían muy poco en círculos artísticos. Sólo tenían cierta difusión en círculos intelectuales marxistas muy reducidos.

En Redor, durante los primeros ochenta, expusieron autores que después iban a ser importantes en la fotografía española como Ouka Leele (1982), Javier Vallhonrat (1983) y muchos otros. ¿Cómo valoras vuestra contribución a la normalización de la fotografía durante los años ochenta?

Exposiciones como la de Pablo Pérez Mínguez adelantaban parte del trabajo que hicimos después, a partir de 1979. Empezamos con Agustí Centelles (hay una entrevista muy interesante que nos hizo Paloma Chamorro a propósito de esa exposición). Después, a partir de 1980, Rosalind Williams se hizo cargo de la línea expositiva hasta 1988. El espacio no siempre estaba abierto, la programación era más bien discontinua. Creo que Redor fue una galería emblemática desde el punto de vista de la fotografía. Por allí pasaron muchos nombres importantes, desde Daniel Canogar o Joan Fontcuberta hasta Anselm Adams o Dorothea Lange, autores internacionales que aquí apenas se conocían. Pero no sólo fueron importantes las exposiciones, también los

talleres y cursillos que se hicieron esporádicamente. Algunos fotógrafos se formaron allí. Hubo reuniones y seminarios donde se hablaba de fotografía. Entonces se discutía mucho sobre cuál era el espacio artístico y profesional para un fotógrafo. La preocupación siempre era si se podía vivir de la fotografía dentro del sistema del arte. En un momento dado pasamos de un Redor contestatario, clandestino, al Redor que se convierte en un núcleo importante del Madrid de la movida.

¿Cómo vives la transición? Habías realizado un documental, La ciudad es nuestra*, sobre el movimiento ciudadano en Madrid. Sin embargo, poco después, esa efervescencia popular irá desactivándose poco a poco y el protagonismo del proceso transicional pasará a los partidos políticos.*

En 1978 decidí abandonar la militancia. Llevaba diez años muy implicado en política, un trabajo duro a tiempo completo, éramos activistas, habíamos descuidado el trabajo artístico, la profesión de creadores. También me doy cuenta de que cada vez me interesaba más el trabajo con medios que tenían una mayor capacidad de transformar la realidad: el vídeo, el cine y la fotografía, principalmente. La militancia desgastaba mucho y había que ganarse la vida. Redor no sólo no daba dinero sino que daba pérdidas. Tras la disolución del Colectivo de Cine de Madrid (1977), un proyecto apasionante pero muy absorbente, me volqué en el trabajo profesional con vídeo. Trabajo que alterné con otros proyectos más personales y al mismo tiempo políticos. Hice muchos vídeos sobre artistas y también documentales políticos. Políticamente, el PCE había sido un partido en el que había habido un peso importantísimo de los sectores profesionales que movilizaron la sociedad. Después, durante la transición, cambiaron los modos de organización del partido desmovilizando parcialmente esa militancia. Eso nos desinfló a muchos de los que habíamos estado en el partido. En medio de esa desmovilización llegó el cachondeo, el hedonismo y la movida. La movida tenía un aspecto pequeñoburgués reivindicativo: reivindicar las libertades que no se habían tenido aquí y sí existían en otros países, algo que le viene muy bien al sistema para aparcar problemas no resueltos durante la transición. Ni el PSOE ni el PCE ni por supuesto la derecha abordan el problema de la memoria histórica que ahora está tan de moda. Viví la movida como un momento frívolo. Hubiese sido un buen momento para construir no un Estado bolchevique (los comunistas luchábamos, al fin y al cabo, por valores burgueses, ilustrados: libertades públicas y cultura ciudadana), sino una

democracia mejor, una socialdemocracia de verdad, incluso. La movida en términos culturales no aportó casi nada.

Madrid, 15 de abril de 2011

7.3. ENTREVISTA CON JOAN CASELLAS

Ingresaste muy joven en la Escuela Massana, a mediados de los años setenta, cuando en Barcelona aún había un poso importante de las experiencias desarrolladas por la generación conceptual. ¿Qué elementos de aquel ambiente y de los modos de hacer conceptuales han permanecido en tu manera de enfrentarte a la práctica artística?

Ingresé en la Escuela Massana el año 1974 con 14 años, la escuela y Barcelona me causaron un gran impacto, yo venía de una masía, del trabajo en el campo. Me quedé fascinado con la arquitectura gótica, con el barrio chino (el Raval) la vida bohemia muy intensa y genuina entonces, los movimientos neohippies y el ambiente político, presente en todas partes. El arte conceptual estaba en el ambiente a pesar de ser muy minoritario y poco difundido pues aún no existía la Fundación Miró, la Galeria G (que llegó en el 77) ni por supuesto las salas de La Caixa (existía algo, pero para pintura más o menos normal). No sé exactamente cómo entré en contacto con el arte conceptual, pero se ha de recordar que en aquel momento las cosas marginales o prohibidas se difundían mucho y muy bien "boca-oreja" o con minúsculas pegatinas artesanales.
El impacto del arte conceptual catalán fue muy profundo y perenne en mí, tanto en mi etapa de estudiante (1974 / 1979-82) como incluso cuando regreso a la pintura influido por la transvanguardia (1982-1989). El conceptual anglosajón, incluso los tópicos sobre Duchamp eran muy "antimanualistas", lo que me creaba mucha frustración, pero el conceptual catalán tenia un origen muy artesano y *povera* (Fina Miralles, Àngels Ribé, Pere Noguera, Benet Rossell, Jordi Pablo etc.), muy "manualista", de alguna manera. Muntadas y Pazos, a quienes conocí posteriormente en Nueva York, me imponían mucho respeto y admiración. De Pazos aplaudí particularmente su primer premio en la Bienal de Barcelona de 1978 con la obra *Milonga,* una gran fotografía en b/n coloreada a mano con un neón incrustado. Fue un premio muy polémico e incluso alguien atacó y dañó la obra. También influyó mi amistad con Jordi Cerdà y Jordi Pablo.

¿Cómo viviste la desintegración del conceptual (su pérdida de visibilidad, al menos) y la vuelta protagónica de la pintura durante los primeros años ochenta? De alguna manera parte de tu producción pictórica de esa década parece influida por cierta "transvanguardia fría".

Cuando regresé del servicio militar obligatorio vi, por un lado, el gran impacto de las

tendencias pictóricas (transvanguardia, salvajes austriacos y alemanes, posmodernismo, el fulgurante éxito de Barceló) y, por otro, la deserción de mis referentes: García Sevilla competía con Barceló en cantidad, tamaño y declaraciones "bobas", Jordi Pablo abandona el arte, Fina Miralles se recluye, incluso Jordi Cerdà incluye muchos elementos pictóricos en sus nuevas obras. Brossa por su parte se asocia a la galería Joan Prats y comienza a producir y exponer. También amigos muy cercanos y compañeros de aventuras conceptuales como Ernest Puig se ponen a pintar. Yo siempre fui "manualista" y, en ese sentido, el conceptual me creaba una cierta tensión. Si me uní al conceptual por hacer lo que quería, lo abandoné (temporalmente) por el mismo motivo. De todas formas he de puntualizar que nunca me lancé a los grandes formatos (lo intenté pero no me gustó) ni a las posturas banales y epatantes (siempre detesté eso del posmodernismo). Mi pintura era intimista. Un critico (Josep Miquel García) la definió de nuevo *noucentisme* y, efectivamente, en ese momento me interesé mucho por la obra de Joaquín Torres García y Paul Klee. De todas formas fue un proceso muy difícil para mí, de 1982 a 1985 lo pasé muy mal pintando, eso era nuevo para mí porque anteriormente todo me fluía con gran facilidad.

Durante los ochenta, pasaste algún tiempo en Estados Unidos. Desde la distancia y a tu regreso a España, ¿cómo veías el desarrollo de la institución-arte durante esa década?

Mis cinco años en Nueva York fueron muy productivos, encontré la manera de conciliar mi espíritu de artista conceptual con mis impulsos "manualistas", con mi amor a la materia. En Nueva York, además de aprender ingles (lo que ha resultado muy práctico en mi vida), también aprendí todo lo que no se ha de hacer. La vida americana me excitaba pero no soporto su espíritu de competición permanente, la idea de ser un triunfador o un perdedor, sin matices. Por otro lado, Nueva York no es exactamente América, es un magma con muchas posibilidades; una de ellas, la autoedición. Allí reviví mis recuerdos de las revistas de artista catalanas (*Dau al Set, Usquam*, *Capça*, *Artefacte*, en la que colaboraba), que en Cataluña se veían como cosas de "andar por casa" y en Nueva York tenían identidad artística propia. Me asocié a Juan Ugalde y Patricia Gadea y creamos una revista de fotocopias de la que salieron tres números con tres nombres diferentes, *ANYWAY*, *CHUC* y *ESTRUJEN BANK*. Cuando regresamos a "casa", Patricia y Juan crearon la galería Estrujenbank y yo la revista *Aire*. A pesar de todo perdimos el contacto, porque ellos no dejaban de ser pintores de éxito y yo decidí

dedicarme exclusivamente al arte efímero y me asocié con Carles Hac Mor, Ester Xargay, Lluís Alabern, Óscar Abril, etc., en Barcelona, y con Nieves Correa en Madrid (también Nelo Vilar, Nel Amaro, etc.).

Lo que vi en España, en fin, es lo que vio mi generación de los noventa, es que todo resultaba muy monocromático. Triunfan las obras bajo el influjo de las "auras frías" de Brea y a ser posible en gran formato, grandes instalaciones, etc., eso me fastidiaba muchísimo, era como la pintura posmoderna, pero en formica y translux, cibachrome, etc. Las galerías y las instituciones sólo tenían ojos para eso, ¡qué panorama! (y me pregunto yo qué haremos ahora con tanto cacharro, tanta polución artística, tanto hijo de Richard Serra...). Así que por no tener salida encontramos la salida de la acción, la autogestión y el arte paralelo (el Estado debería darnos algo por todo lo que hemos ahorrado en materiales, espacio, trasporte, etc., ¿no?, un porcentaje de ese ahorro, ahora que todos ahorramos, fuimos pioneros también en eso).

¿Cómo surge la idea de poner en funcionamiento la revista Aire*? ¿Cuáles eran vuestros objetivos?*

Simplemente como plataforma de difusión e interrelación de grupo. La idea fue crear una revista-exposición de difusión postal. Cada número tenía un tema. También era muy importante adaptarse al formato pequeño de 10 x 15 cm. (tamaño postal) y al medio fotocopia b/n. Yo insistía mucho en ello como ejercicio y planteamiento ideológico, es decir, es tan importante cómo se dice como qué se dice y, sobre todo, el compromiso implícito: si tengo un discurso anticonsumista, lo lógico es que lo exprese de forma austera, *povera* (ojo, y procurando no caer en contradicciones como el maximalismo de Serra o de Kounellis). La forma de funcionar era por suscripción (llegamos a tener 80) y a través de presentaciones que pronto se convertirían en eventos de acción.

¿Cómo se transformó Aire *desde su formato como revista postal hasta convertirse en una plataforma organizativa y un archivo fotográfico sobre arte de acción?*

Aire, desde el principio, se presenta como una plataforma: *Aire espacio de pensamiento artístico* (1992) y *Por una ecología del arte* (1999). El archivo nace como efecto colateral de la revista, de mi tendencia a fotografiarlo todo y con motivo de la exposición que organizo en el Institut del Teatre de Barcelona a petición de su director,

Joan Baixas. El archivo y sus eventos van tomando el relevo a la revista y termino por sustituirla, fue algo natural.

En 1992 participaste en la segunda edición de FIARP, Festival Internacional de Arte Raro y Performance, que se había puesto en marcha en Madrid en 1991. ¿Cómo recuerdas aquella iniciativa? ¿Cómo valoras retrospectivamente las aportaciones que se hicieron en aquellos festivales?

Para mí fue crucial. Yo conocí a Nieves Correa porque llegó a mis manos un catalogo muy interesante, *Madrid minimixer*. No se trataba sólo de acción, pero lo que veía me gusto mucho y contacté con Azucena Arce para concertar un encuentro en Madrid (yo ya estaba preparando la revista *Aire*). Finalmente, cuando llegué a Madrid, no acudió Azucena sino Nieves. Creo que la interconexión fue inmediata, un "amor a primera vista", como si dijéramos (bueno, en Facebook figuramos como relación abierta para inquietud de nuestras respectivas parejas). Me llevé a Barcelona algunas cosas de Nieves que expuse en una muestra que coorganizaba con Pep Dardanya dentro de un mega evento, *Asalto al hazar!*, que se celebró en julio y agosto, creo recordar. Después invite a Nieves para la presentación de la revista en Barcelona en diciembre y, simultáneamente, ella me invito al FIARP. Fue maravilloso, allí conocí a Nelo Vilar, Jaime Vallaure, Rafa Lamata, Nel Amaro, Isidoro Valcárcel Medina, Pedro Garhel, Pedro Bericat y muchos más. Fue el punto de partida para una amplia red de colaboración. Vi muchas cosas, no todas me gustaron, pero sobretodo vi mucha energía y capacidad de acción, ganas de debate, etc., fue muy estimulante. En Barcelona teníamos muchos microeventos, tertulias y demás, pero no un festival de esas características. Existía el festival de polipoesía de Xavier Sabater pero estaba más centrado en la poesía que en la performance. La aportación de esos festivales y encuentros es que crearon una base estable y continuada, es la primera vez en la historia del arte contemporáneo o moderno español que un proyecto mantiene una continuidad y evolución de 20 años sirviendo de base transgeneracional, eso es único.

¿Llegaste a conocer a Pedro Garhel? De alguna manera, su trabajo en Espacio P durante los ochenta constituye el punto de arranque de una práctica artística autogestionada basada en la performance.

Sí, lo conocí personalmente el II FIARP y allí vi su trabajo (creo recordar), era una

persona muy afectuosa y cercana pero coincidimos en pocas ocasiones, por lo demás pertenecía a otra generación. Su atracción por lo espectacular y multimedia se alejaba de mis intereses en ese momento, aunque seguro que si hubiésemos coincidido más, alguna cosa habríamos hecho porque era una persona muy dinamizadora. Es curioso porque ahora mismo estoy ensayando conferencias cantadas, una cosa que seguro habría sido de su gusto.

Tus proyectos también han tratado de proponer una economía diferente para lo artístico, una producción y difusión no supeditada al objeto y su inserción en un flujo mercantil. De hecho, entre 1995 y 1997 Public-art y Aire organizaron ARCO-Acción, encuentros de acción que se convocaban furtivamente en el espacio de la feria hasta llegar a provocar quejas de los expositores.

Bien, creo que nuestra generación ha sido no antimatérica, sino amatérica o "minimedia", es decir, no rechazábamos lo material sino su servidumbre, su uso excesivo, su gasto, etc. Por lo demás, el mundo está lleno de cosas, materiales, etc., que se pueden usar plásticamente, con sentido escultórico, sin tenerlas que deformar, destruir o congelar en instalaciones permanentes. Eso también se aplica a los lugares, espacios y públicos. Para qué pedir permiso, si no te van a dar nada más (ni recursos ni dinero ni nada), cuando puedes hacerlo directamente, tomar la calle, el espacio público etc. Eso fue ARCO-Acción un encuentro apropiacionista dentro de ARCO como "espacio público" y con "público cautivo".

En un artículo reciente, Nelo Vilar ha sido muy crítico con las aportaciones de la generación de artistas de acción que han trabajado durante las dos últimas décadas: "Lo cierto es que en 20 años de práctica, aquella nueva generación de artistas [de acción] nacida a principios de los noventa no ha dejado un gran rastro de obras o actitudes memorables. El nivel estético es más que cuestionable, pese a contados aciertos puntuales sin ninguna trascendencia. Algunos artistas lúcidos abandonaron el medio y han hecho críticas importantes al respecto, por ejemplo, en cuanto a su carácter eternamente emergente, a su carácter endogámico, a la futilidad de las cuestiones abordadas. Como se ha dicho, el interés de estas redes funciona como contexto sociológico, a la manera en que han funcionado durante los dos últimos siglos

las bases de artistas bohemios"[706]*. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación?*

Nelo es así, siempre tiene que estar en "otro lugar". Que busque grandes obras que recordar es bastante ridículo para un artista que, junto a muchos otros, ha trabajado por un arte poco pretencioso formalmente. Para ver qué es digno de recordar, alguien fuera de nosotros tendrá que hacer una revisión, pero sin duda hay muchas cosas que recordar. Resulta muy injusto y estúpido decir que no se ha producido ningún debate. Ente otros debates nuestra generación ha generado un arte de compromiso implícito, una practica artística ecológica de relación con el lugar inmediato. Eso quizás está apuntado en generaciones anteriores, pero es en los noventa cuando lo aplicamos más coherentemente.

Por ejemplo todos nuestros papás Zaj, Fluxus y los conceptuales, generan cantidades ingentes de objetos, instalaciones permanentes. Eso no sucede en nuestra generación y tiene un fondo ideológico y artístico. El *Manifiesto minimedia* y el texto de Nieves sobre *El artista nómada y recolector* lo dejan muy claro. Generamos acumulación de conocimiento que otras generaciones han aprovechado y también es bien visible. Dudosa calidad estética, ¿pero cómo puede hablar así un fiel seguidor de Robert Filliou? (bien hecho = a mal hecho = a no hecho).

En los últimos años, comienza a hablarse de un proceso de institucionalización de la performance debido a su inclusión en las programaciones de algunos museos.

Eso es una realidad y un espejismo a la vez. El ejemplo más claro es la instalación de Dora García en la Bienal de Venecia [*Lo inadecuado*, 2011], una neoperformace con figurantes dentro de un espacio museográfico, con toda la parafernalia del museo, y eventualmente su correspondiente objeto o DVD numerado. Estamos en un momento parecido al de los sesenta en relación a Duchamp, cuando se apuntaba a Jasper Johns y Robert Rauschenberg como sus herederos artísticos, un disparate evidente que ahora se comienza cuestionar desde la historiografía reciente, pero que ha durado décadas (con decenas de nombres). Existen dos cosas simultaneas: un reconocimiento a figuras históricas muy comprometidas con el arte de acción como Esther Ferrer, Valcárcel Medina, Concha Jerez o Àngels Ribé y Fina Miralles, pero sin "conexión con la actualidad" y, por otro, un interés por los procesos performativos espectaculares como

[706] Nelo Vilar, "Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo escénico", *Efímera* 1 (2010), pp. 8-9.

las acciones de Santiago Sierra y otros artistas inequívocamente ligados a las galerías y las instituciones, que inexplicablemente siguen las "directrices" de las galerías como si aún estuviéramos en la época heroica del cubismo. No existe el menor interés institucional ni por parte de la crítica o la historia del arte por conocer qué ha sucedido y ha pasado en el ámbito del arte de acción en los últimos 20 años, quiénes son sus representantes, sus eventos, publicaciones, debates, etc., eso sigue sin interesar.

¿Cómo valoras ese proceso de institucionalización? ¿Crees que entra en conflicto con los objetivos autogestionados de los artistas de acción de tu generación?

No existe ningún conflicto de relación porque no hay relación. Las galerías siguen su camino, las instituciones siguen a las galerías y lo paralelo sigue ignorado. Fíjate que ni siquiera la exposición *Desacuerdos* aprovechó la ocasión, y eso que aparentemente se prometía crear una nueva cartografía de los últimos 30 años del arte contemporáneo español. Después, en la práctica, se rechazó y metió en el cajón todo lo que se salía del guión, un fiasco (de eso hablo ampliamente en mi articulo en *El Viejo Topo*[707]).

Como organizador del festival La Muga Caula (desde 2005), ¿cómo afrontas la organización del festival? ¿Cuáles son los objetivos y criterios a la hora de confeccionar la programación?

El objetivo es crear un espacio estable, incluso en el futuro con un edificio físico, con archivo, residencia de artistas, etc. Un espacio abierto a la práctica, el estudio, documentación, etc. Los criterios de selección: artistas de poesía de acción o performance. Naturalmente no puedo evitar mi tendencia personal, lo que considero arte de acción y lo que creo que está en el ámbito de la danza, el teatro sin texto, la publicidad, etc. Pero, en todo caso, para minimizar el personalismo, explico y discuto la programación con el equipo técnico y, a la vez, tenemos un equipo de asesores permanentes que pueden incidir directamente en los contenidos de la programación. Por ejemplo, de los debates con el equipo técnico han surgido los parámetros de selección básicos: paridad de genero, paridad generacional (mayores y jóvenes), paridad de países (ricos y pobres) y acento en los países del Mediterráneo sur (ojo esto del Mediterráneo

[707] Joan Casellas, "¿Desacuerdos? Sobre arte, política y esfera pública", *El Viejo Topo* (211) 2005.

sur lo hacemos desde hace tres años, es decir, no responde a los sucesos políticos recientes, de hecho confiamos en que ahora sea más fácil). La Muga Caula, por otra parte, se conjura con diversos ámbitos: el de la práctica de la acción en directo tanto en sala como en el exterior, talleres, charlas y conferencias, así como exposiciones de obras y documentos, edición de obras gráficas y de documentales, ya que siempre hemos considerado el documentalista fotógrafo y de vídeo como otro artista del encuentro y los presentamos como tales en la exposición y en diversas presentaciones previas.

¿Qué futuro le auguras a la performance en el contexto artístico de los próximos años?, ¿cuál crees que puede ser su papel en un momento de quiebra aparente del modelo de gestión cultural (ahora insostenible en términos económicos) implantado en España desde la transición?

El arte de acción siempre ha sido un arte de futuro al cual siempre se le ha escatimado el presente. En momentos difíciles se suele agudizar la estupidez y el egoísmo, solo hay que ver cómo se afronta la crisis, en el 2007 nos dijeron que se "refundaría el capitalismo", acto seguido se entregó todo el dinero disponible a los bancos responsables de la crisis y ahora ya sabemos que lo que se quiere es restaurar un sistema laboral medieval. No paran de hablar de la contención salarial, pero ¿qué contención, dónde está el desbordamiento? Y las privatizaciones, ¿cómo se puede privatizar la Lotería Nacional, el negocio más redondo y seguro del Estado? Respecto al arte, mientras la administración siga considerando el arte un bien público debería responder a criterios de calidad, utilidad, sociabilidad, pedagogía, etc., criterios a los cuales el arte de acción responde mucho mejor que otras artes más aparatosas. El problema es el lobby de los galeristas y la dudosa valoración de públicos y visitantes. Mejor que esperar es hacer.

Entrevista realizada por correo electrónico, recibida el 3 de junio de 2011

7.4. ENTREVISTA CON ALBERTO CORAZÓN

*Cuando en España comienza a hablarse de arte conceptual, de nuevos comportamientos, a principios de los años setenta, tú ya eras un conocido diseñador y editor en ciertos círculos intelectuales (trabajabas con Ciencia Nueva desde 1965 hasta su cierre en el 68). ¿Qué relación existía y cómo se conciliaban tus actividades en el campo del diseño y la edición, por un lado, con tu actividad en el campo del arte contemporáneo? Supongo que la "utilidad" (*Por un arte perfectamente útil[708]*) es, en este sentido, un concepto clave.*

Yo me convierto en diseñador cuando fundamos Ciencia Nueva. Al terminar la facultad, varios compañeros nos autoempleamos, uno se ocupaba de la gerencia, otro de la distribución y yo me ocupaba de la producción de los libros. Cuando empezamos a trabajar en el primer libro (siempre me acordaré, *Ciencia y política en el mundo antiguo* de Farrington), yo había tenido ya una pequeña relación con las artes gráficas a través de mi abuelo. Y por eso me encargo de la producción de los libros. Cuando estaba a punto de entrar en imprenta me doy cuenta de que los libros tienen portada. Miré que había en el mercado y todo me pareció horrible. Así que decidí hacerla yo. Al poco tiempo de salir el libro a la calle, recibí una llamada de Grijalbo (que entonces estaba en el exilio Mejicano y era un gran editor) diciéndome que había visto las portadas, le habían gustado y quería trabajar conmigo. Yo no tenía formación como diseñador, por eso hacía unos planteamientos sobrios, simples, lo cual, ante el barroquismo de aquellos años, tuvo mucho éxito. Así pues, me encuentro llevando la producción y el diseño de Ciencia Nueva y trabajando para otras editoriales como diseñador (Grijalbo, Ariel y otras). El diseño y la edición eran para mí una misma cosa. No era sólo la portada, sino toda la organización del libro. Hasta entonces, la portada se daba a un ilustrador y entre la imprenta y la editorial organizaban las tripas del libro. Al ocuparme de todo puse en marcha el concepto de "diseño editorial" como un trabajo integral.

Fraga Iribarne, entonces Ministro de Información y Turismo, cierra Ciencia Nueva. Los libros, las portadas y traducciones, pasaban censura previa. Aun así, Fraga nos llamó a su despacho y, ante nuestro asombro, nos dice que clausura el permiso de la editorial. Nos dijo que, aunque pasábamos todos los filtros, éramos unos rojos, comunistas, más

---

[708] Albert Corazón "Por un arte perfectamente útil", *Temas de diseño* 5 (1973), recogido por Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.

listos que sus censores. Al cerrar la editorial, decido que quiero seguir siendo editor. En 1969 pido un permiso editorial a mi nombre, pero haciendo ver que era mi padre, falangista, que se llamaba igual que yo (él nunca se enteró) quien estaba detrás de la editorial. Comunicación se plantea desde el principio como un equipo editorial. Al principio éramos Miguel García Sánchez, librero y distribuidor, Valeriano Bozal, Alberto y Juan Antonio Méndez (estos tres venían también de Ciencia Nueva) y yo mismo. Siempre creí en el trabajo colectivo, por eso las introducciones de los libros de la primera etapa aparecían firmadas por Comunicación. En aquellos años, el área editorial (con la farmacéutica) era el único espacio en el que se podía desarrollar una propuesta de diseño innovadora. En Comunicación nos distribuíamos el trabajo. Ninguno teníamos un sueldo fijo (sólo más adelante, Ludolfo Paramio, como gerente, tuvo un sueldo), cobrábamos por trabajos (traducciones o ediciones). Siempre creí que la actividad de Comunicación debía ser complementaria a nuestras actividades profesionales, de modo que editábamos lo que queríamos editar al margen de las exigencias del mercado.

En tu caso, el interés hacia la comunicación visual te permitió tender puentes entre las experiencias realistas (sobre todo Estampa Popular), por las que te sientes atraído en un principio, y el arte conceptual.

En el mundo del arte me interesaba todo lo que se generó alrededor de Estampa Popular. Para mí, eso suponía la introducción de procedimientos de producción que no eran específicamente artísticos. El punto de partida de mi trabajo ha sido un concepto amplio de imagen y no sólo un concepto estético de lo artístico. Siempre me ha interesado cómo se producen las imágenes y cómo nos relacionamos con ellas. En relación con el concepto de utilidad, *Por un arte perfectamente útil* (1973) pretendió ser una provocación, un manifiesto político, un panfleto. Los contenidos no estaban tan pensados como podría parecer.

¿Qué impacto crees que tuvieron tus ediciones (Alberto Corazón editor, desde 1969 hasta 1979) en el contexto artístico español del momento y, particularmente, en el ámbito de los nuevos comportamientos? Se tradujeron libros muy importantes de Arvatov, Barthes, Della Volpe, etc., algunos de cuyos trabajos son fundamentales en el desarrollo de ciertos planteamientos "conceptuales".

En los libros de Comunicación siempre había una pequeña introducción en la que explicábamos por qué queríamos editar los textos. Tratábamos de llenar espacios en los que había graves carencias bibliográficas con una vocación crítica y didáctica. Por ejemplo, en el libro sobre la Bauhaus hicimos una introducción muy crítica con los presupuestos de la Bauhaus, creímos que era importante poner en circulación textos sobre el tema, pero tomando cierta distancia. En realidad lo que nos hubiese gustado hacer era una revista, pero por permisos y censura hubiese sido más difícil. Con respecto al impacto de las ediciones, creo que nunca he tenido un "retorno". No tengo muy claro cuál pudo ser el impacto. Había una recepción en círculos muy reducidos, rara vez aparecían críticas en los suplementos culturales.

*¿Qué influencia tuvo la primera edición del libro de Marchán (*Del arte objetual al arte de concepto*, 1972)?*

El libro de Marchán sí tuvo un impacto considerable. Es curioso que cuando se puso sobre la mesa la posibilidad de publicarlo tuve que pelearme con otros miembros de Comunicación porque consideraban que no tenía el nivel de otros textos que editábamos. Hoy es un clásico con muchas ediciones. Entonces se vendió mucho.

¿Cómo se desarrollaba el trabajo dentro del grupo Comunicación? ¿Cuál era la relación entre artistas y teóricos e historiadores?

Bozal era el líder intelectual, incluso una especie de "tutor" que nos llamaba al orden. El trabajo se estructuraba en torno a pequeños seminarios a los que incorporábamos a todo tipo de gente. De ahí salían iniciativas, ideas para ediciones, traducciones, la revista *Zona abierta*, etc. Yo tenía un estudio grande y allí hacíamos casi todas las reuniones. Algunos grupos eran muy radicales políticamente.

Fue un momento de fuerte activación política de las prácticas artísticas. ¿Cómo se resolvía la tensión entre la militancia y vuestra práctica artística?

No había ninguna tensión. Es difícil de explicar. Creo que la única práctica política de verdad era la que desarrollaba el PCE, el PSOE era inexistente. Era una práctica política muy obrerista, poco sutil, poco intelectual, alejada de lo que podría ser el modelo italiano. Nosotros éramos artistas muy politizados, pero, en general, el mundo del arte y

el de la política estaban separados. Nuestro trabajo político era otro, nuestro trabajo artístico no era político. En mi caso, desarrollaba un análisis de la realidad ideológica a través de las imágenes. En la propuesta del PC de alianza entre las fuerzas del trabajo y la cultura, los de la cultura éramos unos señoritos a los que no se hacía demasiado caso. El único espacio político donde se podía trabajar desde la cultura con cierta libertad era, lógicamente, la izquierda. Cuando Bozal empezó a dirigir *Nuestra Bandera* se introdujeron algunos elementos de análisis cultural en el debate político. Pero hasta entonces la lucha política era puro accionismo y la reflexión intelectual no se veía muy bien. Entonces yo quería ser un compañero de viaje. Yo no tenía una vocación política y sólo quería colaborar en la lucha contra el franquismo. Cuando legalizaron el PCE consideré que ya había cumplido mi papel y me alejé de la militancia política.

Participaste en la 1º Exposición libre y permanente *(Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, 1971) y en las acciones que impulsaron las primeras asociaciones profesionales de artistas.*

Estuve en aquel evento, pero desgraciadamente tengo muy pocos recuerdos. Era un ambiente muy activo, efervescente, necesitábamos generar apoyos.

¿Cómo decidís abrir Redor en 1969?

Tino Calabuig y yo éramos muy amigos. Él acababa de regresar de una beca que había tenido en Estados Unidos, en San Francisco, y estaba buscando un estudio. Un amigo arquitecto me facilitó el alquiler de un semisótano en Villalar. Redor nació como un estudio para Tino y como un laboratorio serigráfico. La serigrafía permitía incorporar la imagen fotográfica. Pensamos también que hacer serigrafías para otros artistas podía ser una fuente de financiación. Después se incorporaron otras personas que formaron un grupo alrededor de Redor. Allí imprimimos muchos panfletos, convocatorias y carteles del PCE. Posteriormente, el espacio se abrió como una galería no comercial para exponer algunos trabajos no convencionales. También se celebraron muchos seminarios y reuniones políticas. Después Tino lideró el proyecto como espacio expositivo.

En esos momentos, parecía pertinente emprender un trabajo de educación visual en una iconosfera tan politizada como la del último franquismo. Trabajos como Leer la

imagen *y parte de la serie* Documentos *parecían apuntar en esa dirección. ¿Qué recepción (de crítica y público, en medios artísticos e intelectuales) tuvieron estos trabajos?*

Vuelve a ser una historia de desolación. Cuando me hacéis estas preguntas y miro hacia atrás veo que aquello tuvo poca visibilidad. Guardo muy pocas críticas de esa época. En la galería Iolas/Velasco, en la inauguración de mi última exposición antes de dejar la práctica conceptual (1978), me di cuenta de que ninguno de los amigos que estaban allí entendía nada de lo que yo hacía. A Valeriano Bozal creo que nunca le interesó mi trabajo y eso que éramos como hermanos. Simón Marchán no estuvo nunca muy próximo a mi obra. A él le interesaban los alemanes y lo que tuviese más relación con Fluxus. Calvo Serraller, muy amigo entonces de Ángel González, tampoco mostraba mucho interés. Apenas escribieron sobre mi trabajo en aquellos años. En Madrid había pocos espacios para mostrar trabajos conceptuales y la crítica apenas nos hacía caso.

En el desarrollo del conceptual español, la historiografía te otorga un importante papel como conector de los grupos madrileño y catalán. ¿Cómo se produce el contacto inicial con los artistas de Barcelona?

En Madrid yo me encontraba muy sólo. El único artista que en los primeros años setenta trabajaba en el ámbito conceptual era Criado. Nacho era un seductor, tenía una obra muy trabajada pero que no acababa de interesarme. A Valcárcel Medina y Paz Muro los conocí después. Necesitaba salir de la soledad. El término conceptual englobaba demasiadas cosas y yo no me sentía identificado con muchas de esas prácticas. En Madrid éramos un pequeño grupo de apestados irredentos y en Cataluña, sin embargo, eran un grupo de florecientes artistas bien apoyados. Contacté con ellos a través de Muntadas no recuerdo muy bien cómo. Él me dijo que Torres y otros trabajaban en un campo próximo al mío. Yo viajaba mucho a Barcelona porque hacía el diseño editorial de Ariel (entonces Madrid era una ciudad bastante menos interesante). Se me ocurrió poner en marcha el proyecto *Documentos*. La idea era crear una línea de trabajos numerados sobre un soporte Din A4 reproducidos sobre papel heliográfico (aún no existían las fotocopiadoras). Yo coordinaba el trabajo y daba la numeración de la serie, que funcionó ordenadamente durante pocos años, después se siguieron utilizando los *Documentos* de una manera poco rigurosa y dispersa. Creo que hoy nadie tiene una colección completa de la serie, nunca se llegó a publicar entera. *El trabajo sobre los*

cuatro elementos me pareció un buen punto de partida para un trabajo común que se expuso en Valencia, aunque no tuvo continuidad.

De Leer la imagen 2 *nace* Plaza mayor, análisis de un espacio *(publicado en los cuadernos del Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1972, expuesto en 1973 en la inauguración de Buades y en la VIII Bienal de París, y que pudo verse ampliado en los Ciclos de Nuevos Comportamientos). En ese proyecto también participaron Marchán, Bonet, Miguel Gómez y Esther Torrego. ¿Cómo se desarrolló este trabajo colectivo?*

Yo había hecho un primer trabajo *El espacio como cultura, el hombre como señal* del que se derivó el análisis. Estaba haciendo tomas fotográficas desde una esquina de la Plaza Mayor de Madrid donde vivía. Acababan de hacer una reforma bastante dura de la plaza. Antes había árboles y pasaban tranvías. Pavimentaron la plaza con granito convirtiéndola en un espacio muy difícil. Empecé a observar algunos comportamientos extraños de la gente que documenté fotográficamente. Los trayectos de los viandantes iban de la Calle Toledo, que en aquellos años era la parada de muchos autobuses que venían de provincias, hacia la Puerta del Sol, nodo principal de la red de Metro. Al recorrer en diagonal la plaza, el espacio era tan duro que, llegado un punto, la gente se desviaba hacia los soportales. Al mismo tiempo, me interesaba cómo los recorridos de los transeúntes se modificaban para no chocar con los que venían de frente. Esto lo comenté con Esther Torrego, brillante lingüista, discípula de Chomsky, que me explicó que aquellos elementos estaban siendo estudiados por una nueva disciplina llamada Proxémica. Las distancias de los viandantes en el espacio público tenían una razón de ser y empezamos a documentarlas para su estudio. En la plaza, las distancias entre las personas en sus desplazamientos eran distintas a las de Sol o la Calle Mayor. También nos interesaban los comportamientos de aproximación entre las personas que dialogaban o se encontraban en los bancos. Para estudiar aquello, yo me propuse montar un equipo: Marchán, Bonet (que era muy joven), Miguel Gómez (muy buen fotógrafo), Esther y yo. Esther escribió unos textos espléndidos, con Miguel hicimos un intenso trabajo de documentación, Simón consiguió que el trabajo se expusiese en el Instituto Alemán (aunque prácticamente trabajó muy poco) y Bonet no sólo no hizo nada sino que más tarde boicoteó el trabajo. Poco después Bonet empezó a atacar el conceptual y a defender la nueva figuración desde Buades, donde, por cierto, hice la primera

exposición de inauguración de la galería e incluso les diseñé el logotipo y el modelo de catálogo-periódico (aunque no aparezco en las historias de la galería).

En la actualidad, autores como Víctor del Río y Marcelo Expósito, desde perspectivas distintas, están recuperando la estética productivista y el concepto de factografía partiendo, precisamente, de sus orígenes en la vanguardia rusa (vosotros publicasteis a Arvatov, un elemento importante en esta cadena de referencias) y su recepción en la neovanguardia (vía Benjamin)[709]*. ¿En qué medida considerabais entonces, en vuestra práctica artística y también en la actividad teórica-editorial, estar actualizando conceptos productivistas como el de factografía?*

No conozco esas investigaciones. En Comunicación, como te decía, publicábamos textos con el objetivo de llenar lagunas, pero la práctica artística no estaba necesariamente condicionada por esas lecturas. Si actualizamos algunos de esos conceptos fue de manera intuitiva e inconsciente.

En otra entrevista has afirmado: "Me parece significativo que fue precisamente en 1979 cuando Comunicación cesó en su actividad editorial por decisión unánime de todos nosotros y simultáneamente yo daba por agotada la experimentación conceptual"[710]*. ¿Cómo vives ese momento de crisis del conceptualismo que coincide con la transición y el fin de Comunicación?*

A finales de los setenta y principios de los ochenta, con la desaparición de la censura, empiezan a aparecer editoriales que cubren los huecos en que nosotros trabajábamos. Llegó un momento en que lo que hacíamos en Comunicación lo podían hacer otros, incluso empezamos a discutir derechos editoriales. Cerramos con cerca de 300 títulos. Por otra parte, para mí, la experiencia conceptual tenía desde el principio una fecha de caducidad. Las prácticas artísticas que yo desarrollaba alrededor de la imagen tenían cada vez más un espacio idóneo en el campo del diseño. El arte conceptual me lleva a unos caminos próximos a los del diseño gráfico, que es un área de trabajo mucho más influyente porque tiene más difusión y visibilidad. Siempre huí de la consideración

---

[709] Marcelo Expósito, ed., *Los nuevos productivismos*, Barcelona, MACBA, UAB, 2010; Víctor del Río, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abada, 2010.

[710] Fernando Gómez Aguilera, "Alberto Corazón. Los tentáculos del pulpo, la concha del caracol", en VV.AA., *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura (1968-2008),* Valencia, IVAM, 2008 (cat.), p. 40.

romántica del autor. Los materiales mediáticos con los que trabajo escapan de lo autoral, de lo original. Una fotografía que aparece en prensa había sido tomada por un autor, impresa bajo la supervisión de un director del arte y, después, reapropiada por artistas como yo. Sin embargo, el aura no desparece del todo con la reproducción, se transforma, se genera de otra manera en el trabajo colectivo. En la última exposición con Iolas/Velasco, en 1978, Iolas me ofrece un contrato para irme a Nueva York a trabajar en su galería, me facilitaba todo para trasladarme allí. Yo tenía dos hijos pequeños y mi trabajo como diseñador participaba muy activamente en la modernización del país desaparecida la dictadura. Rechacé la idea de trasladarme a Nueva York. Para mí, el conceptual había cumplido un ciclo. Un grupo de artistas conceptuales continuaron autoreproduciendo sus trabajos durante los ochenta, pero sin aportar nada nuevo a lo que ya habían hecho en los setenta. En los ochenta, me encuentro que para los diseñadores soy un artista que diseña y, en el mundo artístico, soy un diseñador con veleidades artísticas. Al mismo tiempo continúo haciendo arte en silencio, sin exponer, sintiéndome ajeno al mundo del arte de los ochenta.

Madrid, 14 de abril de 2011

7.5. ENTREVISTA CON NIEVES CORREA

Inicias tu actividad artística en el Madrid de los años ochenta en un momento en que existían escasas infraestructuras culturales y coincidiendo con una "vuelta al orden" que otorgaba una extraordinaria visibilidad mediática (con el consiguiente éxito comercial) a la pintura. ¿Cómo recuerdas el ambiente artístico de aquel momento?

Más o menos como tú lo estás describiendo. Era un ambiente de mucha euforia pero también bastante vacío, dominado por la voluntad de olvidar aquellos cuarenta años terribles. La cultura del escapismo. El Madrid de la movida era un contexto complicado de trabajo porque si no estabas dentro de ella no estabas en ninguna parte. Estábamos inmersos en un modelo en el que triunfaba el mercado, el objeto, la pintura-pintura, el artista *glamouroso*. Era una situación difícil en la que tenías que competir con un sistema que exigía adaptarte al estilo imperante: pintar y pintar grandes formatos, tenías que tener un taller, ganar dinero para producir y seguir ganando más dinero. Yo viví esa dinámica una temporada y llegué a pintar grandes formatos hasta que te das cuenta de que aquello no llevaba a nada. El mercado estaba saturado, con unas estructuras ya construidas. Entonces es cuando algunos artistas, a finales de los ochenta y principios de los noventa, nos damos cuenta, al principio de una forma bastante inconsciente, de que aquel no era el camino. Era una posición vital que nos llevó con el paso del tiempo y la autoconsciencia de lo que estábamos empezando a hacer a un posicionamiento con respecto a las políticas culturales.

¿Cuál había sido tu formación artística?, ¿cuándo y cómo empiezas a realizar tus primeras acciones?

Yo quería empezar de alguna manera aunque no sabía bien cómo. Quieres ser artista, te interesa el arte y en aquel momento había que meterse en la pintura. Después me di cuenta de que no me interesaba tanto la técnica como la teoría. Entonces estudié historia del arte. A la vez me formé en talleres con artistas que en aquel momento estaban, de algún modo, en la periferia del arte oficial: Antoni Muntadas, Concha Jerez, Valcárcel Medina, Ian Wallace, Francesc Torres. Con ellos conocí la acción y el mundo del conceptual español. Además la situación de la Facultad de Bellas Artes, en la que yo tenía amigos entonces, te echaba para atrás. Tampoco es que Historia del Arte fuese una maravilla, pero Bellas Artes era algo espantoso. Algo decimonónico.

Aunque en parte ya has contestado, ¿cuáles han sido tus padres artísticos?, ¿te sientes próxima al arte conceptual, a Fluxus, a las acciones desarrolladas en el ámbito de la vanguardia histórica…?

Me siento cerca fundamentalmente de Zaj. Para mí Zaj ha sido muy importante. Eran españoles y había cierta cercanía. Muy pronto conocí a Esther Ferrer. A Juan Hidalgo lo conozco menos. También Concha Jerez ha sido muy importante para mí. Ellos, de alguna forma me llevaron a Fluxus y a la música. La construcción de mis acciones está muy pautada, tienen una partitura fija sobre la que improviso con un instrumento, con mi cuerpo. Hay una obsesión con el tiempo y el ritmo que, en mi opinión, tiene mucho que ver con la música, con Fluxus y Zaj.

En otras entrevistas has recordado la importancia del Espacio P que coordinaba el tristemente desaparecido Pedro Gahrel[711]*. ¿Podrías hablarme de las actividades que se desarrollaban en aquel espacio?*

Espacio P empezó muy pronto, creo que en 1981, y yo no lo conocí hasta finales de esa década. Tal vez no era su época de máxima actividad, pero aún estaban pasando allí muchas cosas. Pedro tenía una característica muy especial, él era capaz de unir a todo el mundo. Para mí, eso fue un aprendizaje fundamental. Era capaz de conciliar todas las tendencias, mantener una buena relación con todos los artistas y programar cosas muy diversas. Una de las actitudes que se había instalado en el panorama oficial del arte del momento era el rechazo a todo lo diferente. Es decir, los que hacían pintura de estilo neoexpresionista reciclado lo tenían todo a favor; el resto, no tanto. Y Pedro tenía la capacidad de aglutinar a todo el mundo. Por allí pasó Valcárcel Medina, gente vinculada a la movida, pasó todo el mundo, fueron los primeros en traer a grandes figuras europeas, el mismo trabajo de Pedro era muy interesante, sus instalaciones y performance eran magníficas y además influyó en mi trabajo "suavizándolo", mis acciones nunca han sido tan descarnadas como las de Zaj o Fluxus, hay una parte estética en ellas que se la debo a él. Pedro además nos acogió en el primer festival de performance que organizamos en Madrid en el año 1990 un grupo de gente joven absolutamente independiente que habíamos conseguido algo de dinero para la actividad.

---

[711] "La performance como modo de acción", *Action Art - Magazine sobre la Acción* 1, 26 de mayo de 2006, en en www.nievescorrea.org/entrevista.htm (fecha de consulta 30.02. 2008).

Nos ofreció el Espacio P, un sitio muy interesante. En la parte de arriba tenía oficinas y almacén (además allí Pedro tenía una distribuidora de vídeo y había mucho material), abajo había una sala de tamaño medio donde se hacían acciones, performance, conciertos. En aquel festival participaron Jaime Vallaure y Rafael Lamata (que son ahora Los Torreznos), Valcárcel Medina, que nos apoyó mucho, el mismo Pedro Garhel, entre otros. Existe un catálogo "artesanal" del evento.

Posteriormente, sobre todo durante los años noventa, empieza a tejerse una amplia red de centros de arte e infraestructuras museísticas bajo el patrocinio las administraciones públicas. En este contexto, ¿cuáles han sido los objetivos de los artistas gestores que, como tú, han planteado modelos alternativos que pretendían escapar de la espectacularización y falsa democratización de la cultura de escaparate? Has expuesto algunas claves al respecto en textos como El cuerpo político y la acción *o* En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector[712].

Podemos definir tres momentos. A principios de los noventa, teníamos una necesidad vital, y no tanto teórica, de cambiar el estado de las cosas. Necesitamos conocernos, intercambiar experiencias, organizar, vivir por nosotros mismos. Después, hacia mediados y finales de los noventa, empezamos a construir un corpus teórico bastante importante y a fijar nuestra mirada en otras experiencias fuera del Estado español. Nelo Vilar influyó mucho en esta fase haciendo énfasis en el modelo canadiense de trabajo autogestionado. Creo que esa etapa fue muy importante y todos crecimos. Un artista solo metido en su taller es una figura que no nos gustaba. La alternativa era reunirnos, caminar hacia una práctica colaborativa. Entonces empezaron a aparecer los grandes museos y centros de arte en los que no teníamos cabida porque estaban empeñados en "ponerse al día", programando desde lo seguro, pero que en absoluto favorecían la cultura de base que, era en la que nosotros estábamos trabajando.

---

[712] Nieves Correa, "El cuerpo político y la acción. El papel de la Performance en la Red de Espacios Alternativos", en www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/El_Cuerpo_Político_y_la_Acción._El_papel_de_la_Performance_en_la_Red_de_Espacios_Alternativos; Nieves Correa, "En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector", en www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/El_Cuerpo_Político_y_la_Acción._El_papel_de_la_Performance_en_la_Red_de_Espacios_Alternativos (fecha de consulta 01.07.2009).

Después, a partir del año 2002/2003, hemos ido entrando poco a poco como artistas en la programación de algunos museos, pero siempre por la puerta de atrás. Hay centros que han empezado a mostrar interés por la performance y el arte de acción como el CGAC, por ejemplo; en el IVAM también se hace un festival anual coordinado por Bartolomé Ferrando, al que nunca acude su directora. El MUSAC ha hecho algo (el encuentro Liebre que organizó Nilo Gallego hace dos años), pero a través de su servicio pedagógico; y también el CAAC ha programado alguna exposición. Ahora estamos en una "tercera fase" en la que intentamos seguir vivos como artistas y como organizadores infiltrándonos en la medida de lo posible en las estructuras de la institución. Creo que no tiene demasiado sentido estar siempre contra la institución. El dinero y las infraestructuras públicas, al fin y al cabo, son de todos y en este momento lo importante es utilizar estos recursos. Los artistas gestores seguimos trabajando y creciendo (la Bienal de Zamora es un ejemplo clarísimo de este proceso). Joan Casellas organiza el festival La Muga Caula en Girona, Nelo Vilar coordina junto a otros artistas un programa de performances mensual en el centro cultural Octubre de Valencia, nosotros estamos organizando el AcciónMad de Madrid desde el año 2003, Carlos Tejo está trabajando en la Universidad de Pontevedra en el Chamalle X, en Sevilla Rubén Barroso va por la octava o novena edición de Contenedores, en Burgos y en Cáceres también hay artistas gestores trabajando. Están pasando muchas cosas que tienen más continuidad, estabilidad y presupuesto. Nosotros en Madrid tenemos bastante mas consistencia como organización que hace unos años y estamos pensando en organizar un encuentro de gestores a nivel nacional en el plazo de uno o dos años para intentar consolidar y estructurar una red. Es un proyecto en el que tengo mucha ilusión. Encontrarnos todos otra vez, lo necesitamos.

¿Cómo compaginas tu trabajo como accionista y tus proyectos en el ámbito de la (auto)gestión de eventos?

Nos ha tocado ser gestores, teóricos, técnicos, hacer un poco de todo. Un pintor rara vez se ve obligado a ser gestor y los artistas de acción de generaciones anteriores a la nuestra tampoco lo han sido. Pero no es un fenómeno exclusivamente español. También en otros países los artistas de acción se han convertido en gestores. Para mí, es algo que, aunque efectivamente quita tiempo, no me desagrada en absoluto, de hecho si me desagradara lo habría dejado hace tiempo. Además de que va un poco con mi carácter,

la actividad gestora te da la posibilidad de aprender, de ver trabajos que de otro modo no podrías conocer, de establecer lazos de colaboración...

Desde principios de los noventa (no sé si antes también) has realizado diversas acciones fotográficas (muchas de ellas en colaboración con Joan Casellas). ¿Qué valor le otorgas a las fotografías documentales de tus acciones y qué diferencias cualitativas existen entre éstas y las fotoacciones?

Si no hago más fotoacciones es porque no tengo tiempo ni espacios de distribución. Cuando alguien, generalmente Joan, me ha propuesto hacer una fotoacción me he sentido encantada. Pero tengo una serie de limitaciones materiales y de tiempo. Si mi trabajo tuviera una vertiente objetual, tendría seguramente que ver con la fotografía. A parte de la fotoacción, la fotografía de acciones para mi es muy importante, mucho más que el vídeo. El vídeo-documento-de-acción es algo tremendamente aburrido. La acción provoca algo que, en mi opinión, es difícil captar con el vídeo y que, sin embargo, la fotografía potencia. Una buena fotografía revela mucho acerca de la acción. Es algo que Joan Casellas y Pietro Pellini han trabajado muy bien. En mi libro *Performance de cámara*[713] quise precisamente contraponer mis partituras con fotografías de mis acciones.

De manera habitual, se considera que la principal diferencia entre el happening y las performances es que en el primer caso el público tiene un papel mucho más participativo que en las performances que, tal vez, se convierten en ejercicios más escenográficos o teatrales. ¿De cuál de estos dos modos de entender la acción artística te sientes más próxima? En tu caso, ¿qué lugar ocupa el público en la construcción de la acción?

A mí me cuesta mucho interaccionar con el público de forma directa, tal vez porque soy tímida o porque he tenido algunas experiencias negativas. Recuerdo que la primera vez que salí fuera de España intenté hacer algo muy participativo. En España este tipo de acciones suele funcionar porque el público es espontáneo y muy activo. En Holanda intenté hacer una performance que requería de la interacción del público durante siete días y la cosa no funcionó. Fue horrible. Pero eso no quiere decir que el público no sea

[713] Nieves Correa, *Performance de cámara*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2004.

importante para mi trabajo, en mis acciones la audiencia es como una cuerda que tenso y destenso sintiendo su vibración. Intento de manera indirecta que cada persona entre en el juego, sobre todo en el juego del "tiempo de la acción". De esa forma creo que provoco una participación individualizada de cada uno en mi trabajo y viceversa.

Pese a que tu ámbito de trabajo está casi siempre fuera de la institución, en la autogestión, en espacios independientes, etc., ¿hay actualmente algún proyecto expositivo o modelo de gestión institucional que encuentres interesante, que haya entendido algunas de las reivindicaciones democratizadoras que lleváis planteando desde hace tiempo?

Es difícil contestar. Creo que hay intentos, hay quien intenta hacer la cosas bien. El modelo no veo que haya cambiado. Después de mucho tiempo todo está casi igual. Tal vez haya una generación de directores de museos con las miras algo más anchas. Pero estructuralmente todo está prácticamente igual. Ahora en Madrid estamos creando una asociación de Agentes Artísticos Independientes. Nos estamos reuniendo con el Ayuntamiento para hacerles comprender lo importante que es replantear la relación del Área de las Artes con la Red de Gestores Independientes. Hay espacios enormes construidos con grandes presupuestos que no funcionan porque están dirigidos desde arriba. Sin embargo, nosotros somos una comunidad mucho más pequeña que está generando mucha más actividad que se produce desde abajo, producimos cultura de base. Es difícil hacer entender a los políticos esto y también que los presupuestos públicos son eso, "públicos". En Europa coexisten distintos modelos de gestión quizás porque las políticas culturales se han construido desde la confianza en el trabajo de todos. Existen espacios culturales con subvenciones públicas que en términos de dirección y programación funcionan de manera absolutamente independiente.

¿Cómo ves el futuro de la performance en el panorama artístico español a corto y medio plazo?, ¿crees que mantendrá su pertinencia y eficacia?

Creo que nuestro siguiente objetivo es que haya otra generación de artistas de acción, gestores o no, que den continuidad a nuestro trabajo y a los que podamos transmitir nuestra experiencia. Es difícil plantearle a un artista que acaba de salir de la facultad la posibilidad de entrar en un mundo tan precario. Nosotros empezamos ahora a tener cierto reconocimiento, pero llevamos ya veinte años de trabajo silencioso. Tampoco hay

estudios reglados sobre performance en la mayoría de las universidades y esa es una clave fundamental. En Valencia, donde Bartolomé Ferrando en profesor en la Facultad de Bellas Artes, hay un horizonte diferente en el que conviven, trabajan en común y se potencian artistas de diferentes generaciones. Es necesario crear vínculos con la universidad y las escuelas de arte para que aparezcan jóvenes artistas de acción, de lo contrario nos extinguiremos como los osos polares.

Zamora, 30 de enero de 2009

7.6. ENTREVISTA CON VICTORIA ENCINAS

¿Cómo nació Poisson Soluble? ¿Cuáles era vuestro horizonte de trabajo al poner en marcha este espacio?

Poisson Soluble fue la puesta en escena de un proyecto que Luis G. Castro y yo llevábamos largo tiempo elaborando y que tenía como trasfondo la reflexión creativa acerca del vínculo de ciertas artes escénicas y plásticas, a través del concepto de un espacio concebido como "una instalación transformista". Una idea que implicaba la existencia de un lugar abierto al público, un escenario transitable y habitable donde diferentes instalaciones se sucederían unas a otras en el tiempo, vinculando al público con un peculiar concepto escenográfico. Se trataba de generar situaciones y percepciones del entorno que cuestionasen valores sociales y culturales que encontrábamos opresivos, obsoletos o caducos. Pero más que ninguna otra cosa, deseábamos que la instalación fuese capaz de renovar la mirada del espectador, que le aportase una óptica hedonista y transgresora, que le provocase desde una invitación al juego.

En un principio, nuestra idea fue realizar el proyecto en el Teatro Español, en un espacio muy concreto del mismo: su cafetería. Se nos ocurrió esta idea porque era un espacio sin definición estética, que permitía cualquier cosa; situado dentro del teatro, pero fuera de la zona del espectáculo. Un espacio estable, que se encontraba siempre abierto al público, nos parecía idóneo para esta experimentación. Proyectamos intervenir en él, con una asiduidad suficiente como para que el espectador habitual del teatro encontrase interés en visitarlo, pues pretendíamos mantener en transformación constante desde lo más grande (lo arquitectónico, interviniendo con un montaje cada dos o tres meses), a lo más íntimo y pequeño, como el "objeto neo-surrealista" que el visitante encontraría, como una sorpresa personal, en su mesa del café (objeto que pensábamos cambiar cada semana). El concepto del proyecto Poisson Soluble se contextualizaba insertándose en un ámbito teatral, al que se aportaba un ingrediente lúdico lleno de referencias artísticas. Pero también se abría a todo tipo de público, pues esta cafetería, en aquella época, estaba abierta a todo el público con un horario muy amplio.

Sin embargo, José Luis Gómez, que nos apoyaba, dejó de ser director en aquel entonces del Teatro Español; todo se complicó y decidimos llevar a cabo el proyecto en un

espacio independiente, soportado por nuestros propios medios. Luis G. Castro, que no era artista, sino que se dedicaba a la gestión de proyectos culturales, tuvo la presencia de ánimo de convencerme de que se podría llevar a cabo si en el local incluíamos una pequeña barra de bar. Esta decisión transformó la idea considerablemente, pues en un inicio se contaba con la complicidad de un visitante informado que asistía al teatro y que se hallaba ya en la reflexión escénica contemporánea.

¿Cuáles eran los criterios de programación (si es que se le puede llamar así) que seguíais?

Se basaban en los temas que nos entusiasmaban y sobre los que pretendíamos estructurar ese tipo de instalación masiva, ambiental. La mirada estaba dirigida al contexto urbano y guardaba relación con cierta fetichización y, a la vez, con cierta crítica al mundo del objeto de consumo. Yo leía con entusiasmo a Jean Baudrillard. Nuestras ideas se acercaban a los presupuestos postapropiacionistas, aunque entonces no teníamos perspectiva para darnos cuenta de esto. Nos creíamos más subjetivos y originales, pero la tendencia se daba simultáneamente en otros sitios, sobre todo en Estados Unidos.

¿Existieron relaciones con otros espacios alternativos de Madrid? Estoy pensando en Espacio P, por ejemplo, donde llegaste a realizar algún trabajo en 1982.

No tuvimos mucha relación con otros espacios alternativos, sobre todo porque no existían. Por otra parte, nosotros nunca nos consideramos exactamente un espacio alternativo; era una categoría que de algún modo ostentaba en Madrid (en solitario) el Espacio P. Mantuvimos una buena relación con Metròmon, de Barcelona, una relación de intercambio de información y correspondencia. Una relación amistosa con la entonces librería-galería Moriarty, que estaba muy cerca de nosotros, junto a la plaza de la Ópera, y también con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas[714], que

[714] Guillermo Heras, *El Público* 4, enero 1984. La creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas se planteó como un soplo de aire fresco al lado de los géneros supuestamente patrimoniales: la ópera, los clásicos, la zarzuela, los contemporáneos consagrados; un territorio donde, en igualdad de condiciones, trabajar en pro de determinadas utopías teatrales. Fue el proyecto más arriesgado de la nueva política teatral del momento: "El objetivo de este centro es el estudio, investigación y experimentación de las nuevas formas escénicas españolas, a través del montaje y puesta en escena de espectáculos y obras de nuevos autores y grupos teatrales, con el fin primordial de asentar una dramaturgia de clara identidad nacional/nacionales, ilusionando a todos los profesionales del medio en un proyecto de participación y desarrollo de diferentes formas que conduzcan a una nueva sensibilidad, en el intento, precisamente, de

dirigía Guillermo Heras, con quien intentamos en un principio una relación más profesional que no cuajó. Con la Galería Villalar mantuvimos una relación un poco forzada pues se interponía entre nosotros y dos artistas que consideraba "suyos", con quienes quisimos colaborar; pero no hicimos ningún proyecto en común con ninguno de estos espacios. Nuestra idea era involucrar a las empresas públicas o privadas fuertes, para conseguir unas obras más rotundas a través de la financiación, o la aportación de medios materiales, por eso colaboramos con la Empresa Municipal de Transportes, con Telefónica y con Correos.

Yo había participado, efectivamente, dos años antes de abrir Poisson Soluble en la exposición que se llamó *Cuatro Fotonovelas* en el Espacio P. En 1982 yo tenía diecinueve años, había fotografiado una historia descabellada, un melodrama psicológico en clave humorística y en forma de secuencia, para divertirme; Pedro Garhel la unió con otras tres obras del mismo género (de Pedro Almodóvar, Carlos Tarancón y Carmelo Hernando[715]); no sé por qué hicimos esas historias, la verdad. La fotonovela era un género extremadamente kitsch que se vendía en los quioscos, que ahora tienen su equivalente en los culebrones y las teleseries del corazón. Las nuestras, obviamente, eran una transgresión humorística del género, que reflejaba nuestra aversión hacia la sociedad que nos había tocado vivir y su atraso cultural. Fue una exposición divertida, aunque la línea del Espacio P en general tendía a ser bastante más sobria. Almodóvar, por ejemplo ha mantenido esa mirada esperpéntica, dulzona y autocomplaciente con una España retrógrada que creo estaba ya entonces agonizando.

---

romper los viejos esquemas que hoy mantienen el divorcio entre la práctica artística y amplísimas capas de la sociedad española. O dicho de otro modo, que los conceptos de experimental y popular no tienen por qué ser antagónicos, sino complementarios". "(…) A mí me gustaría retomar el espíritu de una serie de propuestas que quedaron formuladas, pero no se desarrollaron nunca. La forma de hacer, el estilo, el espíritu de los grupos independientes y los textos de autores que soñaron hacer algo diferente y que luego tampoco salió como ellos pretendían, porque no encontraron las condiciones precisas. Quisiera que se entendiera este proyecto de manera distinta a como habitualmente se miran esos contados y raquíticos gestos de la Administración respecto a las nuevas tendencias, a la investigación o a las innovaciones. Esto no es un apéndice de la política teatral que nace de la mala conciencia sobre el tema, y que se resuelve, a modo de ropero benéfico, con unas funciones los lunes para cubrir el expediente. No van por ahí los tiros, hay un planteamiento de principio que me propongo llevar a rajatabla: sólo se va a producir en este centro obras de autores españoles o producciones creadas por colectivos o grupos españoles. Es decir, obras vivas, contemporáneas —con texto o sin él—, pero que puedan situarse en una nueva sensibilidad. Puede ser muy interesante conocer los textos de Handke o de Kroetz, los autores italianos de la transavanguardia... pero lo es mucho más, dar salida a nuestro teatro olvidado, difícil, desconocido (...)". [Nota de Victoria Encinas].

[715] *Toda tuya* de Pedro Almodóvar, *Como dos gotas…de Veneno* de Victoria Encinas, *Kryptonita casi líquida* y *Juego de dioses* de Carmelo Hernando, *Lucy's bar* de Carlos Tarancón. [Nota de Victoria Encinas].

Sin embargo, la época tuvo transformaciones muy rápidas; en pocos años sucedieron muchas cosas y todos cambiamos mucho, algunos éramos muy jóvenes. Cuando abrimos Poisson Soluble, ya era el año 84; había pasado una eternidad.
Lourdes Durán y Paloma Unzeta habían colaborado también muy estrechamente con el Espacio P, aunque no formaban todavía el grupo independiente que fue URA/UNZ. Pero las relaciones que mantuvieron después no eran fluidas, sino al contrario, porque Pedro Garhel opinó que ellas, de alguna forma, "traicionaban" los cánones ortodoxos de la performance de los que se erigía en juez y hubo ciertas fricciones que ahora, con la perspectiva del tiempo, si pudiesen hacerlo, deberían encontrar pueriles.

¿Qué suponía trabajar en el ámbito de la cultura en el Madrid posterior a 1982? En 1983 había nacido La Luna de Madrid *y TVE comienza la emisión de* La Edad de Oro*, en 1985 se inauguró la exposición de Barceló en el Palacio de Velázquez, etc.*

Suponía encontrarse con una apertura repentina sin límites, un entorno en el que todo era posible. También, soledad y riesgo. Pero sobre todo una experiencia muy compleja en una sociedad que cambiaba rapidísimamente, muy heterogénea en la que estaba todo por reinventar. Creo que fue muy interesante y muy valioso. Había que desarrollar unas capacidades adaptativas muy flexibles. En aquella época España salía de los años más difíciles de la transición. La realidad social, económica y estética era bastante austera y arrastraba la atmósfera de las largas décadas del régimen franquista con su pesada e inmovilista carga de oscuridad, machismo, tristeza, alienación y pobreza. Había mucho *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) en el ambiente. La imagen que hoy se da de la realidad madrileña corresponde a un 2% de lo que en realidad pasaba, se está idealizando y magnificando mucho ese recuerdo. Algunos sí contábamos con una especie de optimismo fanático que nos hacía creer en el deseo de apertura cultural de nuestro entorno, ávido de transformación. Pero no estaba tan generalizado como ahora se presenta.
Tampoco *La Luna de Madrid* era una revista precisamente deslumbrante; lo fue mucho más, por ejemplo, *El Paseante*, que nació en 1985. Previamente, desde el año 1977 al 79, yo había colaborado y publicado dibujos en revistas de creación literaria como *Colección de Autores Nuevos*, *Literadicto*, *TEA*, etc. Esta época, muy poco tiempo antes, fue de un compromiso intelectual, social y político mucho mayor, que repentinamente se frivolizó. Autores como El Zurdo, que luego fundó el grupo Paraíso

y La Mode, escribían en estas revistas, manteniendo él sí, entonces y cinco años después, a la vez la fuerza y la poesía. Sin embargo, pocos mantuvieron una línea evolutiva, más bien hubo ruptura. Reemplazo generacional e ideológico. Se manipuló políticamente la energía juvenil de ciertos grupos, algo que se le ha reprochado después, y con mucha razón, al desaparecido Enrique Tierno Galván, quien por supuesto tuvo muchos otros aciertos.

En general, lo mejor de la época, desde mi punto de vista, fue la falta de normativización. Actualmente, la cultura está superburocratizada y entonces podíamos aún inventar desde nuestra realidad. Vivimos con un espíritu de aventura que nos emocionaba y compensaba, desde luego, todas las inseguridades que sufríamos. Por otro lado, no se podía ni triunfar ni fracasar, porque no había criterios para valorar la excelencia de lo que hacíamos. Yo me siento perteneciente a una generación "bisagra": infancia en el franquismo, adolescencia en la transición, juventud en la democracia. Pienso que es una gran suerte, una experiencia que nos ayuda a ver la vida desde varias ópticas.

¿Recibisteis algún tipo de apoyo por parte de las administraciones? ¿Llegasteis a tener visibilidad en los medios de comunicación?

Las instituciones oficiales que nos animaron a correr el riesgo de emprender una aventura semejante y que nos ofrecieron financiación, como la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, la condicionaron después a una programación ideologizada y populista, como por ejemplo la pretensión de que fuésemos el escaparate de los dibujantes de cómic de la revista *Madriz* (1984-1987). Yo preferí renunciar a su apoyo antes que aceptar esa línea de trabajo. Del Instituto de la Juventud podría contarte algo parecido, pues consideró que nuestro proyecto "se salía de formato". Así que la respuesta es: no.

Sin embargo, los medios de comunicación de esa época sí eran progresistas de verdad, inteligentes y comprometidos. En las facultades de periodismo del final del franquismo estudiaron muchos de los futuros escritores e intelectuales de la primera parte de la democracia. Sólo hay que ver quienes fueron los únicos consecuentes y valientes en las horas de intento golpista: los periodistas. Ni los sindicatos, ni los propios partidos políticos, ni la gente "de a pie"; nadie salió a la calle esa noche, pero los periodistas sí estuvieron a la altura. Eran mucho más intelectuales que ahora y tenían tomado el pulso

a la realidad. Con respecto a la presencia en los medios, Radio *El País*, que por desgracia desapareció, me hizo varias entrevistas sobre Poisson Soluble, el programa de TVE *Tiempos Modernos* que dirigía Agustín Tena también nos dedicó un espacio televisivo, periódicos como *Diario 16* o *Liberación* hicieron críticas y reseñas de las instalaciones, y también revistas internacionales como *NKIE*[716].

En otra entrevista has afirmado: "Nunca nos identificamos con el espíritu de la movida, el borrón y cuenta nueva con la cultura de los setenta"[717]*. ¿Qué aspectos de la cultura de los setenta, marcada por el compromiso político y la experimentación formal, estaban presentes en Poisson Soluble y qué elementos de la movida rechazabais?*

El llamado "fenómeno español" de aquellos años hizo que quienes se sintieron sus principales actores adoptasen una actitud muy narcisista y acrítica. Era el momento histórico de mirar hacia España, como en los noventa lo fue de interesarse por Rusia y en el 2000 por China. La movida, en lo que se refiere a las artes plásticas, fue muy empalagosa y muy narrativa, autocentrada, autobiográfica, débil. Se aglutinó en aquello que se llamó la nueva figuración, que fluyó en paralelo a la transvarguardia italiana y al neoexpresionismo alemán, pero en lugar del enigma y delicadeza, que tuvo por ejemplo Francesco Clemente o el dramatismo de la obra de Baselitz, tendió al ingenuismo

---

[716] Bibliografía de Poisson Soluble: Claudia Oliveira, "Poisson Soluble", *NKIE*, Londres, diciembre 1984; J. A. Mallo, "Diez cabinas telefónicas, una exposición de expresión artística urbana", *Diario 16,* 6 de diciembre de 1984; Antonio de Santiago, "La cabina telefónica como objeto artístico", *Revista KP*, diciembre 1984; "Poisson Soluble", programa *Tiempos Modernos*, RTVE, enero 1985; Tomás F. Ruiz, "Poisson Soluble, una sala vanguardista de objetos insólitos", *Liberación*, 22 de febrero de 1985; Lola Gabarrón, "Mujeres de sueño, sueños de mujer. Poisson Soluble", *Diario 16*, 24 de febrero de 1985; Antonio Machín, "Poisson Soluble", *Villa de Madrid*, 15 de marzo de 1985; José María Parreño, *Arte comprometido en España en los años setenta y ochenta,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995 (tesis doctoral); Orlando Fernandez, "Espacios Alternativos de Madrid, Espacios de Libertad", *Inventario* 4-5, 1999; Francisco Felipe, "Conversación sobre Espacios Alternativos en Madrid"*, Inventario* 4-5, 1999; Tania Pardo, "Entrevista a Victoria Encinas", en *Victoria Encinas Viscoelástica*, Madrid, Garage Pemasa, 2000; José Luis Brea, "Pez-Veneno, (pero siempre soluble)", *Victoria Encinas "Non-Erectus",* Málaga, Sala Alameda, 2001; Ana Pérez-Bryan, "Victoria Encinas expone en la Sala Alameda", *Sur*, 9 de febrero de 2001; "La Sala Alameda muestra una nueva visión del postmodernismo", *Diario*, 10 de febrero de 2001; Tania Pardo, "Espacios míticos", *Revista APM,* febrero, 2002; Bea Espejo, "Al margen del circuito. Nuevos proyectos reinventan la difusión del arte más allá de las instituciones"*, El Cultural*, 2 de octubre de 2009; Bea Espejo, "Proyectos culturales al margen, rellenando los huecos que dejan las instituciones", *e-Madrid Sitio de discusión sobre políticas culturales madrileña,* 5 de febrero de 2009; Nekane Aramburu, "Historia y situación actual de los espacios independientes y colectivos de artistas del estado español"*, Archivos Colectivos,* 2011. [Nota de Victoria Encinas].

[717] Entrevista con Nekane Aramburu disponible en http://www.victoriaencinas.eu/poisson/entrevista.html (fecha de consulta 22.02.2011).

juguetón de artistas diseñadores como Mariscal, al falso brutalismo como el de Leiro o a la figuración retrógrada de Perez Villalta, con sus muchos seguidores.

A mí aquella narratividad literaria nunca me interesó. Es, desde luego, una cuestión de afinidad personal, por supuesto. Entonces y ahora, me inclino por artistas inmediatamente anteriores, del corte de Sempere, Soto, Dan Flavin, y no por los contemporáneos a la movida, como Jörg Immendorff, Sadro Chia, Penck o Barceló (dicho muy *grosso modo*, claro). El *main stream* era el de éstos últimos. Yo encontraba doloroso el arrinconamiento de los abstractos geométricos por la improvisación subjetiva y un poco banal de la nueva figuración, a pesar de que nos influyó a todos pictóricamente (¡a mí misma!), de que sin duda hubo calidad en muchos casos y que quizá todos, en los ochenta, tuvimos nuestro momento banal, sí, lo tuvimos. De los setenta, incluso los sesenta, me parecía (y me sigue pareciendo hoy) muy relevante el discurso y la estética del arte *Povera* y el *Antiform*: Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Barry Flanagan, Eva Hesse, el primer Richard Serra, Sol LeWitt, etc.

Con la movida compartimos la energía, la ingenuidad, cierta "locura" positiva, la sensación de que cualquier cosa era posible, cierto arrojo y, desde luego, el sentido del humor. Aquel movimiento tuvo mucha más fuerza y frescura en el aspecto musical. Nosotros mantuvimos una relación de amistad con Séptimo Sello, cuyo local de ensayo estaba muy cerca de Poisson Soluble. Nos veíamos con frecuencia y nos divertíamos mucho. Ellos, además de los temas que les hicieron famosos, más bien pop rock, hacían música electroacústica. Muchos de sus temas eran la música ambiental de Poisson Soluble, incluso Mariano Lozano, uno de sus miembros, hizo composiciones especiales en nuestros montajes, que aún hoy me siguen pareciendo muy vigentes[718].

Vuestro trabajo pretendía recuperar (desde el mismo nombre del espacio) algunos elementos de las primeras vanguardias. La movida, en esos mismos años, operará una especie de inversión de los postulados de la vanguardia histórica. La experimentación lingüística quedó reducida a una repetición obsesiva de gestos supuestamente provocadores y el potencial político inherente a la vanguardia simplemente desapareció. ¿Cómo se conciliaban esos dos extremos en vuestro espacio?

---

[718] Mariano Lozano, *Música para el consumo cotidiano*, 1984. http://snddatos.blogspot.com/2010/05/musica-para-el-consumo-cotidiano-1984.html [Nota de Victoria Encinas].

Nos parecían mucho más vigorosas y más radicalmente bellas las vanguardias de principios del siglo XX que el arte contemporáneo a nosotros, en aquella época ligado a la movida, que era, por cierto, bastante inculta. Nuestra postura no fue sectariamente política, sino social y estéticamente transgresora, de un modo bastante independiente: amante del absurdo, formalmente experimental, emocionalmente compleja. El proyecto devino heroico no por vocación, sino por imposición. Vivíamos una realidad cultural bastante burda, tuvimos que conformarnos con espectadores menos receptivos de lo que habíamos imaginado.

En el aspecto formal, arquitectónico, la Sala Poisson Soluble era ásperamente minimalista, con suelo de cemento sin pulir y una iluminación azul de neón que le concedía una atmósfera irreal, fría y distante. Inauguramos el espacio (en septiembre de 1984) invitando a los visitantes a un vaso de Vichy Catalán coloreado a gusto de cada cual, fingiéndonos abstemios. El primer montaje se llamó *Consumo Cotidiano*. Abríamos cada día con la pieza *From the air* (*Big Science*) de Laurie Anderson. Mantener el espíritu un poco burlón, tierno, extravagante y desenfadado que nos unía comenzó a revestir un tinte desafiante que no nos resultaba del todo cómodo. Encontramos, en primer lugar, la incomprensión de algunos de los artistas a los que invitamos a hacer intervenciones, que más bien volvían al formato manido de la exposición de obras colgadas en la pared, sin comprender el espíritu de la intervención, el carácter escénico, evolutivo e instalativo de la propuesta. Estábamos en las antípodas del clima mental y estético de aquel *Cota Cero (±0,00). Sobre el nivel del mar*[719], que tanto influía.

Dentro de todas aquellas prácticas que excedían los límites de soportes y disciplinas (instalaciones, mail art*, intervenciones urbanas), os interesaba especialmente la idea de unir artes escénicas y artes plásticas. La performance era el territorio privilegiado para esa unión. ¿Podrías describir algunas de las acciones que se llevaron a cabo en el espacio? Además de varias acciones de URA/UNZ (de algunas de las cuales se conservan grabaciones), organizasteis varios ciclos de performances.*

[719] Exposición comisariada por Kevin Power en 1985, financiada por la Diputación de Alicante, contó con los pintores José María Báez, Barceló, Broto, Campano, Claramunt, Delgado, Díaz Padilla, Dis Berlin, Farcía Sevilla, María Gómez, Juan Lacomba, Diego Lara, Carlos León, Molinero Ayala, Navarro Baldeweg, Pérez Villalta, Manolo Quejido, Sicilia, Juan Suárez, Uslé, Xesús Vázquez y Rafael Zapatero.

Más bien el concepto de instalación total*,* de instalación habitable, que habíamos propuesto, como te dije anteriormente, en un principio, al Teatro Español. La performance no fue, pues, ni en un principio ni tampoco después, la idea central. Sin embargo, la presencia casi permanente de URA/UNZ y también, más esporádica, de Séptimo Sello, hizo del espacio un lugar muy dinámico, más ligado, diría yo, al happening, pues ellas y ellos improvisaban mucho y, además, muy cerca del público con el que compartían el espacio, ya que no había límites precisos. URA/UNZ y Séptimo Sello, con su presencia inspiradora y constante apoyo estético y vital, y otros independientes como el escritor Leopoldo Alas, los artistas José Manuel de Córdoba y Javier Franch, o el realizador de cine Arón Benchetrit, y muchos más, hicieron una valiosa contribución a la configuración del espíritu y a la realidad artística de lo que fue Poisson Soluble.

Desgraciadamente, URA/UNZ se separaron y dejaron la actividad artística. Su forma de actuar era muy singular. Cultivaban lo que podríamos llamar "presencias". Ellas se "infiltraban" entre la gente, entre los visitantes de la sala, sin previo aviso, sin que hubiésemos convocado ninguna actuación, y, siempre en silencio, casi siempre con una indumentaria o estilismo que las igualaba entre ellas, interaccionaban de múltiples maneras. Nunca incómodas ni invasivas, pero sí desconcertantes[720]. Llamamos ciclos de performances a las actuaciones que hicieron durante varios días seguidos en torno a un determinado montaje. Cuando cambiábamos el montaje, total o parcialmente, también hacían una intervención nueva. Eran la parte viva de los montajes. El ciclo Bellas y Bestias, por describirte alguno, se basó en el contraste de roles de los tres músicos de Séptimo Sello, masculinos y corpulentos, con las dos mujeres que formaban URA/UNZ. Con mucho humor por ambas partes, cuestionaban los roles, pero sin esos discursos victimistas y estrechos (que ahora, al menos a mi, me aburren tanto), sino con imaginación y arte. Por ejemplo, dos de las cabinas telefónicas urbanas que formaban

---

[720] Victoria Encinas, *URA/UNZ*, 1984: "Desarrollan un mundo en el terreno de lo efímero; de una poesía inclasificable. Atemporales, inaprensibles, URA/UNZ son apariciones inesperadas y turbadoras. Apariciones precisas, vibrantes, irreales. Convulsas, hieráticas, con un intrínseco espíritu de lo desconcertante. A través de sus intervenciones esbozan la dimensión distinta de un mundo que les pertenece. Como si nos hicieran partícipes de fragmentos, de escenas momentáneas de su "otra vida". Transforman la densidad de la atmósfera en que se mueven. Desorbitan el espacio que habitan. Despliegan energía electrizante, paralizadora. Congelan el tiempo. Lo aceleran. Lo suprimen. Y la voluntaria o involuntaria distorsión que ejercen sobre las situaciones, los entornos, el comportamiento, la percepción, nos da la medida de una dimensión densa, enigmática, llena de significado, tan inverosímil como capaz de conmovernos". [Nota de Victoria Encinas].

parte de la exposición *Cabinas* fueron empapeladas con papel decorativo de grutescos de terciopelo, como de finales del siglo XIX. En ciertos puntos había un pequeño orificio para ver el interior. Se fotografió a los espectadores en muy diferentes posturas para adaptarse a la altura intencionada de estos orificios. Cada una de ellas hizo un *streeptease* muy gracioso dentro de la cabina, mientras Séptimo Sello tocaban música electroacústica con sus teclados subidos en el techo de éstas. El público miraba por los orificios, pero al cabo de poco rato el papel pintado quedó desgarrado y la cabina al desnudo. Otra actuación famosa se realizó en la Casa del Reloj, ahora Matadero. Aunque entonces olía a sangre de verdad. No recuerdo el nombre de la pieza. Dos bomberos en el centro del patio cuadrado. Ellas, URA/UNZ, vestidas de novia, daban vueltas por una galería interior de este patio, corriendo, cada una como si estuviese sola. El público, dentro del edificio veía esto desde detrás de los cristales. Los bomberos, que las apuntaban, comenzaron a disparar agua cada vez más fuerte, hasta que las derribaban, ellas se incorporaban, volvían a caer, se arrastraban, corrían de nuevo. Todo mojadísimo, y bellísimo. Demasiado bello, para los ortodoxos. ¡Y los pobres bomberos! Después dijeron haber sufrido más que ellas. Era verdad. De otros performers que llegaron a intervenir en Poisson Soluble prefiero no hablar, porque no tuvieron ninguna calidad ni relevancia.

Entrevista realizada por correo electrónico, recibida el 11 de marzo de 2011

7.7. ENTREVISTA CON ESTHER FERRER

Habitualmente se afirma que tu carrera artística se inicia en 1967 cuando te integras en Zaj (tenías 30 años). Sin embargo entonces ya llevabas algún tiempo trabajando en el ámbito de la cultura.

En los sesenta, era miembro de la Asociación Artística de San Sebastián de la cual, si no recuero mal, fui vocal en la época en que era director Amable Arias, una de las personas más inteligentes que he conocido y un estupendo pintor leonés al que nunca han reconocido como se merecía. En aquel San Sebastián de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, en una España que era un desierto artístico, realizábamos diferentes actividades. En la Asociación estaba también José Antonio Sistiaga, otro pintor, y se organizó, por ejemplo, una especie de happening en el que los participantes se comían una chuleta (no recuerdo exactamente el año). Por aquellos años también Sistiaga y yo habíamos intentado crear con el método Freinet de enseñanza (un método basado en la libertad y la creatividad del alumno, yo había hecho algunos cursillos en Francia) un taller infantil de libre expresión en San Sebastián y después una escuela experimental en Elorrio, que no duró mucho tiempo por razones obvias. Intentamos plantear una sistema alternativo para que los niños pudiesen expresarse libremente. La verdad es que aquel taller fue algo maravilloso. Aprendí muchísimo de los niños. Fue una experiencia pionera en España. En aquella época dibujaba y pintaba pero sin ningún interés en exponer, ni entonces ni ahora me gusta demasiado hacerlo. Me quedan pocos dibujos de la época. Hace poco encontré algunos y me parecieron muy buenos. Dibujaba sin ninguna pretensión, porque me gustaba. Mi idea del arte no se basa en la producción de objetos, quizás por eso me he dedicado más al arte de acción que al arte de producción.

¿Cómo llegas a Zaj?

Estando yo estudiando en Pamplona, José Antonio Sistiaga me comentó que había un grupo de Madrid que hacía acciones y que necesitaban una mujer para un trabajo en San Sebastián. José Antonio me dijo que, en su opinión, la única persona capaz de hacerlo era yo. Viajé desde Pamplona a San Sebastián donde conocí a Hidalgo, Marchetti y Castillejo e hicimos las acciones con más gente, me acuerdo que estaba también el escultor Mendiburu y otras personas.

¿Ramón Barce?

No, ese día no estaba. Pero Barce fue una figura importantísima en la creación de Zaj. Yo siempre le nombro porque creo que hay que reconocer sus aportaciones. De hecho, es posible que el nombre "zaj" fuese una invención suya. Tenía un enorme sentido del humor, era un hombre fantástico. Es verdad que cuando yo conocí Zaj, Barce estaba poco presente, pero es que en aquellos momentos hacer Zaj no era nada fácil. Volviendo a mi primer trabajo en Zaj, recuerdo que cuando terminamos Walter y Juan me dijeron que querían que siguiese trabajando con ellos. Por supuesto, yo les dije que sí y empezamos a colaborar.

En estos años, ¿recuerdas cuándo empiezas a tener información del trabajo de creadores de los que has estado más o menos próxima (Cage, Duchamp, artistas de la órbita Fluxus)?

Conocí a Cage y a Duchamp mucho antes de conocer Zaj. En este país hay un machismo histórico que induce a creer que una no ha existido antes ni al margen de Zaj. Yo no nací con Zaj. Aporté algo a Zaj a mi manera, como todas las personas que en un momento u otro colaboraron, pero nosotros tres, Juan, Walter y yo, nos mantuvimos contra viento y marea haciendo Zaj, solos, eso es todo. En aquel desierto cultural, los que vivíamos en San Sebastián teníamos Francia a tiro de piedra y podíamos pasar a leer e, incluso, comprar libros sobre arte, periódicos, revistas, discos, etc. A este lado de la frontera siempre conocías a alguien que te podía dejar o vender libros prohibidos por la censura. En San Sebastián una figura clave fue Juan Antonio Sistiaga. Él viajaba mucho, tenía familia en París, su mujer era francesa y nos traía muchísima información. Era un vehículo muy importante de información. Él dice que no, pero yo creo que el primer disco de John Cage que yo escuche era suyo, lo trajo de Nueva York. En aquellos años, en San Sebastián teníamos unos conocimientos limitados sobre el mundo de la acción. Cuando me fui a Francia la primera vez a finales de los cincuenta o principios de los sesenta aprendí muchísimo. Tenías una información enorme a tu alcance. Era otro mundo.

Durante aquellos años en París ¿Cómo veías vuestra práctica artística (la de Zaj, la tuya) en relación con lo que se estaba haciendo en España en ese momento?, ¿crees

que hay algo en Zaj que emana, de un modo u otro, del contexto artístico, social y político español, o, por el contrario, vuestra actividad tiene un carácter más global que la vincula con ciertas experiencias internacionales (Fluxus) y que dificultaría leer vuestro trabajo desde lo local?

Cuando vivía en Francia estaba inmersa en la problemática social francesa. Venía muy poco a España, casi siempre para trabajar. Cuando volvimos de la gira por Estados Unidos, en 1973, atravesé una temporada muy difícil en Francia por muchas razones, entre otras, razones personales. Fue un periodo complicado que duró dos o tres años en los que estuve trabajando muchísimo, aunque me pronuncié poco. Fueron años decisivos. Gran parte de mi obra posterior se ha basado en aquel periodo de trabajo callado, en aquella situación durísima que me afectó a todos los niveles. Viviendo en Francia, supongo que las influencias europeas pesaban más que la situación político-social española, aunque hay obras como *Profilaxis,* por ejemplo, de finales de los sesenta, que sí está hecha pensado en Franco. Hay influencias, algunas de las cuales son asumidas de manera inconsciente, que vienen del contexto europeo. Quiero dejar claro que yo no he hecho sistemáticamente lo que se llama arte *engagé*, arte político, arte feminista. Yo soy feminista las veinticuatro horas del día, no sólo cuando hago arte. Y cuando hago arte no hago, salvo excepciones, lo que se define como arte político. Hay momentos en que sí, por ejemplo, aquella performance que hice en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la que cuento los muertos inmigrantes intentando atravesar una frontera europea. Yo soy emigrante y soy consciente de la situación. Cuando surge algo que me conmueve o me produce una ira tremenda, que me da ganas de gritar "¡No!"; este grito puede salir en forma de obra. Si es arte o no, me trae sin cuidado, ni me lo planteo.

Recuerdo una ocasión en que fui con unos amigos a una fiesta popular en un pueblo vasco. Entre el público, que estaba tranquilamente en la plaza, gente mayor, niños, gente joven, un público popular de fiesta, supongo que había nacionalistas vascos que sacaron una ikurriña, entonces estaba prohibidísimo, y gritaron algún eslogan. Vino la Guardia Civil, que rodeo la plaza. Llevaban las metralletas o las pistolas apoyadas en la cintura como si fuese falos. Este es el origen conceptual de todos los juguetes educativos que realicé después de la Primera Guerra del Golfo, cuando retomé la idea. Si es arte político o no, insisto, no me importa. ¿Es arte conceptual? No tengo ni idea, hago lo que creo que debo hacer. Yo soy de las que cree que salir a la calle a

manifestarse todavía tiene sentido. Una de las cosas que le molesta al poder es ver gente en la calle de manera constante. No creo que baste con manifestarse, pero sí que manifestarse es más importante que votar, porque mientras sigamos votando esto no cambia, legitimas el sistema. Lo que puede cambiar las cosas es salir en masa el día de la votación a decirles "no", nosotros no os votamos. Creo que el pensamiento anarquista, bien entendido, puede ser útil hoy día, tendríamos que volver a reflexionar sobre ello.

En los últimos años, parece haberse reabierto, por parte de críticos e historiadores, un polémico debate en torno al conceptualismo y los llamados nuevos comportamientos en el ámbito español. ¿Cómo situarías tu obra en relación al arte conceptual que se ha producido aquí?, ¿te sientes cómoda bajo esa etiqueta?

La verdad, este tipo de polémicas me es indiferente. Las etiquetas te las ponen los historiadores, comisarios y galeristas. No me siento, por tanto, obligada responder a ninguna de ellas. El arte libre es siempre político. Las etiquetas no tienen gran importancia, con o sin ella seguiré haciendo lo que quiero hacer. Quizás sean necesarias a nivel pedagógico, pero con muchas reservas pues a veces inducen a confusiones, son rígidas y limitadoras, como si hubiese barreras casi físicas entre, por ejemplo, lo que es arte minimal y lo que no, etc. De verdad, es algo que no me preocupa. Cada uno debería pensar por sí mismo corriendo el riesgo de equivocarse, de ser criticado. Hoy en día parece que hay una vuelta a un cierto arte político, pero naturalmente de otra manera. Nosotros vivimos un momento en el que era muy pertinente, en la Europa posterior al sesenta y ocho. Ahora tal vez sea necesario inventar un nuevo lenguaje sin perpetuar viejas fórmulas.

En un texto reciente, Fernando Huici March hablaba de tu obra (de Zaj) como un posible antecedente de la movida madrileña y de la supuesta explosión de creatividad de aquel momento[721]*. ¿Crees que hay una continuidad entre los trabajos más experimentales de los sesenta y setenta (conceptual, Zaj, nuevos comportamientos, etc.) y la movida, o se trataría más bien de una ruptura?*

[721] Fernando Huici March, "Tiempo de impulso", en VV.AA., *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.).

Me parece demasiada gloria para nosotros, por lo menos por lo que a mi respecta. Todo aquello lo gestó una situación político-social muy española. Y también de esa España siempre presente, de Murillo, Velázquez, de Valle-Inclán... la España esperpéntica. Yo viví algunas temporadas durante aquella época en casa de un amigo en la Plaza del Dos de Mayo de Madrid, donde estaba el meollo. De la misma manera que nosotros hicimos lo que hicimos dada una situación política, social y artística general, los españoles de los ochenta hicieron aquello en función de un cambio político, de un cambio de costumbres. La movida tenía sus ventajas y sus inconvenientes, su lado excitante y trágico. Por ejemplo, estaba el enorme problema de la droga. Algo terrible. Muchos de los protagonistas de la movida murieron muy pronto. En este sentido, la obra de García-Alix me parece maravillosa, es un fotógrafo que debería ser reconocido a nivel internacional no sólo como fotógrafo de la movida, es mucho más que eso. Pero sinceramente no creo que nosotros hayamos influido para nada en la movida, creo que ésta hubiese existido con o sin Zaj. Como te he dicho, sería demasiada pretensión.

Los conceptos de los que se suele hablar como constantes en tu trayectoria accionista son tiempo, espacio y presencia. Has trabajado en espacios muy distintos, desde teatros (en los que los espectadores están sentados mirando al frente) hasta las calles que recorres en la acción Se hace camino al andar. *¿Cómo varía tu trabajo (el modo en que planteas la acción, su desarrollo, la respuesta del público, etc.) en función de la naturaleza de cada uno de los espacios?*

Yo siempre he dicho que la performance no tiene domicilio fijo. Su domicilio está en todas partes, incluida la calle. Cuando voy a hacer una performance normalmente pregunto cuáles son los espacios disponibles, si se puede o no salir a la calle. A veces me dicen que no puedo salir de la sala. Yo empiezo allí y termino donde me parece que tengo que terminar. Siempre hay normas que se pueden trasgredir. Obviamente, si quiero hacer un recorrido resulta más lógico hacerlo en la calle. Por ejemplo en Nueva York hice *Se hace camino al andar* empezando en la escena de un teatro, pero éste tenía un subsuelo increíble y me bajé y lo recorrí. Como llevaba un micro de corbata, la gente me oía aunque no me veía, oía además el ruido rítmico de la cinta adhesiva al despegarte del rollo (me gusta ese sonido), o si yo canturreaba, pues a veces lo hago, me gusta, y luego me fui a la calle, donde hacía mucho frío, era invierno. Por lo que se refiere al público, nunca pido su participación, pero si la gente quiere participar está en

su derecho. En la calle, generalmente, te encuentras con un público que desconoce qué es una performance y quizás por ello tiene reacciones muy interesantes. Podría contar miles de anécdotas. Pero incluso el público "iniciado" se sorprende al ver en la calle algo que está habituado a ver en un teatro o un museo. Además, en la calle se respira mejor.

Realizas tus primeras performances en el año 67 y desde ese mismo año se conservan fotografías que documentan tus acciones ¿Qué papel crees que desempeñan esas fotografías con respecto a tus acciones? ¿Qué grado de importancia les concedes? Es algo sobre lo que ha reflexionado Joan Casellas, por ejemplo[722].

Tengo muy pocas fotografías de mis acciones. En la época no nos preocupaban demasiado las fotografías. En Zaj pensábamos que era mejor que aquello quedase en la memoria de la gente que nos veía. Las fotografías de mis performance que yo conservo en mi poder datan de los años ochenta en adelante. Hasta ese momento conservo muy pocas. Tal vez algunos fotógrafos tengan algunas que se han publicado en catálogos, pero yo no. Las fotografías que me hicieron Concha Jerez y Nacho Criado son, sin duda, las mejores que me han hecho en mi vida, no en vano están hechas por artistas. Yo creo que la performance es la vida, en el sentido que sabes cuando empieza, pero no cómo va a desarrollarse, pese a tus previsiones, ni cuándo ni cómo va a terminar. La documentación a veces es muy mentirosas. En el mundo de la performance, como en cualquier forma de expresión, hay cosas horribles. Puro efectismo. Yo no doy demasiada importancia a la documentación. Creo que cuanto más bonitas son las fotos o el vídeo, peor es la performance. Si ves la foto de una performance y te preguntas qué es lo que ves, entre sorprendido y extrañado, es porque la performance tenía algo especial que no se puede recoger con la cámara. Sólo si has estado allí te has dado cuenta de qué era aquello. Pero como documentación prefiero la foto al video.

Has producido varios libros, El libro de las cabezas, El libro del sexo *y* El libro de las manos*, en que la fotografía ocupaba un lugar importante ¿Podrías hablar del proceso de realización de estos proyectos?, ¿están estas fotos relacionadas con las fotografías documentales de tus acciones?*

---

[722] Joan Casellas, "Comentaris sobre algunes fotografies documentals d´acciones d´Esther Ferrer", *Papers d´art* 92 (2007).

Yo les llamo libros, pero no lo son en el sentido clásico y el soporte puede cambiar. Las manos, por ejemplo, están hechas sobre cristal, son las radiografías de mis manos. El libro es un concepto, las imágenes son cómo sus páginas. No hay conexión entre las fotos documentales de las acciones y estos libros. Empecé a trabajar en las series sobre el sexo y las cabezas a finales de los setenta. Era la época de la liberación sexual, cuando se trabajaba mucho sobre el cuerpo y el desnudo. Yo no he tenido nunca prejuicios sobre el desnudo, no entiendo por qué se le da tanta importancia. Como entonces no tenía dinero para pagar a un modelo, utilicé mi propio cuerpo. Decidí hacer un trabajo a largo plazo, que no he terminado y que quizás no termine nunca, sobre mi cuerpo. Empecé por las partes que me parecían más significativas: la cabeza y el sexo, y luego la mano y el pie. Para mí, en principio, estas piezas no tenían relación con la performance, sin embargo, en el caso de las instalaciones, sí que hay con frecuencia una relación con la acción. Tengo performances, por ejemplo, en que la idea se manifestó primero en forma de instalación y un día la convertí en performances, y viceversa. El tiempo, el espacio y la presencia son factores comunes a las performance y a las instalaciones, pero combinados de diferente manera. Es como el agua, la fórmula no cambia será siempre H2O, pero se puede presentar en forma de agua líquida, de vapor o de hielo.

¿Por qué la fotografía y no el vídeo?

He hecho alguna vídeo-performance. Pero nunca he hecho un vídeo montado al uso. Tan sólo hay un video que realicé para una performance que debía hacer en San Sebastián a principios de los ochenta. Yo había grabado mi cara preguntando cosas y yo misma contestaba "life". Ese vídeo ya no se puede ver porque está en un formato muy antiguo. Hice otra performance utilizando el vídeo en Madrid con un procedimiento que luego he visto empleado en otras ocasiones. Un día me gustaría repetirla. Había cuatro cámaras y cuatro monitores. Yo aparecía y me iba acercando a la cámara hasta que ésta hacía un primerísimo plano de mi cara centrándose en mis ojos. Había otras cosas. Pero en un momento determinado la cámara enfocaba a un espectador y congelaba su imagen sobre el monitor (entonces aquello era un problema técnico). Cuando la gente aparecía en el monitor (primero uno, luego otros) yo iba silueteándolos con un rotulador sobre las pantallas. Al final la imagen de la pantalla desaparecía quedándose las pantallas en blanco con las caras dibujadas encima. No hay documentación de esta performance que

hice en un festival en Madrid que organizaba Paloma Navares. De video no sé nada, no conozco la técnica, como no conozco tampoco la de la fotografía, las fotografías me las hace un fotógrafo siguiendo mis indicaciones. Por eso digo siempre que yo trabajo "sobre la foto" en el sentido estricto del término. Trabajo sobre la superficie de la foto.

Te formaste como periodista y has escrito crítica de arte durante años en publicaciones tan influyentes como Lápiz*, lo cual no es demasiado frecuente entre los artistas españoles. ¿Cómo se complementan dos actividades como la crítica de arte y la práctica artística, que tradicionalmente han estado alejadas?*

Nunca he hecho crítica. Sólo he escrito de lo que me interesaba. De lo que no me gusta no escribía jamás. Cuando me fui a París tenía que ganarme la vida. He hecho de todo: pintar casas, cuidar niños, traducir. Me gusta mucho. Es un trabajo que despierta la mente. Tenía el título de periodismo. También había sido asistenta social en una fábrica. Los problemas sociales siempre me han interesado. En París tenía que ganarme la vida. Entonces murió Franco, por fin. Y apareció un periódico que se llamaba *El País* al que propuse enviar crónicas desde París. Ellos aceptaron y colaboré durante bastante tiempo. Algunos, en el periódico, decían que yo era una privilegiada porque escribía sobre lo que quería, la verdad es que no escribía sobre lo que no quería, pero a veces no podía escribir sobre lo que yo quería porque no les interesaba. Escribía sobre arte, pero también, por ejemplo, artículos sobre la liberación de la mujer (sobre el aborto, el parto sin dolor, contra la ablación, etc.), sobre el movimiento feminista. Cuando escribía sobre arte era una manera de decir a la gente: esto está muy bien, id a verlo. Si alguien me preguntase cuál es el mejor artículo que he escrito, aunque desgraciadamente me lo recortaron, diría que el que escribí sobre Sartre el día de su muerte para *El País*. Lo titulé *Una razón más para continuar*. Lo escribí con un profundo sentimiento de tristeza. Lo que hacía no eran ni ensayos, ni críticas, era mera información. También escribí entrevistas en *Lápiz*. Entonces y quizás ahora también, no lo sé, en las publicaciones de arte, los artículos centrales nunca estaban dedicados a artistas mujeres, siempre eran hombres. Entonces le propuse a Rosa Olivares, que aceptó, hacer entrevistas largas a mujeres para compensar la situación. Escribí, entre otras, sobre Gina Pane (que era una persona maravillosa), Lea Lublin (que ya murió) y Jaqueline Matisse.

Zamora, 31 de enero de 2009

7.8. ENTREVISTA CON JUAN HIDALGO

Hay una serie de constantes que se han mantenido a lo largo de tu carrera (en alguna ocasión has hablado de una especie de perfume que impregna toda tu obra) y que son las mismas que le dan a tu trabajo un marchamo de autenticidad y lo convierten en un islote de resistencia ante la deriva banal del arte español de las tres últimas décadas. ¿Qué ha cambiado y qué se mantiene en tu forma de ver y de practicar el arte desde sus inicios en los cincuenta hasta la actualidad?

Empecemos por el "perfume", que es algo que me interesa mucho. Trabajé muy seriamente sobre el Zen durante más de 10 años, y es de ahí precisamente de donde surge este "perfume" que impregna toda mi obra. Esa es una de las constantes que se ha mantenido siempre. Entre 1956 y 1958, conocí a David Tudor en Milán y poco después a John Cage, que vino a Italia a hacer una obra para la Rai con Luciano Berio (*Fontana Mix*). Realicé mis estudios universitarios en Italia, estuve diecisiete años en Milán y tres en Roma, trabajando en lenguas e historia oriental (especialmente sobre China y Japón). El contacto con el Zen fue, en realidad, lo que me llevó a cursar esos estudios universitarios. En el momento en que yo tomo conciencia de ciertas cosas (hay una frase muy bonita en *El libro del té* de Okakura Kakuzo que dice: "… tomando conciencia de la utilidad sutil de lo inútil, entró en los caminos del arte…") empiezo a trabajar con la música (toqué bastante bien el piano) y la composición, que centraron gran parte de mis primeras actividades. Aunque también desde el principio, hice otras cosas: Escenografías, objetos, acciones fotográficas, escritos, libros, etc.).

Yo hago ley de una expresión de Michelangelo Buonarroti: "io faccio le cose a la mia maniera", hago las cosas a mi modo, a mi manera. En cierto momento, aquí en España (había entonces muy poca cultura, y todavía es así) mucha gente interpretó esto como un amaneramiento, pero en realidad, no tiene nada que ver. En los caminos del arte hay muchas opciones. A mí me interesa mi camino, independientemente de las modas, de si mi trabajo gusta o deja de gustar. Yo nunca he seguido a nadie (críticos, galeristas). He escuchado a personas que me merecen un gran respeto porque las veo suficientemente centradas en un trabajo interesante. Soy, somos, como renacentistas actuales. En el fondo, crear, componer, es disponer una cantidad de ideas u objetos de una cierta manera, esa forma de trabajar es la misma para la pintura, la música o la acción fotográfica.

En los últimos años, parece haberse reabierto, por parte de críticos e historiadores, un polémico debate en torno al conceptualismo y los llamados nuevos comportamientos en el ámbito español. ¿Cómo situarías tu obra en relación al arte conceptual que se ha producido aquí?, ¿te sientes cómodo bajo esa etiqueta?

A mí la polémica me importa un carajo. Soy una persona respetuosa y siempre escucho a todo el mundo. Hay críticos importantísimos y otros que son poca cosa. Cada uno tiene una forma de ver las cosas y es difícil que coincidamos. Con respecto a la etiqueta conceptual, soy una persona sin pretensiones. De hecho, ni siquiera me gusta la palabra artista, prefiero la expresión de Duchamp cuando decía "yo soy alguien que hace cosas". Nosotros pertenecemos a la galaxia Duchamp-Cage. A Duchamp no lo conocí personalmente pero sí he vivido alguna temporada con su viuda, Tiny Duchamp (quien ya murió), rodeado de todos sus objetos. Cage fue como mi padre. No hubo nunca una relación homosexual entre nosotros, pero Cage se comportó conmigo excelentemente.
Te decía que no he tenido pretensiones y hay cosas que no he aclarado casi nunca, pero creo que ahora ya se puede hacer. No me importa darme un poco de perfume [risas]. El arte conceptual, sintiéndolo mucho por todos mis colegas españoles y de otras partes del mundo, partió de gente que empezó por los caminos Fluxus y por los nuestros (de Zaj, de Marchetti y de mí mismo). El conceptual salió de ahí sin saber que era arte conceptual. La etiqueta vendría después. Naturalmente, Duchamp, en sus conversaciones con Pierre Cabanne, ya había hablado del concepto en el arte.
Después mucha gente se apuntó todos los tantos habidos y por haber. Pero los tantos, en realidad, fueron nuestros: de Walter Marchetti, míos y de gente de Fluxus, gente como Georges Brecht, que ha muerto hace poco y con quien siempre tuve una relación muy fuerte (ambos nacimos en octubre del 27). Hoy en día cuando se habla de conceptual todo el mundo piensa en Kosuth, pero él llegó mucho más tarde y se ha dedicado principalmente al lenguaje y no a otras cosas; a cómo tú meas, por ejemplo. Puedes mear con concepto o sin concepto. En cualquier caso, por responder a tu pregunta, la etiqueta de artista conceptual no me molesta en absoluto, aunque son cuestiones que interesan más a los historiadores del arte.

En la historiografía artística española, es ya un lugar común afirmar que el conceptualismo producido aquí tenía un componente de contestación política muy

acentuado en una coyuntura social marcada por la represión franquista y la falta de libertades. Sin caer nunca en lo panfletario la obra de Zaj, voluntaria o involuntariamente, también adquiría una dimensión política en el enrarecido clima cultural del último franquismo (así lo demuestran las críticas y reseñas que aparecieron en la prensa después de su actuación en el Teatro Beatriz en febrero del 67, recogidas por José Antonio Sarmiento en Críticas a un concierto Zaj[723]*). ¿Cómo veías en aquel momento tu actividad artística en relación al complicado contexto político?, ¿albergabas la esperanza de poder incidir de algún modo en el tejido social?*

Si tienes las ideas claras, el arte siempre es político. Aunque no te enteres. Cualquier acción es política. A mí no me interesa lo panfletario. Yo he vivido los momentos difíciles del régimen. Tenía ocho años cuando empezó el "glorioso alzamiento nacional". Me gocé (como se dice en Canarias) toda la historia del fascismo, y fue muy duro porque estaba siempre esperando. Llegué a pensar que iba a morir con Franco aún en el poder. Fueron cuarenta años. Franco murió cuando yo tenía cuarenta y ocho y fue para mi una alegría enorme. El arte siempre es político. Pero mi actividad no era sólo política, no hacía algo sólo para que fuese político.

Hoy en día, sobre todo en el ámbito catalán, se considera que la militancia antifranquista era algo así como un elemento identitario para los pioneros del arte conceptual en España.

La militancia antifranquista era algo absolutamente lógico en aquel momento. Ahora bien, en los caminos del arte, quieran o no quieran, con 81 años puedo decir que yo empecé antes. Siempre he sido muy modesto, pero el arte conceptual lo iniciamos en España Walter Marchetti, un poco Ramón Barce y yo mismo. Y posteriormente otras personas, algunas, con muchas pretensiones.

Aunque no participó en Zaj, Nacho Criado trabajó contigo en esa época (finales de los setenta y principios de los ochenta). Por ejemplo, en el libro El jinete solitario (1981).

Nacho Criado y yo somos muy amigos y hemos trabajado a veces juntos. *El jinete solitario* está hecho en Menjíbar (Jaén), donde yo viví una temporada con Nacho y su familia. Él quería hacer un trabajo sobre mí. Yo soy el jinete solitario, he vivido mucho

[723] José Antonio Sarmiento, *Críticas a un concierto zaj*, Cuenca, +491, 1991.

tiempo solo, me encanta vivir solo, no me aburro nunca. Es un libro documento muy interesante, yo era mucho más joven y él es un buen fotógrafo.

¿Cómo ves tu obra en relación a la de Esther Ferrer? Hay algunos puntos de contacto evidentes.

Esther ha hecho lo que otros muchos: seguir el camino de papá [se señala a sí mismo y sonríe]. Cuando Marchetti y yo la conocimos, Esther era una chica muy dotada, por supuesto, con muchos intereses. Además está doctorada en periodismo, ha sido crítica de arte, etc. Ella empezó como intérprete de piezas de Walter Marchetti y mías; si necesitábamos la intervención de otra persona, contábamos con ella. Poco a poco fuimos insistiendo para que hiciese sus propias piezas. Al principio, no se lo creía mucho. Sus primeras ideas eran algo flojas, pero después, se ha convertido en una persona muy muy interesante. Hoy en día es una gran performer, esa es la faceta que más me interesa de su trabajo.

Recientemente varios críticos e historiadores han intentado interpretar tu obra a la luz de los discursos queer*, relacionándola con visiones no normativas de la identidad sexual*[724] *¿Consideras acertadas esas interpretaciones que te vinculan con lo contrasexual, con la sexualidad contrahegemónica o no normativa?*

Yo nunca he estado en el armario. Soy homosexual, me lo he tomado muy en serio y lo he vivido de una forma muy natural. Hace ya bastante tiempo que vivo con Carlos Astiárraga. Es algo normal. No me importa nada lo que piensen al respecto, claro. En lo artístico, me interesa mucho el sexo masculino, que está menos explotado visualmente que el femenino. Las tetas de una mujer se han visto siempre y no molestan a nadie. Salvo en algunos momentos de la historia, los genitales masculinos siempre han resultado molestos y han sido censurados muy a menudo. Lo curioso es que los genitales masculinos preocupan sobretodo a los hombres, no tanto a las mujeres. ¿Por qué? La respuesta es muy simple: Porque tienen miedo a su posible homosexualidad. El hombre también ama los genitales masculinos, y eso le asusta. Es difícil que un hombre no tenga a lo largo de su vida una relación homosexual. Las mujeres también las tienen, pero para ellas es mucho más normal.

---

[724] Véase, por ejemplo, Xose M. Buxán Bran, "Un Juan Hidalgo más. Algo queer y etcétera", en VV.AA., *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, Madrid, EGALES, 2006.

En 1965, en el taller del escultor Martín Chirino en San Sebastián de los Reyes, José y Manuel Cortés, Walter Marchetti, Tomás Marco y tú mismo protagonizasteis un concierto del que Alberto Schommer realizó una serie de fotografías que después te regaló[725]*. Las fotos aportan datos muy interesantes para el estudio de aquella acción (relación entre público y artistas, disposición del "espacio escénico", etc.). ¿Qué valor le otorgas a aquellas fotografías?, ¿qué importancia tenía la documentación fotográfica en aquellas primeras acciones de Zaj? (existe documentación anterior de otras acciones, por ejemplo, del primer concierto Zaj en el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid en 1964).*

Para mí esas fotos son recuerdos. Pero creo que tienen más valor para los historiadores. Comprendo que debe haber una documentación, la que sea. No me parece algo crucial.

Posteriormente, en 1969 trabajaste con Jorge Rueda, otro de los fotógrafos españoles más importantes de las últimas décadas (llegaría a ser director de la influyente revista Nueva Lente*) en la serie de fotoacciones eróticas* Flor y Mujer*,* Flor y Hombre*. Parece que aquí hay un pequeño salto cualitativo en el papel que desempeña la fotografía, que deja de ser un mero documento (más o menos neutro) de una acción para adquirir la categoría de obra. ¿Cómo se produce ese paso de la acción documentada fotográficamente a la acción fotográfica?*

Aclaremos una cosa. Yo no soy fotógrafo, aunque puedo hacer fotografías, claro. Conozco la técnica, tengo que controlar esas cuestiones cuando trabajo en una acción fotográfica. También he hecho incursiones en el cine. A mí me gusta trabajar con un equipo de gente que actúan como mis instrumentos, como las teclas del piano. Esas personas trabajan conmigo porque les gusta mi modo de hacer las cosas.

La documentación es para los estudiosos del arte y la acción fotográfica es la obra en sí. Empiezo a hacer acciones fotográficas con la ayuda de Jorge Rueda a quien conocí por una coincidencia. Entonces tenía una idea para hacer un trabajo basándome en una revista erótica. Contenía una especie de fotonovela que contaba una breve historia, desde que el chico y la chica se conocían hasta que tenían relaciones sexuales. Efectivamente, con Jorge hice *Flor y hombre, Flor y mujer, La barroca alegre, La*

---

[725] Horacio Fernández, *Variaciones en España. Fotografía y arte (1900-1980)*, Madrid, La Fábrica, 2004 (cat.).

barroca triste y Dos flores eróticas en 1969. Desde entonces y hasta ahora, siempre he trabajado con acciones fotográficas. En una época trabajé mucho con el sexo masculino. Por ejemplo en *Hombre, mujer y mano* y también en *Bioazaj apolíneo / Biozaj dionisíaco* de 1977, donde se superponen las imágenes de los cuerpos de dos hombres y dos mujeres: el hermano de Nacho Criado y Esther Ferrer por un lado, y una bailarina de Sevilla y su marido australiano, también bailarín.

Tus acciones son muy "fotogénicas", es decir, en tus acciones hay una idea que podría plasmarse muy bien en una imagen llena de significado.

Cuando se inauguró en Milán la galería Multhipla de Gino di Maggio, Walter Marchetti y yo realizamos un conjunto de acciones, un concierto Zaj, y varios fotógrafos tomaron muchas imágenes. Creo que he sido muy fotografiado y a veces yo mismo he usado esas fotografías. Están bien, pero insisto en que son poco más que un recuerdo. Me interesan más las acciones. Los desconciertos como el que presenciaste ayer. He tenido muchos chupópteros que intentan copiar algo cambiando pequeñas cosas, son como hijitos que heredan tus ideas, las utilizan. Pero es fácil descubrir el engaño porque, si rascas un poco, se nota. Lo hacen para creerse importantes. De hecho, mucha de esta gente gana mucho más dinero que yo, porque aunque sea barato, lo que yo hago, es muy difícil de comercializar. Hay artistas que creen haber inventado algo que ya estaba más que inventado. No me molesta en absoluto. Te lo cuento como una anécdota.

¿Nunca has trabajado con el vídeo como soporte?

No me gusta el vídeo. Tengo que hacer cosas con algo que me conmueva y el vídeo no me hace gracia. He hecho algún vídeo, pero no es lo mío. Algo parecido sucede con los happenings. Así como he colaborado como actor en happenings (con Vostell, por ejemplo), nunca he hecho happenings porque no es lo mío. Como sabes hay una diferencia importante entre estos y mis acciones. Yo soy muy minimalista. Puedo hacer un desconcierto sin ningún elemento, lo que a veces es muy duro para el espectador. La acción, así entendida, es una forma de hacer a la que llegamos la gente que empezó con la música. Algo muy simple, cercano a lo *povera*, marcado por la economía de medios. Los happenings son todo lo contrario: los últimos coletazos del teatro wagneriano, necesitan un gran espacio, numerosos materiales, actores, elementos a veces peligrosos

para la integridad física de los participantes. Las acciones son más sutiles, más elegantes; el happening es algo más "vulgarote", más "alemanote" [risas].

También, tal vez, más dionisíacos y más próximos por ello a ciertas celebraciones populares (si pensamos en algunas acciones de Vostell en Malpartida, por ejemplo).

Seguramente hay gente más fuerte en ese sentido que Vostell, de quien me gustan muchas cosas. Como te decía, colaboré bastante con él, como actor. El grupo de accionistas vieneses estarían más en esa línea que tú apuntas. No desprecio en absoluto el happening (que ya casi no se hace), pero las acciones son más sutiles y se siguen haciendo.

Desde 1969 has producido varias acciones fotográficas, pero especialmente a partir de 1990 (con Alrededor del pene*) ha aumentado tu producción de obras en soporte fotográfico ¿Es así?, ¿a qué se debe este hecho?*

Sí. Las dos últimas piezas que he hecho (y que estarán en la exposición que se inaugura en marzo en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes) en una retrospectiva de todo mi trabajo desde 1997 hasta hoy), son también acciones fotográficas. En un período me dediqué mucho a la parte sexual-genital, ahora estoy haciendo acciones sobre cualquier otra cosa, algunas también, claro, hacen referencia al sexo. *Trimasturbación* o *Alrededor del pene* eran más duras, había sexo candente, erecciones, eyaculaciones, etc. Ahora ya no tanto. La temática depende de muchas cosas.

Yo nunca trabajo sentado en una mesa, decidiendo cómo se hace todo. Trabajo con el azar. Te quedas sentadito en la puerta de tu casa y esperas a que llegue algo. Y si no viene, pues no viene. Nunca estoy elaborando, organizando, etc., no es nada forzado. De hecho, no tengo estudio, mis estudios son los bares: me voy a un bar, me siento, solo o con gente. Algunas veces me hacen entrevistas críticos extranjeros que quieren ver mi estudio. Yo los cito en un bar y se sorprenden cuando les digo que ése es mi estudio.

Zamora, 14 de diciembre de 2008

7.9. ENTREVISTA CON CONCHA JEREZ

Estudiaste Ciencias Políticas y también recibiste una amplia formación musical. ¿Cuándo fuiste consciente de que querías desarrollar un trabajo en el ámbito de las artes plásticas?

Hubo una aproximación decisiva. Cuando estaba a punto de terminar Ciencias Políticas, decidí irme un año a París porque quería ingresar en la escuela de cine. En España me habían suspendido en la prueba de ingreso así que lo intenté allí. Pero cuando llegué me di cuenta de que era una escuela mucho más difícil. Había que prepararse dos años y yo no tenía dinero para estar tanto tiempo en París. Es algo que siempre he lamentado, era una época maravillosa cinematográficamente hablando (1964-1965). En París intenté entrar en Bellas Artes, donde las formas de ingreso eran mucho más racionales: te exigían un mínimo de obra, que yo no tenía, así que tampoco pude entrar. Volví a España en 1966, me casé, estuve trabajando en una empresa de diseño, también hice el catálogo de una empresa valenciano de vidrio soplado. Entonces, cuando mi hija ya tenía un año (1969), con un gran apoyo familiar, ingresé en el Estudio Peña, una escuela de arte donde adquirí la formación básica de las Bellas Artes (dibujo, pintura, etc.), con lo cual, como el título universitario no me interesaba (ya tenía otras carreras), no necesitaba entrar en Bellas Artes. Mi primera exposición llegó en 1973.

En esos momentos ¿cuáles eran tus referentes artísticos?

No muchos, la verdad. Estaba aún en un estadio en el que hablaba de abstracción/figurativismo y no conocía ni Fluxus ni el arte conceptual. Empecé dibujando y haciendo pintura. Mis primeros proyectos eran muy minimalistas: formas geométricas, a modo de maquetas, modeladas a mano con finas planchas de aluminio recubierto de goma rallada; a esas estructuras se contraponían las pinturas muy matéricas de esas mismas maquetas. Al año siguiente asistí a los Ciclos de Nuevos Comportamientos en el Instituto Alemán, conocí lo que se estaba haciendo en el entorno conceptual español. Entonces, yo ya había hecho mis *Escritos ilegibles*. Mis primeros trabajos conceptuales eran obras muy expresionistas, había unas inquietudes políticas que se volcaban ahí. Había hecho la carrera de Políticas y había frecuentado el Ateneo donde conocí a muchos compañeros que después se han convertido en políticos, escritores, intelectuales, etc. En mi círculo estaban Rafael y Chicho Sánchez Ferlosio,

Odón Alonso, José Hierro, los miembros de El Paso (en esa época iba con mi familia a Cuenca los fines de semana), por ejemplo. Recuerdo que en el Ateneo conocí el cine de Eisenstein, que fue muy importante para mí.

Tus primeras exposiciones individuales tuvieron lugar en la Sala Peña y en la Sala Prado del Ateneo de Madrid en 1973 y 1975 (los años de las muertes de Carrero y Franco). Tus inicios están íntimamente relacionados con la apertura del proceso de transición.

Efectivamente, cada vez que yo exponía se producía un acontecimiento importante como los que citas. Mis primeras obras, como los *Escritos ilegibles*, surgen de una necesidad política. Por ejemplo, tras la muerte de Carrero comenzó el proceso judicial contra los supuestos terroristas, algunos de los cuales eran inocentes, simples opositores al Régimen. De la expresión de esa indignación nacen los *Escritos ilegibles*, intentos de expresar una opinión que no puede hacerse pública. El *Sumario de un proceso político* (1974) trata esa misma problemática: tras los procesos que concentran gran atención mediática, sólo quedaba el sumario y los procesados en la cárcel. La *Desarticulación de un partido político clandestino* (1974) respondía a ese afán del Régimen por "desarticular", desmantelar la oposición. *Más allá del paredón recién pintado* (1977) corresponde ya con la transición plena. Estábamos en un momento en que parecía haberse alcanzado una democracia tras la reforma política, pero debajo de esa apariencia continuaba estando lo mismo que había antes.

En varios sentidos, el convulso momento político te lleva, como a muchos otros artistas del ámbito conceptual, a realizar trabajos de un marcado aliento crítico como los que citas. ¿Cómo se resolvía el diálogo entre arte y política?

Yo había recibido una formación teórica en Ciencias Políticas que iba acompañada de un posicionamiento político. En dos ocasiones me libré de ser detenida por los pelos. Por eso, cuando asistí a los Ciclos de Nuevos Comportamientos, las actitudes políticas que se venían allí me parecieron muy ingenuas. Yo había estado haciendo política de verdad y aquello me parecía naif. Creo que las tensiones entre política y práctica artística se resuelven en el interior de cada individuo, y a partir de ahí puede surgir un buen trabajo. En los últimos años, por ejemplo, el boom de arte político sólo ha producido un arte carroñero, que yo no me podría permitir.

La historiografía ha establecido el año 1977-78 como un punto de inflexión a partir del cual los nuevos comportamientos pierden visibilidad en el ámbito artístico coincidiendo con la desmovilización generalizada de la sociedad civil que había impulsado el proceso transicional durante sus primeras etapas. Sin embargo, sois muchos los creadores que seguís trabajando desde presupuestos próximos al arte conceptual.

Esa es la razón que nos llevó a organizar *Fuera de Formato* (1983), que surgió en 1980 como contestación a los posicionamientos pictóricos y apolíticos de Juan Manuel Bonet. Ese año hice una instalación en la Universidad Autónoma de Barcelona, en el espacio que coordinaba Teresa Camps. En Cataluña, es cierto, había un mayor poso del conceptualismo. En Madrid sólo estábamos Nacho Criado, Valcárcel, yo y poco más (los Zaj estaban fuera). En Barcelona había más salas (Vinçon, galería G, Sala Tres, Museo de Granollers, etc.), había una infraestructura para el conceptual y una burguesía fuerte. Hablando con Teresa Camps pensamos que había que hacer algo para demostrar que había artistas trabajando en el ámbito conceptual de una manera seria y mantenida en el tiempo. En un viaje conocí a Rafael Peñalver, un pintor que llevaba la sala de exposiciones del Centro Cultural de la Villa y que acogió el proyecto con entusiasmo. Era un espacio difícil, pero bonito. Empezamos a trabajar en la exposición, Teresa y yo hablamos con Criado y Mercader. Al poco tiempo Mercader dejó el proyecto (entonces tenía la distribuidora de vídeo). Seis meses antes de la inauguración, Camps también abandona el equipo. Había poco dinero para desarrollar un proyecto tan ambicioso como el que ella quería. Además había habido discusiones con respecto a la distribución geográfica de los artistas. Yo pensaba que además de artistas catalanes debíamos incorporar a gente del País Vasco, de otros contextos. Contacté con Bados, CVA y Morquillas a través de Javier Morrás y Sáez de Gorbea.

¿Cuándo entraste en contacto con otros artistas conceptuales del núcleo madriñeño (Nacho Criado, Zaj, Valcárcel, Paz Muro)?

Conocí a Hidalgo gracias a Martín Chirino. Chirino trabajaba con Juana Mordó, a quien fui a ver después de mi primera exposición en 1973. Buscaba consejos artísticos y profesionales más que una comercialización para mi obra, quería otro punto de vista y respetaba a Juana. Nunca expuse con ella, pero me ayudó mucho, me compró obra en mis primeras exposiciones, venía a mi estudio en Moratalaz. Ella me presentó al

director de la galería Propac, donde expuse después. En mi inauguración de Propac (1976), Mordó me presentó a Chirino, que me llevó a la presentación del *Tamarán* de Hidalgo en un espacio que tenía Mordó en Castelló. A Criado lo conocí a través de Juan. A Paz Muro la conocí mucho más tarde y creo que nunca he visto obra suya.

¿Cómo vives en términos políticos y artísticos la transición democrática? Se inicia entonces un proceso de desactivación política (relacionada con las nuevas industrias culturales que impulsan la movida) que afecta a muchos creadores y del cual muy pocos os mantenéis al margen.

Viví la transición muy expectante. No me fiaba demasiado de lo que pudiese pasar. Me di cuenta de que había un problema con la autocensura (de ahí mis trabajos sobre el tema). Había una autocensura a nivel político para poder conducir el proceso de transición: renuncias, pactos, miedos, etc. Pero también nos autocensurábamos a nivel personal, algo que creo se ha incrementado en los últimos años. Yo sentía una gran desconfianza hacia lo que pasaba en el panorama político. Sí me pareció extraordinaria la legalización del PCE (aunque sentía más simpatía por grupos anarquistas), que era fundamental para el desarrollo de la democracia. Poco después empecé a trabajar en el seno del movimiento asociativo. Me incorporé a la primera asociación legalmente constituida de artistas visuales a finales de los setenta.

Gran parte de la actividad desarrollada durante los setenta por los artistas que habitualmente asociamos con el conceptual español, se centra en la performance y el body art. *Sin embargo, en tu caso empiezas a trabajar con la performance algo más tarde, especialmente en la década de los ochenta, cuando muchos de los conceptuales ya estaban en otros registros. ¿Cuándo realizaste tus primeras acciones y cómo se relacionaban estas con otros proyectos instalativos? ¿Cómo llegas a la acción?*

A partir de 1975, en mi exposición del Ateneo (muy minimalista), en la que aparecieron mis primeros escritos ilegibles, decidí no volver a vender. Algo que mantuve hasta el año 1986. Yo quería hacer obras para espacios específicos, quería que hubiese un diálogo directo con los lugares. Estuve concentrada en ese trabajo en el espacio, primero utilizando sólo papel, modificar los espacios con algo tan simple como el papel blanco o vegetal. En esos años, me doy cuenta de que al preparar mis instalaciones, más o menos complejas, ponía en juego una serie de procesos, de acciones, privadas, preparatorias,

que eran muy importantes en mis trabajos y que debían ser puestas en escena públicamente por medio de los códigos del arte de acción. La acción era un desarrollo de la instalación. Mis dos primeras performances tuvieron lugar en 1984 en Dinamarca. En un caso la instalación culminaba con una acción, en el otro la instalación se montaba como una especie de escenografía para la acción.

¿Qué importancia le otorgas a la documentación fotográfica de tus performances?

Es muy importante, pero siempre depende de terceras personas. A veces documento el espacio antes y después de la acción. Siempre soy yo misma quien ejecuta mis acciones, con lo cual no puedo documentarlas.

¿Qué impacto tuvo en vosotros Vostell y su actividad en Malpartida?

Vostell me ayudó muchísimo. Él siempre insistía en la importancia de documentar absolutamente todo. Apoyó el proyecto de *Fuera de Formato*. Tuvimos algún roce porque quería participar en la exposición como artista español, algo que, desde la distancia, parece lógico. Escribió una carta que quería incluir en el catálogo y que no apareció como él hubiese deseado, lo cual le molestó. Pero siempre nos ayudó mucho, consiguió que saliésemos fuera de España, que trabajásemos en Europa.

Conociste a Pedro Garhel hacia 1981. ¿Qué influencia tuvo en tu trabajo la actividad performativa que se desarrolló en Espacio P?

A Pedro lo conocí a través de Nacho, también lo incluimos en *Fuera de Formato*. Su trabajo era muy heterodoxo, no era propiamente conceptual, pero había una cercanía en el uso de formatos no tradicionales. Estuve en Espacio P hasta 1984 aproximadamente, colaboré con ellos, amigos míos como Philip Corner y Pier Van Dyck trabajaron allí, aunque yo nunca hice obra para el espacio. Espacio P fue esencial. Fue un lugar de confluencia y convivencia de generaciones de creadores y géneros artísticos. A Pedro le interesaba sobre todo la acción, pero tenía un carácter abierto. No le importaba que se presentasen proyectos de otro tipo. También fue fundamental para el desarrollo de la acción fonética (Millán y Maderuelo estaban muy activos en ese terreno) y la creación sonora. Además aquello fue anterior y más interesante que la movida, que fue una caricatura de la modernidad, una apuesta política y mediática, la carta de visita del

PSOE para salir fuera de España. Lo que se hizo en Espacio P fue mucho más importante.

¿Qué tipo de trabajos realizaban artistas cómo Corner, Van Dyck o Meredith Monk cuando visitaban Espacio P dentro de Acercamientos a*…? Debieron tener una influencia importante en artistas jóvenes que asistieron a sus encuentros.*

Algunos artistas hacían talleres-conversaciones, otros montaban obras para el espacio o hacían acciones, no recuerdo muy bien cómo fue en cada caso. Corner pasó por allí en el año 82, tenía un año sabático en la universidad. Vino a Madrid para colaborar con otro grupo, el Enfante, que trabajaba en Juventudes Musicales. En ese contexto hubo también mucho accionismo que venía de lo musical, claro. Recuerdo a gente como Fátima Miranda, José Iges, Carlos Santos, Javier Maderuelo y muchos otros. Con Corner hicieron un concierto a base de acciones en el gimnasio de la Escuela de Magisterio. En Espacio P, Corner tuvo un encuentro; Pier Van Dyck hizo una instalación fantástica y Meredith Monk, que estaba en España presentando el tema de la Vuelta Ciclista, tuvo también un encuentro.

A finales de los ochenta empiezas a utilizar las nuevas tecnologías en instalaciones multimedia o intermedia. ¿Qué le han aportado a tus performances e instalaciones las nuevas tecnologías?

Bueno, en 1984 ya hice obras en el Festival de Vídeo de Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, un gran festival organizado por Paloma Navares. También estaban Carles Pujol y Eugènia Balcells, con otros muchos artistas internacionales. Después no pude volver a trabajar en ese terreno hasta 1988 y 1990, invitada a festivales internacionales. Los equipos eran muy costosos y no había infraestructuras para desarrollar proyectos con nuevas tecnologías. Los dispositivos tecnológicos suponen una ampliación inmaterial del espacio instalativo. Para mí el vídeo llegó muy tarde por condicionantes materiales, pero el sonido está muy presente en mi trabajo desde 1980, tanto por el conocimiento de la obra de Hidalgo y Corner (que me explicó qué era la partitura abierta) como por mi propia formación musical clásica. En 1988 conocí a Iges y las posibilidades en ese terreno, el sonido y la radio (el espacio de la radio, para mí, es fundamental), se ampliaron enormemente.

A partir de finales de los años noventa la performance comienza a experimentar un lento proceso de institucionalización que sigue en marcha a día de hoy. Los performers ya no sólo trabajan en espacios alternativos, festivales independientes o simplemente en la calle, sino que muchos museos importantes han creado festivales estables y han introducido en sus programaciones ciclos de performances. ¿Qué consecuencias crees que está teniendo este proceso en el ámbito de la performance?

He padecido a lo largo de mi vida una serie de problemas derivados de las modas artísticas. Primero, la moda conceptual en los setenta, salieron conceptuales como champiñones de los cuales quedamos pocos. Después, la moda de las instalaciones, todo es instalación. Una escultura mal colocada en el espacio es una instalación. A finales de los noventa llegó la moda neoconceptual, el vídeo, la tecnología, el género... Hay que acabar con las modas en el arte. Y ahora estamos inmersos en la moda de las acciones. Hay un movimiento tremendamente ingenuo e ignorante. Los performers no saben qué se ha hecho. Están inventando el teléfono, mal inventado. Hay que desnudarse por sistema, hay que tratar de escandalizar cuando ya nada escandaliza. Estoy deseando que acabe la moda de la performance. Hay que pedirle a los organizadores de los festivales de performance que se informen mejor, que sean más responsables, que conozcan la historia, no podemos estar repitiendo lo que ya se ha hecho.

*En los últimos años, varios proyectos (*El arte sucede, Desacuerdos*, las investigaciones de Pilar Parcerisas) han tratado de revisar las aportaciones de los artistas conceptuales de los setenta explorando las relaciones entre arte y política. ¿Qué opinión te merecen estos proyectos?*

El arte sucede fue una mezcla de cosas que no tienen nada que ver. Rosa Queralt, a quien yo respeto, mezcló churras con merinas. Hay grandes artistas como Lootz, Posantí, Miura, Lugán (pionero del arte electrónico en España, poco conocido y estudiado) que no son artistas conceptuales, que no tienen nada que ver con nosotros (Abad, Valcárcel). Además el montaje del Reina Sofía era pésimo. Han hecho un esfuerzo importante con *Desacuerdos*, pero es un trabajo parcial, una visión sesgada. Hay cosas que no se entienden. Ha habido un peso excesivo de lo catalán, cierta arbitrariedad en las delimitaciones cronológicas y conceptuales, etc. Es cierto que ha habido un trabajo serio de investigación, pero hay fallos. El trabajo de Parcerisas es riguroso pero vuelve a dar más importancia a los artistas catalanes.

Salamanca, 11 de abril de 2011

7.10. ENTREVISTA CON PAZ MURO

Desgraciadamente tu actividad artística ha sido poco estudiada en el marco de la historia del arte español. ¿En qué momento y desde qué perspectivas comienzas a hacer arte?

En mi familia, especialmente mis dos madres (mi madre, que era pianista y profesora de música, y mi tía, que era pedagoga; mi padre murió antes de que yo naciera), me motivaron y estimularon siempre desde un punto de vista intelectual. Siempre dibujé muy bien, escribía y leía mucho. Tuve una educación progresista en la que la música jugaba un papel muy importante. Mi casa estaba llena de instrumentos. Creo que a los doce años ya tuve un Premio Nacional de Dibujo. Recibí clases de dibujo y pintura durante años, durante todo el bachiller. Entonces vivía en Cuenca y había un ambiente artístico muy interesante que después se concentró en torno al Museo de Arte Abstracto. Yo era muy amiga de Torner. De hecho, creo que mi llegada al arte conceptual está condicionada por ese ambiente artístico. Entonces yo ya pintaba rocas del maravilloso paisaje de los alrededores de Cuenca, como una primera irrupción en el *land art*.

En Cuenca siempre hubo un considerable grupo de pintores. El cubano Wilfredo Lam había vivido allí en 1927. De los "actuales", Saura fue uno de los primeros en llegar. Después llegó Zóbel, que había pensado instalar un museo en Toledo y, finalmente, por recomendación de Rueda y Torner, lo monta en Cuenca. Más o menos entonces me doy cuenta de que no me podía quedar en la pintura. Había algo que tenía que fluir de otra manera. Que tenía que canalizar más allá de la pintura. A mediados de los sesenta, me trasladé a Madrid y empecé a dar conferencias en colegios mayores. Yo trataba de explicar la pintura abstracta (que en algunos círculos seguía siendo algo rupturista, casi revolucionario) de otra manera. Llevaba objetos que encontraba en la basura, objetos deteriorados, de desecho, a partir de los cuales o en relación a los cuales explicaba la pintura. Eso, para mí, ya es arte conceptual. En realidad, entre la pintura y el arte conceptual no hay una brecha tan grande. También hay que tener en cuenta que el arte conceptual tiene muchas conexiones con el estructuralismo, que yo había conocido a través de una amiga.

Muy pronto, en Madrid, entro en contacto con Juan Hidalgo, Luis Mataix y Walter Marchetti a través de un amiga que conocía a Arturo Tamayo, el director de orquesta.

Aquello fue un shock fantástico. Eso debió ser hacia el año 66. Recuerdo que dábamos paseos por la periferia de Madrid y analizábamos todo lo que pasaba en la calle. Mantuvimos una profunda amistad. El verano del 69 pasé un mes en la playa con la queridísima madre de Juan Hidalgo, Pepa Codorniú, y Walter Marchetti. Juan estaba en Tenerife. También pasó una semana con nosotros José Luis Castillejo. En esos años mantenía una relación permanente, un intercambio mental y artístico constante con Luis Mataix. En principios estuvimos jugando con letras y libros. De ahí surgió el libro de *Los lesphismas vivos*.

Poco después fue muy importante mi experiencia en el Centro de Cálculo. Mario Barberá era el cerebro del centro. Él era una especie de bohemio inteligentísimo. El ambiente del centro era muy interesante con tendencias de trabajo muy teóricas. Yo tuve la suerte de estar como invitada durante todos los seminarios aunque no aparezca en los boletines. Aquello sirvió para poner en contacto a mucha gente y para oficializar una actividad artística.

La historiografía existente sobre el conceptualismo español suele coincidir a la hora de valorar los nuevos comportamientos en clave política. Es decir, nuestro conceptualismo se caracterizaría por un fuerte compromiso político en las postrimerías del franquismo. ¿Consideras acertada esa valoración?

Absolutamente. Estábamos muy politizados. Era lógico. Todo estaba prohibido. En el 65 empecé a dar clase en un instituto del Opus Dei en Madrid. No te imaginas cómo era el ambiente. Cualquier cosa era susceptible de ser considerada una provocación. Por supuesto, acabaron echándome. Yo no llegué a militar en ningún grupo, pero mi actitud siempre ha sido militante y contestataria. A contracorriente, contra todo: la religión, la política, el arte establecido. Recuerdo que en casa de Luis Mataix se hacían unas reuniones tremendas. Creo que Esther Ferrer llegó a trabajar algún tiempo con él durante una temporada en Madrid, antes de volverse a San Sebastián. En el terreno del arte no convencional, por decirlo de alguna manera, éramos pocos en Madrid los que a finales de los sesenta estábamos dando el callo, Valcárcel, los Zaj y poco más (después llegarían otros como Nacho Criado o Alberto Corazón). De todas formas, las prácticas de tipo conceptual que se hacen en Madrid apenas están estudiadas y valoradas si las comparamos con las que se hacían en Cataluña, por ejemplo.

En febrero de 1973, realicé una exposición-acción en el Colegio Mayor (femenino) Santa Mónica. Por una parte, expuse el trabajo *Análisis imposible de localización de las señales de prohibición situadas en territorio nacional*. *La prohibición agradece*, conjunto de cuarenta fotografías (55 x 35 cm.) de carteles de prohibición que había tomado en la calle: "prohibido el paso", "prohibido, Patrimonio Nacional", etc. Algunas tomas me podían haber costado muy caro, como la foto que saqué en la puerta de El Pardo, por la que los soldados que hacían guardia en la puerta casi me confiscan la cámara. Todo estaba prohibido. También invité al público del evento, que en gran medida estaba formado por las residentes del colegio (religioso, claro) a escribir sobre aquello que quisiesen en un gran libro (sin ninguna prohibición), *El libro blanco de la Paz*. Leí los resultados en voz alta, lo que ocasionó un enorme revuelo y una gran controversia. El público se dividió entre los que defendían mi trabajo y los que me atacaron llegando a destrozar el trabajo fotográfico expuesto. Ignacio Gómez de Liaño sugirió que quemase el libro, lo cual se hizo sólo parcialmente. El libro fue exhibido en la exposición *Libros de artistas* (1984) en la Biblioteca Nacional.

¿Cuándo y cómo entras en contacto con el entorno de la revista Nueva Lente?

Creo que conocí a los Pérez Mínguez en la Sala Amadís. Ellos habían hecho acciones en Villalar 7, en la galería de Tino Calabuig [Pablo Pérez Mínguez, Carlos Serrano y Juan Miguel Gómez Molina, *Propuesta fotográfica,* galería Redor, 1972]. Yo ya había conocido a Juan Antonio Aguirre en Cuenca. Zóbel le encargó montar la biblioteca del Museo y yo le ayudé. A mi vuelta de Pamplona Juan Manuel Bonet y yo ideamos la exposición *Animales domésticos, animales salvajes* (1973) para la galería Vandrés (aunque yo no aparezco en el catálogo como comisaria). Nos reunimos en una cafetería y en tres días seleccionamos a los artistas. Se hizo una carpeta. Yo hice una propuesta para un trabajo que a la galería le pareció demasiado fuerte. Era una bañera en la que nadaban patos de plástico, sobre la bañera un toldo con la bandera de España. El espectador debía tirar al pato. Algo un poco delicado para el momento, no se pudo hacer. En esos momentos, empiezo a conectar muy bien con Pablo, colaboro en varios proyectos con Luis y empiezo a publicar en la revista.

Participaste en los Encuentros de Pamplona (de hecho, parte de la documentación que actualmente se muestra en la exposición del MNCARS proviene de tu archivo). ¿En qué

consistió tu participación? ¿Cómo recuerdas y valoras los Encuentros? ¿Qué te parece la exposición que actualmente puede verse en el MNCARS, Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*?*

Participé con un trabajo conjunto realizado con Nacho Criado y Alberto Corazón, aunque Alberto no se desplazó a Pamplona. El proyecto *Sombras de un árbol* es una obra de Nacho y mía. El ambiente era inenarrable. No ha habido nada como los Encuentros de Pamplona, ni una Documenta. La actividad febril. Conciertos y acciones a todas horas. Era una fiesta. En el hotel, por la noche, cuando todo había acabado, seguíamos reunidos discutiendo hasta las tantas. Los Encuentros fueron extraordinarios para los que estuvimos allí. Y todo en pleno franquismo. Con atentados de ETA incluidos. Es una pena que nadie haya dado cuenta de lo que allí paso. No sé si por intereses o porque molestaban. Críticos e historiadores no se han ocupado suficientemente del tema. La exposición actual me parece estupenda. No estoy de acuerdo, sin embargo, con la tesis que defiende la exposición: los Encuentros como el "fin de fiesta del arte experimental español". Se lo he discutido a José Díaz Cuyás y también al director del MNCARS. En una conversación que tuvimos hace poco tiempo, Manuel Borja Villel (me parece que es un gran director, no ha habido otro como él) decía que el arte conceptual se acabó a finales de los setenta, que en los ochenta ya no había arte conceptual. Pues no. Yo he hecho arte conceptual durante los ochenta y noventa. En los ochenta hice "los ARCOs", en los noventa y hasta la actualidad he seguido trabajando desde los mismos presupuestos conceptuales. Durante años, he tenido la suerte de poder exponer y trabajar muchas veces en el Colegio de Ingenieros de Caminos que ha desplegado una actividad muy interesante durante los ochenta y noventa. Yo he seguido haciendo arte conceptual. También Valcárcel o los Zaj.

Con Pablo Pérez Mínguez participaste en algunos happenings y fiestas fotográficas (algunas de ellas en el Photocentro).

En el Photocentro, por ejemplo, hice la *Burra cargada de medallas*, la fábula de Samaniego. Era el año 75. Recuerdo que había que pedir permiso para hacer cualquier cosa. Aurora Fierro llamó a un comisario de policía amigo suyo que le dio el permiso sin problema. Llenamos una burra de medallas. Fue muy divertido.

¿Qué relevancia tiene la fotografía en el conjunto de tu actividad artística?

Mi padre, que murió antes de que yo naciese, era muy aficionado a la fotografía. Tenía un pequeño estudio fotográfico y varias cámaras, una de las cuales heredé cuando era muy pequeña, una Kodak. Por tanto la fotografía siempre ha sido muy importante para mí, empecé a fotografiar muy pronto. Después, claro, congenié muy bien con Pablo Pérez Mínguez. Sin la fotografía cómo te iba a enseñar ahora la documentación que te he traído [risas].

También has trabajado en el ámbito del land art*, ¿en qué consistía* tu Propuesta de transformación de la realidad a partir de un fenómeno natural *(exhibida en el MOMA en 1973)?*

Intervinimos los árboles de la finca de un amigo en Cuenca con una pintura no contaminante. El primer proyecto es del año 71. No lo pude hacer hasta el 73, después de contar al dueño del solar todo lo que había visto en Pamplona, haciéndole ver la relevancia de trabajos de este tipo. Empezamos a tener problemas después con gente de los alrededores que protestaba porque no les gustaba aquello. También hice otros trabajos parecidos con Luis Pérez Mínguez en su pueblo de Segovia. Yo filmaba todo en Súper 8.

*¿Qué opinión te merece la revisión que Rosa Queralt realizó del conceptualismo español (en la que se incluyó uno de tus trabajos) en 2005 (*El arte sucede*, MNCARS)?*

Era una exposición muy floja, casi un desprecio. Juan Manuel Bonet, con el que colaboré en varias ocasiones después de los Encuentros de Pamplona, apoyó en algún momento, a principios de los setenta, al arte conceptual. Pero después se volvió atrás y empieza a no querer saber nada de los conceptuales. Yo creo que el *stablishment* cambia los intereses artísticos de Bonet. La pintura, en cierto sentido, es el poder, es el dinero. Los Esquizos, apadrinados por Aguirre y Bonet, creían que los conceptuales estábamos machacando el arte de la pintura. Algunos eran muy beligerantes con respecto al arte conceptual, aunque no todos. No era un grupo homogéneo. Yo siempre me he sentido respetada y querida por ellos. Una cosa son los artistas y otra muy distinta los críticos y los historiadores. Había críticos que creían que los conceptuales íbamos a cargarnos el arte. El grupo, como digo, era muy heterogéneo y fue de algún modo instrumentalizado en diferentes momentos en función de los intereses de Bonet, Rivas o Aguirre, que acabaron siendo enemigos de todo lo conceptual. El proyecto de la exposición de

Queralt, que se montó siendo directora del MNCARS Ana Martínez de Aguilar, había sido presentado cuando Bonet era director. Bonet la retuvo, no quería hacerla, y sólo le dio el visto bueno cuando ya sabía que iba a dejar la dirección del centro.

¿Hasta qué punto el olvido en el que caen las prácticas conceptuales durante los ochenta podría tener relación con "el entusiasmo" de la movida, con una euforia pictórica que desplaza el arte conceptual?

Cuidado, porque la movida fue movida después. Aquello empezó con gente que hacía cosas de manera espontánea y creativa. Yo participé de aquel magma creativo. Por ejemplo, durante los ochenta, hice mis ARCOs paralelos. En el primer ARCO hice una acción, *Casada con el arte*, en la que irrumpí en la feria vestida de novia y cubierta de pintura. Llegué en el coche de los Buades. Iba abrazando a la gente y paseando por la feria. En la movida y durante los ochenta seguía habiendo hueco para el arte conceptual.

Madrid, 21 de enero de 2010

7.11. ENTREVISTA CON KARIN OHLENSCHLÄGER

Con la exposición que has comisariado[726] *y gracias a una rigurosa investigación previa, se pone en valor el trabajo de Pedro Garhel. ¿Por qué crees que la institución-arte y la historiografía le han ignorado durante tanto tiempo y en qué medida crees que su recuperación puede ayudar a construir nuevas narrativas para el arte español de las últimas décadas?*

Hay tres razones principales que explican el desconocimiento de su obra durante tanto tiempo: 1. La falta de críticos e historiadores especializados en la valoración de prácticas artísticas inter- y transdisciplinares. Cuando Pedro Garhel desarrolló su trabajo performativo y videográfico a finales de los setenta, salvo contadas excepciones, en este país no existían ni críticos ni historiadores que prestasen atención a estas prácticas. Por lo tanto, tampoco había una recepción crítica para su obra. Sí bien es cierto que los medios de comunicación generalista cubrieron sus eventos, el interés de la prensa y la televisión se centraba en la parte más anecdótica de su trabajo: los cuerpos desnudos, la alteración del orden público, etc. Los trabajos de Pedro no se concebían dentro de los parámetros tradicionales de las artes plásticas, visuales, escénicas o sonoras. La gente no entendía por qué no se dedicaba a un solo medio o campo de expresión. Por lo tanto, de sus actividades de esos años, sólo nos queda la documentación, sin un retorno crítico. 2. El *main stream* estaba marcado por el revival de la pintura. En los ochenta la práctica pictórica recuperó un lugar privilegiado en el sistema del arte contemporáneo. Pedro dejó la pintura en 1980 y su obra videográfica, performativa y sonora quedó totalmente fuera del canon. 3. Los años ochenta comienzan a ser recuperados justo ahora. En líneas generales, la revisión de los años ochenta sigue siendo una gran asignatura pendiente. Seguimos arrastrando el tópico de una década frívola y festiva y mantenemos una cierta ceguera que nos impide ver las capas más profundas relacionadas con la eclosión de libertades en aquella década. En cuanto a la obra de Garhel de los ochenta, ahora, treinta años más tarde, se empieza a entender y reconocer la importancia de su discurso artístico marcado por los grandes cambios que la sociedad estaba experimentando con la irrupción de las nuevas tecnologías de la comunicación en la vida política, social, económica y cultural. Pedro tenía seis años cuando nace la televisión pública española y

[726] *Pedro Garhel. Retrospectova* itineró entre 2010 y 2011 por el CAAM de las Palmas de Gran Canaria, el DA2 de Salamanca y el TEA de Santa Cruz de Tenerife.

fallece en 2005 con el inicio de *youtube*. Su obra se inscribe en un momento de importantes transformación de nuestros parámetros espacio-temporales. Trata de la multiespacialidad y multitemporalidad de la existencia y de la vida en la era de los *media*. Plantea la construcción y percepción de la identidad, de las relaciones interpersonales, del tejido social y afectivo en esta era de los *media*. Todo ello constituye parte de sus aportaciones a las nuevas narrativas del arte español de las últimas décadas. Narrativas que nos llevan desde la perspectiva antropocéntrica de los ochenta hacía una nueva dinámica *ecosistémica* del arte y de la vida en el presente. En todo este contexto se entienden mejor los proyectos multidisciplinares, aunque en los años ochenta hubiese bastado una mirada a las vanguardias de principios del siglo XX para comprender una parte importante del trabajo de Garhel. Hoy hay una generación de artistas, críticos y teóricos que vuelven a prestar atención a los procesos, a los sistemas abiertos y participativos, a la performance en general y al *media art* en particular. Eso permite apreciar desde otra perspectiva algunas prácticas de los ochenta que en su momento quedaron fuera de los relatos institucionales. Supongo que esta ignorancia o incomprensión es algo relacionado con la propia dinámica de la historia: al igual que los agentes de la generación de los ochenta ignoraron a las prácticas de los sesenta y setenta, en los noventa dieron la espalda a los ochenta, mientras recuperaron como referentes a las generaciones anteriores. De modo que tiene una cierta lógica que los ochenta comienzan a releerse treinta años más tarde desde perspectivas que no se tenían en cuenta en las décadas anteriores.

*Pese a su amplia formación en el ámbito del teatro, danza, mimo, etc., Pedro, como tantos otros artistas (desde Pollock hasta Greco), llega a la acción de una manera muy intuitiva como una expansión del gesto pictórico. De hecho, en muchas de sus acciones (*Escultura viva*, por ejemplo) empleará de manera recurrente el lienzo blanco.*

Efectivamente, Garhel fue muy intuitivo. Emprendió un camino personal que tenía que ver con su enfermedad, con la necesidad de sentir y trabajar el cuerpo en relación con el espacio y con el tiempo; vivir el presente ante la incertidumbre de su propio futuro y explorar las relaciones interpersonales y afectivas en toda su complejidad. Él sabía desde los catorce años que su corazón no iba a llegar a viejo. Sin embargo, convirtió lo que podría haber sido una desgracia en el motor de su crecimiento personal y profesional a través de su proyecto artístico, que era, a su vez, un proyecto de vida.

Emprendió su propio camino de una manera autodidacta. Después de haber dado los primeros pasos en los ámbitos de la performance y la videocreación, descubre los referentes históricos. A finales de los setenta, tuvo un vínculo muy estrecho con el Instituto Alemán de Madrid, donde se ofreció una programación muy activa relacionada con las nuevas prácticas artísticas, desde la performance a la nueva música y el *new media* o *computer art*. A través del Instituto Alemán de Madrid, Simón Marchán trajo a importantes teóricos y artistas alemanes a la capital. El Instituto tenía además un archivo videográfico y una biblioteca bien dotada donde Pedro pudo investigar.

La fotografía es muy importante en el trabajo de Pedro. En tu texto para el catálogo[727]*, señalas que una de las pocas referencias visuales que tenía de la historia del arte de acción era una fotografía de Martha Graham envuelta en una especie de tejido-vestido. Al mismo tiempo, afirmas que, en algunos dibujos, ya había esbozado la imagen bidimensional de lo que sería escultura. Y en algunas performances la fotografía (*La polaroid danza*, 1982) es un elemento central de su trabajo, no sólo como mera documentación.*

Pedro le daba muchísima importancia a la documentación como dispositivo de auto-observación y proceso de aprendizaje. Integraba las herramientas de registro (la cámara de Súper 8, de polaroid o de vídeo) dentro de su acción. A él le interesaba no sólo la mirada de fuera hacia dentro de la acción, sino también la mirada desde dentro de la acción hacia fuera. Esta multidireccionalidad de la mirada tenía como objetivo reubicar y rearticular las relaciones entre sujeto y objeto, entre el yo y los *Otros*, entre individuo y colectivo. En *La polaroid danza*, por ejemplo, el performer dispara la cámara de fotografía instantánea a ciegas. No mira a través de la cámara; no es el ojo que selecciona y decide la imagen, sino el gesto, el movimiento de la mano y de la expresión corporal. Su relación con el espacio, el tiempo y el espectador se visualiza en la imagen a modo de huella visual. Y esto lo hacía Garhel tanto con la fotografía como con el vídeo. En *Prótesis* (1988) la cámara es al mismo tiempo el ojo, el brazo y el arma que agrede al otro.

Cindy Sherman o Ulrike Rosenbach, por poner dos ejemplos muy diferentes, posan delante de la cámara, su acción se congela y se supedita a la foto; en cambio, Pedro

[727] Karin Ohlenschläger, "Pedro Garhel: la duración del yo", en Karin Ohlenschläger, coord., *Pedro Garhel. Retrospectiva*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2011 (cat.).

integra la cámara y la grabación en tiempo real en la propia performance. Lo utiliza como un elemento relacional de comunicación no verbal. O lo emplea para modular el tiempo y el espacio, para integrar en la acción otras dimensiones espacio-temporales a través de multiproyecciones (en diversas pantallas y monitores ubicados en distintos lugares dentro del espacio de la acción) de material pregrabado o captado en tiempo real.

Los alumnos de Pedro en la Universidad de Salamanca afirman que, en sus clases los medios de registro siempre estaban muy presentes y se incorporaban de manera natural a la acción. Así lo ha señalado Víctor del Río en el texto que escribió para el catálogo de la reciente retrospectiva de Garhel[728]. Hoy en día, el vídeo y la fotografía están integrados en los dispositivos de comunicación móviles y forman parte de nuestra cotidianidad. Son extensiones tecnológicas de nuestro cuerpo y de nuestra identidad. Pedro trabajó intuitivamente en esa dirección cuando esas dinámicas de registro y comunicación aún no estaban consolidadas en nuestros quehaceres cotidianos.

Pese a que la obra de Pedro nunca ha sido incluida en las revisiones historiográficas y expositivas sobre el conceptual en España, su trabajo da cierta continuidad a algunas de las experiencias performativas y neomediales que habían vertebrado los nuevos comportamientos. De hecho, posteriormente, Pedro conectará con algunos de sus protagonistas (Concha Jerez, Valcárcel Medina, etc.).

El trabajo de Pedro no es conceptual. Él reconduce unas prácticas, guiadas por la "cabeza", hacia el "estómago" y el "corazón". Lo que después se ha llamado inteligencia intuitiva, dinámica relacional y afectiva (de las que se habló mucho en los noventa). Él no fue un artista que teorizase sobre su obra. Tenía una gran capacidad para vivir intensamente lo que hacía. Hoy tenemos una distancia que nos permite ver cómo dio continuidad a una práctica performativa y procesual, pero desarrollándola en un contexto muy distinto, en esa "era del vacío", en el que hay un desgarro, un gran interrogante, una reconfiguración del arte, pero también de la identidad, del yo, de las relaciones personales. Su obra trata de problemáticas existenciales que estaban debajo de esa superficie tan brillante y mercantil de los ochenta. Él trabajaba con registros e

[728] Víctor del Río, "Pedro Garhel: notas sobre una estética de la liberación", en Karin Ohlenschläger, coord., 2011.

intensidades existenciales que se ubicaban por debajo de la epidermis; los sabía sacar a la luz, les daba volumen, forma y profundidad.

Los primeros años ochenta están irremediablemente marcados por la movida y la eclosión de las nuevas industrias culturales de la España democrática. El espacio que fundará Pedro Garhel, su modelo de gestión y el tipo de manifestaciones que acogía parecen muy alejadas del esplendor mediático de la movida. ¿Hasta qué punto Pedro era consciente de estar articulando un modelo alternativo con respecto a la gestión vertical, instrumentalizada y rendida al mercado de la cultura oficial? ¿Qué relación se estableció con la movida y sus protagonistas?

Garhel era muy consciente de que lo que ofrecía era un espacio alternativo (entonces aún se podía emplear ese calificativo, hoy sería más difícil). Era un espacio de encuentro de artistas de diversas disciplinas. Se articularon nuevos modos de investigar y producir colectivamente. Todos los que colaboraban con el espacio trabajaban fuera de los formatos estándar, ya fuese dentro del campo de la performance, del audiovisual o en el de las nuevas músicas. A Pedro no le interesaba toda la fauna de la movida, aunque sí tenía relación, incluso amistad, con algunas de estas personas. Había algunos puntos de encuentro (conocía a Almodóvar y Macnamara, por ejemplo), Madrid era entonces muy pequeño. Había respeto pero ése no era el mundo de Pedro.

Por Espacio P pasó mucha gente, aunque a muchos de ellos no les interesase el trabajo de Pedro. Es curioso, porque a ciertas personas les daba miedo la afectividad que Pedro transmitía a través de su trabajo. Sus performances, su cuerpo, rompían determinados patrones de comportamientos. El público no siempre aceptaba la liberación corporal que Pedro proponía. Tuve una vez una conversación con Jaime Vallaure, uno de los participantes en la performance *De todo corazón* (1991), en la que también estaba Santiago Sierra. Los participantes no sabían lo que Pedro iba a proponer y Jaime me contaba que en esa acción aprendió mucho sobre sus propios límites. Pedro era una persona muy carismática y sabía transmitir confianza. La acción era muy violenta para algunas personas porque Pedro irrumpía en el espacio íntimo del otro para integrar el ámbito personal de cada uno, sus cuerpos desnudados por el artista, en una acción pública.

En una entrevista, Rafa Lamata[729], el otro miembro de Los Torreznos, afirma que el trabajo de Pedro fue fundamental en esos años y que en Espacio P había una importante biblioteca sobre performance.

Sí, así es. Cuando Pedro abrió el espacio, empezó a buscar bibliografía, documentación que constituyó la base formativa para parte de los artistas que pasaban por allí. Compró mucho en el 82, cuando fue a Documenta. Por otra parte estableció muchos contactos con otros centros de similares características y recibió abundante documentación de lo que estaba ocurriendo en Europa, en Estados Unidos y en Canadá en esa época. Además, tenía un amigo, Luis Gutiérrez, que viajaba frecuentemente a Ámsterdam y que le compraba libros, discos y vídeos. Parte de su colección se la trajeron de Holanda e Inglaterra. En el archivo de Espacio P, no sé muy bien en qué condiciones se conserva, hay una colección de más de 2.000 discos, cine experimental de principios el siglo XX y libros de arte. Él quería donar todo ese material a la Fundación P.

Espacio P abrió sus puertas en 1981. Es especialmente interesante la labor didáctica que allí se realizó. Además de ser escenario de acciones, conciertos y exposiciones, se impartieron cursos y talleres de performance, danza, vídeo, etc. En el caso concreto de la performance, ¿qué rastro ha dejado ese trabajo educativo?

Creo que esa influencia puede rastrearse en Circo Interior Bruto, Los Torreznos, El ojo atómico, AccionMAD y en otras iniciativas autogestionadas. Para estos colectivos el Espacio P era un referente, era como un mundo posible, veían que aquello se podía hacer. Aún así, para Pedro mantener el espacio fue muy difícil. Se mantenía principalmente a través de sus talleres de performance y expresión corporal. También, cuando actuaba con Rosa Galindo o con Depósito Dental, el caché se repartía en tres partes: Pedro, Rosa/Depósito Dental y Espacio P. Trabajé cinco años en el Espacio P y para mí fue un modelo a la hora de concebir en 2002 el proyecto del MediaLab, como espacio de investigación, formación, producción y exposición. Por otra parte, hace poco Javier Panera me decía que muchos de los artistas que han expuesto estos años en el Espacio Emergente del DA2 de Salamanca habían sido alumnos de Pedro en la Facultad de Bellas Artes de esa ciudad.

---

[729] Entrevista con Rafa Lamata incluida en Olga Fernández y Víctor del Río, eds., *A UA CRAG*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 115.

Pedro participó en ARCO con varias acciones. ¿Cuál era su concepción del mercado artístico?

Hay un vídeo con una entrevista que Carlos Trigueros Mori le hace a Pedro en 1994 en Salamanca en la que expone cuál es su concepción del mercado. Por una parte, era muy crítico con la dinámica y los mecanismos que regían el mercado de arte. Entendía la obra no como un producto sino como un proceso, como un servicio público de experiencia y conocimiento. Pero al mismo tiempo defendía la necesidad de sobrevivir con la práctica artística, la necesidad de crear maneras de autogestión que permitiesen ganarse la vida con el arte. Pedro dejó la pintura, aunque la pintura podría haberle mantenido, como a Zush/Evru, por ejemplo, que dice que la pintura le permitía hacer otras cosas que le interesan más. Pedro fue más radical y dejó la pintura para ver hasta qué punto podía mantenerse con las acciones. En 1996, Garhel hizo una performance muy significativa en el Círculo de Bellas Artes dentro de un programa que se llamaba *Crisis-cultura-crisis*. Ya sabes que después del 92 en España hubo una crisis que redujo considerablemente los fondos destinados a la cultura. La performance no la hizo él en persona porque estaba con gripe, la hicieron una amiga suya y su vecino siguiendo sus indicaciones: la acción consistía en cobrar el honorario del artista en monedas de 100 pesetas con las que llenaron una bolsa que después vaciaron sobre el público desde lo alto de la cúpula del salón de baile. A continuación, aparecieron con escoba y recogedor en la sala para recoger el dinero que había caído desde arriba. Mientras una parte del público les ayudaba, la otra parte se metía monedas en los bolsillos. Después, los performers explicaron que aquel dinero era el honorario del artista y que de la actitud del público dependía el sueldo final que iba a recibir. Pedro era muy consciente de la situación precaria de los artistas y sus intervenciones en ARCO siempre tuvieron un trasfondo crítico con la estructura económica del arte.

¿Cuáles fueron los objetivos que te fijaste al empezar a participar en la gestión de Espacio P en 1985? ¿Existieron intentos de colaborar con instituciones o administraciones? Por ejemplo, en 1986 programáis el primer Vídeo Forum Internacional en el MEAC en un momento en que apenas existía un circuito para el vídeo en España.

Yo entro en Espacio P en el 85. Había conocido el trabajo de Pedro Garhel en el 82 en Alemania, durante su performance *El hombre de Kassel*. Visité el Espacio P por

primera vez en el 83. Volví a coincidir con él durante ARCO 84. En el 85 decido quedarme en Madrid. Había estudiado historia del arte en Kassel especializándome en performance y vídeo y quería aportar al Espacio P mi experiencia en ese ámbito. Cuando entro a trabajar con Pedro, empiezo a desarrollar la distribuidora de videoarte Alliance Video Art desde el Espacio P y en colaboración con la galería Grita Insam de Viena. Así, comencé un programa de relaciones exteriores, por llamarlo de alguna manera. Contactamos con el MEAC para la gestión de Vídeo Forum Internacional, que el Espacio P programó entre el 86 y el 88. El entonces director, Aurelio Torrente, estaba tan entusiasmado con nuestra propuesta que iba a cedernos el sótano del museo para hacer un programa de vídeo, performance y música como extensión de Espacio P. Ese programa, por desgracia, no pudo concretarse porque el MEAC cerró. Entre 1985 y 1990 Aliance Video Art distribuía un programa de videocreación española y europea (con obras de Beuys, Ulay y Abramovic, entre muchos otros). Atendimos muchísimos festivales de vídeo en todo el país. Yo me quedé muy asombrada, no entendía cómo podía haber tantísimo interés por el vídeo en España.

Hoy, desde la distancia, creo que aquel interés tenía que ver con que los que organizaban los festivales de vídeo y escribían sobre el tema eran periodistas relacionados con el Grupo PRISA, que manipuló la historia de la videocreación en España en un momento en que estaban preparando las televisiones autonómicas. Muchos de los realizadores de esa época, que venían del campo del cine experimental o de escuelas de edición, se institucionalizaron en esas televisiones. Si miras el catálogo del primer festival de vídeo del Círculo de Bellas Artes (1984), la directora es Paloma Navares, pero en el catálogo no hay ningún texto suyo. El que escribe es Juan Cueto. Quien escribe semanalmente en *El País* es José Ramón Pérez Onia, que luego formaría parte del gabinete de comunicación de Felipe González. Antonio Cano, que entonces ganaba todos los premios, es ahora el director de *Cuéntame*. Reixa es alguien muy importante en la televisión gallega. Villaverde dio sus primeros pasos en el cine, pero después se dedicó a la televisión y la publicidad. Esos nuevos realizadores de vídeo tenían muy poco que ver con el mundo de las artes plásticas. Pedro, sin embargo, estaba excluido de muchos de esos festivales de vídeo. Hoy, por suerte, empiezan a reconocerse sus aportaciones.

Desde los últimos años de la década de los noventa y hasta la actualidad se ha producido una paulatina institucionalización de la performance (también de las

prácticas basadas en dispositivos tecnológicos). La performance que había sido (en algunos casos, sigue siendo) la base de espacios y colectivos autogestionados comienza a infiltrarse en las instituciones a través de diversos festivales. Este hecho cambia sustancialmente la valoración del arte de acción.

Las coordenadas espacio-temporales son muy importantes en muchas acciones. Durante los noventa, aquí, en el Reina Sofía, había un festival de performance que se llamaba *Acciona*, en el que las performances ocupaban todos los espacios del edificio. Podías encontrarte acciones en la escalera, en los servicios, en la cafetería o en una sala. En el momento en que la performance está encerrada en el auditorio, la has matado. Y creo que eso es lo que está pasando.

Ciertamente, dentro del mundo de la acción, hay un abanico muy amplio de opciones y hay que matizar más. Por ejemplo, las piezas de Los Torreznos pueden funcionar muy bien en un teatro. Pero hay muchos trabajos que se desvirtúan en esos espacios escénicos. Muchos festivales de performance hacen, en ese sentido, demasiadas concesiones. La acción debería determinar más el espacio y no al revés. Hoy en día, hay un desplazamiento de la performance desde una actividad relacionada con el arte del cuerpo hacia una acción performativa delegada en los dispositivos tecnológicos, lo cual convierte al espectador en participante e incluso en protagonista de la acción.

Como gestora que trabaja en España desde mediados de los ochenta, ¿cómo valoras el desarrollo de la institución-arte en España durante las últimas décadas? ¿Hemos llegado al final del modelo implantado durante los últimos veinte años?

Sí, hemos llegado al final de un modelo en España y en otras muchas partes. Sigue existiendo una economía, que permite que el museo, como centro turístico, siga siendo el elemento central de la industria cultural (aunque esta expresión no me gusta demasiado cuando parece que estamos en una época postindustrial). Pero aquí, en España, hay muchos centros que deben reestructurarse porque no son sostenibles. Creo que estamos en un momento muy interesante, en el que los modelos autogestionados pueden llegar a ser un referente a la hora de pensar la institución como espacio mucho más participativo de investigación, producción, exposición y difusión. Hay centros que empiezan a estar más abiertos y son susceptibles a estos procesos y dinámicas que se han desarrollado hasta ahora fuera de las rígidas estructuras institucionales. Queda por

ver hasta dónde llega su capacidad de flexibilizar sus estructuras, repensar sus funciones y sus dinámicas como espacio público de arte y cultura contemporánea.

Madrid, 13 de junio de 2011

7.12. ENTREVISTA CON LUIS PÉREZ MÍNGUEZ

¿Cuándo y cómo comienzas a hacer fotografías? ¿Cómo recuerdas el panorama fotográfico español de aquellos momentos?

Mis comienzos (yo empecé en el año 64) aparecen bastante bien explicados en el catálogo de la exposición *Veinte años aprendiendo a mirar* (Biblioteca Nacional, 1984)[730]. Yo empecé en la foto de una forma inconsciente. La fotografía era una vivencia cotidiana. Era una forma de reflejar mi vida. Sin ningún sentido artístico. Esas fotos primeras son las que más me interesan porque realmente, de forma inconsciente, adquieren un significado importante en mi manera de ver las cosas porque no mezclaba la parte vivencial o emotiva de la foto con elementos intelectuales. En esa época no tenía influencias. Empecé de una manera natural con mi hermano Pablo.

¿Cómo surgió Nueva Lente*? ¿Estabas en el grupo fundacional?*

En el grupo fundacional, no. Lo viví de cerca de través de mi hermano Pablo, mi primo Rafa y Carlos Serrano, que fueron los fundadores. Yo entré en la segunda etapa con Jorge Rueda, cuando se creó una sección llamada *La Bombonera,* que dirigía yo. Colaboré con Jorge de forma directa en el proyecto. Había publicado fotografías en *NL* antes, claro, mis *Recorridos* por París, por ejemplo, y había participado en la Quinta Generación.

Entonces ya estabas utilizando las secuencias fotográficas como una manera de narrar que utilizaban varios fotógrafos del momento y que, en tu caso, se ha mantenido hasta la actualidad.

Sí, la exposición que acabo de inaugurar (galería Cambio de Sentido) se articula también en torno a la secuencia fotográfica. En mi obra parto siempre del concepto, de hecho consideró que durante los setenta participé en el movimiento conceptual y, hoy, cuando parece que se vuelve a hablar del concepto, yo sigo con ello. Las secuencias también están relacionadas con lo cinematográfico y, de hecho, he utilizado mucho la cámara de vídeo para trabajar.

---

[730] VV.AA., *Luis Pérez Mínguez. Veinte años aprendiendo a mirar, 1965-1984*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1984 (cat).

En aquellos momentos estaba muy de moda Duane Michals y otros fotógrafos norteamericanos que utilizaban la secuencia fotográfica. NL publicó fotografías de Michals, por ejemplo.

Sí, en esa época *NL* consiguió difundir mucha información que venía de fuera, a pesar de la censura franquista. La revista tuvo problemas con la censura varias veces. En esa época sólo existía una revista de fotografía en España, *Arte fotográfico* (dirigida hasta el final por Ignacio Barceló), que cumplió muy dignamente su papel, pero que se cerró demasiado a los circuitos fotográficos locales, autores de la cuarta generación, fotógrafos tan maravillosos como Vielba, Cantero, Dolcet o la gente de AFAL.

*Algunos de tus proyectos tienen cierta relación con el arte conceptual (*Recorridos*, 1973;* 45 días en torno a un modelo*, 1974;* Cortes de pelo*, 1974-1976*; 365 días en la vida de mi hijo*, 1976), bien por la utilización de secuencias fotográficas (un "tropo" común en el conceptual), por su vinculación con una performance o simplemente por el rechazo del esteticismo fotográfico en favor de una concepción de la fotografía como dispositivo de reflexión artística. ¿Qué información teníais en esos momentos del arte conceptual internacional? ¿Cómo era el "ambiente conceptual" madrileño, tu relación con artistas como Juan Hidalgo, Valcárcel Medina o Paz Muro?*

En esos años tuvo mucha importancia el trabajo de Zaj. También los Encuentros de Pamplona (asistí, pero no participé, tenía 17 años). Pamplona fue muy importante para gente de mi generación, para los que pudimos asistir, Nacho Criado, Rafa Pérez Mínguez, Aguirre, Navarro Baldeweg (que es mayor que nosotros), etc. La información que teníamos en esa época era escasa, llegaba a través del Instituto Alemán de Madrid (en la calle Zurbano), al que estuve vinculado porque colaboré estrechamente con Plinke, el director en aquel momento. Yo hice allí dos acciones. Los artistas que venían becados de Alemania hacían convivencias con la gente que estaba vinculada al conceptualismo en España.

Con Paz Muro tuve una relación muy directa, colaboramos varias veces. Nos íbamos a una casa que tengo en un pueblo de Segovia donde pintábamos los árboles de colores, con una pintura no contaminante. Los pastores nos lo agradecían porque algunos arbustos eran tóxicos para sus ovejas. Pintábamos y después yo hacía fotos y Paz lo

grababa en Super 8. La generación conceptual de Paz, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, etc., era algunos años mayor que yo, pero teníamos intereses comunes.

¿En qué consistió la acción Reciprocidad entre las vidas de Jesucristo y Eleuterio Sánchez El Lute *que llevaste a cabo en el Instituto Alemán en diciembre de 1976?*

En esa época mi trabajo estaba muy relacionado con intervenciones en aquellas exposiciones en las que tenía obra o a las que asistía. Recuerdo en Fernando Vijande una acción con Javier Campano, que era mi ayudante entonces. Llevábamos un cartel cada uno en el que se leía "fotógrafo profesional". Nos hacíamos fotografías uno al otro. Algunas de ellas a través de las burbujas de Darío Villalba, que exponía entonces en la galería. En la acción del Instituto Alemán yo iba recorriendo la exposición, delante de cada obra leía un fragmento de la vida de Jesucristo y de El Lute, viendo los paralelismos de dos personalidades revolucionarias.

Participaste en la colectiva inaugural de la galería Buades con Oda a mi madre *(1973). ¿Cómo planteaste tu colaboración? ¿Qué recuerdo guardas de aquella exposición?*

En esos momentos no era consciente de lo que significaba formar parte de un grupo de artistas que a la postre ha sido tan relevante en el panorama Español. A nivel institucional se le acaba de reconocer con la exposición *Los Esquizos*. Todo lo que Juan Manuel Bonet generó en torno a la inaugural de Buades se ha condensado en un grupo de artistas (la nueva figuración madrileña) que ahora ha sido reconocida.

En cualquier caso, ese grupo se venía gestando ya desde algunos años antes, en torno a Amadís, donde expusiste en el 74.

Todos pasamos por las manos de Juan Antonio Aguirre, que dirigía la Sala Amadís, dependiente del Frente de Juventudes. Es curioso que de allí surgiese un grupo tan significativo. Allí expusieron Franco, Alcolea, etc. No llegó a exponer Gordillo, que era el primer referente de todos ellos, pero sí un segundo referente que fue Rafael Pérez Mínguez. Rafael dio algunas pautas importantes para la nueva figuración pese a haber hecho sólo dos exposiciones.

Llama la atención que en ese grupo que se forma en torno a Amadís parezcan estar fuertemente imbricados los pintores de la nueva figuración con los artistas de la órbita

conceptual, cuando declaraciones de algunos pintores o del mismo Juan Antonio Aguirre eran muy duras (e incluso despreciativas) con el arte conceptual. Parece que existían algunas fricciones.

Yo pienso que ese enfrentamiento existía también entre los Cosmos de Barcelona y los Esquizos de Madrid. Existían tiranteces que tenían que ver con las formas de expresión, con sus inscripciones en los circuitos culturales. Pero aquello nunca llegó a las manos [risas]. Es curioso, pero creo que nunca hubo un sentido de grupo cerrado (en torno a los Esquizos) y, sin embargo, creo que es la generación más importante desde El Paso. Ahora se ha hecho esta exposición en el MNCARS concebida por Quico Rivas (que murió durante la preparación). Yo estoy agradecido por el reconocimiento que han tenido con el grupo y con mi trabajo.

También en Buades, en 1973, expusiste fotografías de un concierto de los Rolling Stones en Amberes. Creo que fue tu primera individual.

Había expuesto con Miura, Criado y Bonet en una muestra titulada *El taller, la galería y el museo*. Nos encerramos los cuatro a trabajar durante un mes en la galería. Yo revelaba mis fotos dentro de la misma galería. Lo de los Rolling Stones fue una proyección de diapositivas, trabajo que complementaba un proyecto musical de Joaquín López Salinas. También se presentó en el Photocentro que dirigía Aurora Fierro. En Amadís, en el 74, se presentó *45 días en torno a un modelo*. Yo reflejaba el contacto con la gente que me iba encontrando durante 45 días. Yo les hacía una foto mientras ellos me fotografiaban a mí. Se hicieron doscientas retratos. Los visitantes de la exposición podían votar su favorita y ganó la de la cantante Cecilia, a quien se le regaló una ampliación de la fotos. Hicimos una película con Chema Cobo de cámara protagonizada por Pérez Villalta, Rafa Pérez Mínguez, Cecilia y yo.

La historiografía existente sobre el conceptualismo español suele coincidir a la hora de valorar los nuevos comportamientos en clave política. Es decir, nuestro conceptualismo se caracterizaría por un fuerte sentimiento de resistencia política en las postrimerías del franquismo. ¿Consideras acertada esa valoración? ¿En qué medida crees que vuestro trabajo tenía una incidencia o eficacia política?

Yo nunca sentí de cerca la política. Mi obra está al margen de la política. Por supuesto, dentro del arte había quien hacía arte político. Yo me he sentido ajeno a todo aquello.

No sabía exactamente qué significaba la dictadura para España y nunca participé en ningún movimiento antifranquista.

Durante los ochenta y principalmente en los noventa se produce la institucionalización y normalización de la fotografía en el sistema del arte español. Empiezan a aparecer departamentos de fotografía en las facultades y museos, se crean colecciones, se programan exposiciones, etc. ¿Crees que las cosas se han hecho bien? ¿Consideras acertadas las políticas culturales y expositivas desplegadas durante las tres últimas décadas?

Es a partir de finales de los ochenta cuando se recogen los frutos que se sembraron desde revistas como *Nueva Lente, Photovision* o *Zoom*. Pero las galerías y el mundo del arte en general no se preocupan por la fotografía hasta finales de los noventa. Recuerdo que cuando inauguramos *Resnou* (1989), Soledad Lorenzo (que ahora trabaja con muchos fotógrafos) se acercó a mí, me dijo que le gustaba mi trabajo, que le gustaría exponerme en su galería pero que no sabía vender fotografía. Es significativo que mi exposición en la Biblioteca Nacional en 1984 fuese la primera de un fotógrafo vivo que organizaba el Ministerio de Cultura. Se había hecho una de Ortiz Echagüe y poco después, también en la Biblioteca Nacional, una de Catalá Roca. En esos momentos el Ministerio de Cultura estaba algo anquilosado a nivel editorial. Para mi exposición, una de las condiciones que puse fue que el catálogo (que era lo que más me interesaba) lo diseñase Carlos Serrano y no los diseñadores del Ministerio. Yo creo que en España hay un gran retraso en lo que a la institucionalización de la fotografía se refiere. No existe aún, por ejemplo, un museo nacional de fotografía. Destacaría en ese proceso de normalización la labor editorial de Tito Ferrerira y el trabajo de Alberto Anaut al frente de La Fábrica.

¿En qué consistió tu colaboración con Antoni Socias en Resnou (1989)? Parece un proyecto muy diferente a todo lo que se hacía en el territorio fotográfico español del momento.

El trabajo parte de una beca Fullbright que nos conceden en 1987. La exposición se hace en 1989 y después itineró por varios centros. Pedimos la beca para viajar por Estados Unidos. Estuvimos tres meses plasmando fotográficamente nuestras vivencias. Muchas situaciones surgen a partir del momento en que, a nuestra llegada a Chicago,

nos ponemos unas máscaras de plástico de mi hijo y nos vamos a desayudar con ellas puestas. Nunca pensamos que aquello iba a ser la base de una exposición, pero después surgió el proyecto. En la actualidad, el CAAM de Gran Canaria nos ha ofrecido hacer una especie de *Resnou 2,* también con Toni, sobre la isla.

Madrid, 21 de enero de 2010

7.13. ENTREVISTA CON PABLO PÉREZ-MÍNGUEZ

¿Cómo recuerdas tus comienzos en el mundo de la fotografía? Empiezas a estudiar por correspondencia en 1964 y participas en algunos concursos ganando varios premios.

De niño veía a mi padre y a mi madre sacar la máquina de fotos del cajón cada vez que sucedía algo importante. Inmortalizaban el momento y… volvían a guardar la cámara. La vida volvía a su "aburrida" normalidad. En algún momento de esos pensé: "Si esa máquina nunca volviera a su cajón…", es decir, "si yo tuviera una máquina siempre preparada y dispuesta, la vida… ¡mi vida!... nunca sería aburrida, sería siempre maravillosa". Así lo hice, y así fue …¡tenía razón! Ese aparato fotográfico que siempre llevaba y llevo, conmigo me sirvió de mágico talismán y eficaz pasaporte para introducirme de manera activa en la vida, en el complicado "mundo artístico" y para poder contagiar a mis amigos mi entusiasmo por éste arte tan moderno y tan…¡vital!

¿Cómo era el ambiente fotográfico español de finales de los sesenta? Había un grado de aislamiento considerable que a ti debería llamarte mucho la atención teniendo en cuenta que habías podido viajar a París y Londres en 1967 y 1970.

En España, en aquellos tiempos, en los años sesenta, el mundillo de la fotografía artística estaba absolutamente colapsado, en manos de las Asociaciones Fotográficas Provinciales y de la revista *Arte Fotográfico,* que se hacía eco de los ganadores de los concursos anuales que dichas Asociaciones convocaban. Se trataba de un circuito cerrado/círculo-vicioso en donde para ser artista o jurado había que ganar algún concurso. Hasta que no aparecías en *Arte Fotográfico*… ¡no existías! Yo acabé el bachillerato en 1963 y me matricule en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos en donde estudié hasta 4º curso. En la universidad se celebraban concursos a los que me presentaba. Y tal era mi afición y dedicación que no me costaba ganarlos. ¡Por fin pude publicar mis fotos en *Arte Fotográfico*! El resto del mundillo artístico apenas existía para mí. Por entonces (1964-1966) yo era un hombre de "ciencias" y el arte, en general, apenas me importaba. Realmente, en la España del momento, la fotografía… ¿era un arte... o una "técnica"?. Durante los siguientes 25 años (1970-1995), esa fue la dichosa pregunta que continuamente me preguntaban los alumnos en todo tipo de cursos, talleres, mesas redondas y demás convocatorias fotográficas a las que asistí. Yo siempre respondía que la fotografía es el arte menos técnico, pues la

técnica la pone la máquina de fotos. El fotógrafo debe poner todo lo demás, es decir: el arte.

En 1971 fundáis Nueva Lente*. ¿Cómo surgió la idea de montar una revista? ¿Cuáles eran vuestros referentes (editoriales y fotográficos)?*

En 1969, muy harto de mis estudios de agrónomo, comienzo a conectar con amigos estudiantes de arquitectura. Mi primo, Rafael Pérez Mínguez, pintor-icono de su generación (los Esquizos) me presenta a Carlos Serrano, Guillermo Pérez Villalta, Luis Gómez-Escolar y otros muchos buenos artistas de ésta generación: yo tenía 22 años, y ellos 19 ó 20. Ninguno acabamos la carrera pero todos, de una forma u otra, terminamos triunfando en nuestros campos. El paso por la universidad creo que fue fundamental para todos nosotros, pero lo que buscábamos estaba lejos de allí. Ese mismo año conectamos con pintores del grupo El Paso y visitamos Cuenca en varias ocasiones. Y también en ese año (1969) gano el Premio Nacional "Abeja de Plata" de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara.

Aunque seguimos matriculados en la universidad nuestras vidas se mueven ya por ambientes dentro del mundo del arte. Realizo en 1970 la portada del disco *Apokalypsis* del grupo Aguaviva y hacemos nuestras primeras obras artísticas exponiéndolas en locales privados. Formamos un grupo muy compacto, aunque nos dediquemos a cosas distintas: diseño gráfico, pintura, escritura… ¡y fotografía! El 1 de enero de 1971 me llevan a Cartagena para hacer año y medio de Servicio Militar en Infantería de Marina. Circunstancia que aprovecho para dejar definitivamente mi carrera universitaria y dedicarme a lo mismo que me dedico en la actualidad (en Cartagena solo estuve 45 días, un buen enchufe me devolvió a Madrid). Desde entonces tenía muy claro que mi vocación fotográfica tenía que pasar por la edición. Y ¿qué mejor marco para mis fotos que una nueva revista?

La buena suerte, que siempre me acompañó en los momentos más decisivos de mi vida, hizo que mi buen amigo el fotógrafo Jorge Rueda, que conocía por ser el artista más vanguardista y rompedor de la decrépita Real Sociedad Fotográfica de Madrid, me propusiera colaborar en una revista, de muy humildes presupuestos, que estaba a punto de aparecer. En concreto me pidió una fotografía para la portada del número cero (verano de 1971). Yo además de cederle gustoso la foto (se trataba de un retrato de mi primo Rafa con la cara pintada de mil colores), me ofrecí a colaborar con él en los

siguientes meses junto a mi equipo. Sin más referentes que nuestra osadía y entusiasmo, y la fuerza de formar un grupo joven y conjuntado, con ganas de cambio. ¡Fue un bombazo! Antes de 30 días me había incorporado con todo mi grupo y junto a Jorge Rueda convertimos ese frágil proyecto llamado *Nueva Lente* en la revolución mensual que necesitaba la anquilosada fotografía (salonista) española. (En el Boletín de la Real Sociedad Fotográfica, sin entender nada de lo que mes tras mes íbamos presentando en las 80 páginas de nuestra revista, decían de nosotros que "éramos unos pintores que queríamos hundir a la fotografía…").

En esos mismos años (1973), Carlos Serrano y tú exponéis en la galería Amadís (tu hermano Luis lo haría un año más tarde). Enric Mira calificó aquellos Juegos Cerrados *como un "happening fotográfico". En el catálogo tú y Carlos Serrano utilizáis el término conceptual para referiros a aquella experiencia*[731]*. ¿Qué relación teníais con el movimiento conceptual que empezaba a gestarse en esos momentos en España? Artistas como Paz Muro y Nacho Criado (englobados por la historiografía dentro del conceptual español) pasarían también por Amadís y Buades (espacios en los que tú expusiste). ¿Conocíais algo de las prácticas fotoconceptuales que se hacían fuera de España? No parece descabellado pensar que la fotografía fuese precisamente uno de los ámbitos por los que el conceptual penetra en el arte español dado que desde* NL *estuvisteis muy atentos a lo que pasaba fuera de nuestras fronteras.*

Desde que tomamos las riendas de la revista *Nueva Lente* (1972) todos nuestros intereses (selección gráfica, textos, diseño, etc.) se orienta de forma casi natural, y permanente, hacia "lo conceptual", hacia una nueva forma de leer imágenes, hacia la complicidad absoluta con el lector, hacia el guiño permanente, hacia el juego (conceptual)…¡a cualquier nivel! Frente a la esclerosis y la impotencia reinantes nuestro lema era "vale todo". Cada portada de nuestra revista (realizadas siempre al alimón entre Carlos Serrano y yo) eran un manifiesto (minifiesta) a favor de una nueva

[731] Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, *Juegos cerrados*, Madrid, galería Amadís, 1973 (cat.): "La cuestión es que todo resulta muy conceptual, y en este sentido conviene dejar claro que la proximidad con manifestaciones que van del arte conceptual al happening, o del mínimal arte a la provocación, se da solamente a ciertos niveles. En arte conceptual, como en Land Art o en mínimal, por ejemplo, se utiliza generalmente la fotografía para dar cuenta del proceso realizado, es decir, se utiliza un medio de comunicación (TESTIMONIAL) simplemente para dar fe de la realización de un hecho: LA OBRA. En nuestro caso, lo importante no es ni lo uno ni lo otro; sino la relación que se da entre ambos. Es un juego doble: se supone que un hecho ha ocurrido por una serie de datos que nosotros proponemos, pero no llega a saberse qué cosa ha sido hecha para cuál".

manera de ver la fotografía y, por extensión natural, el arte y la vida. Utilizábamos el "hecho fotográfico" como una verdadera arma cultural, aprovechando que la fotografía se adaptaba generosamente a cualquier expresión vital y cultural…¡de vanguardia! Sin parar coqueteábamos con el *land art, el body art*, el hapenning, Fluxus, la performance y cualquier clase de "new-art" que improvisáramos. De esos presupuestos nacieron nuestros *Primeros juegos cerrados* en la galería Amadís.

Teníamos conocimiento de todo lo nuevo que se hacía dentro y fuera de España (los Encuentros de Pamplona fueron muy importantes), pero nosotros íbamos por libre. Hacíamos la guerra por nuestra cuenta y a pesar de ser compañeros de viaje y colegas del colectivo conceptual, estos nos parecían demasiado herméticos y sobre todo…¡demasiado serios! para nuestra forma de hacer y de pensar, mucho más desenfadada (no nos olvidemos de que *NL* era una revista fotográfica mensual y con 80 páginas, aunque a veces pareciera una "revista de arte del siglo XXI"). Las series de Duane Michals, tan de moda por entonces, nos parecían muy interesantes, pero nos gustaba mezclarlas con otros muchos creadores de muy distinto pelaje, como Ralph Gibson, Bernard Plossu, Diane Arbus, o profesionales como Warhol o Guy Bourdin. Todos ellos mezclados a su vez con los Grandes Clásicos y…¡como no! con la promoción de una Nueva Generación (*La Quinta Generación*, la llamé) de fotografía española: Oriola, Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, mi hermano Luis, Juan Ramón Yuste, Eduardo Momeñe, Manel Esclusa, Pep Rigol, Carlos Villasante, etc. En fin, todos los que querían mover alguna pieza en ese nuevo tablero fotográfico tenían nuestras páginas abiertas de par en par. La experiencia me ha enseñado a lo largo y ancho de mi vida, que cuando se ofrece "un poco de libertad" la gente la sabe aprovechar.

En ese contexto, en torno a Amadís, empieza a emerger un grupo de pintores (la joven figuración madrileña, los Esquizos) de los que tú estuviste muy cerca.

Fue Juan Antonio Aguirre quien, después de sacar su libro *Arte último* (1967), sobre la generación pop española (Yturralde, Teixidor, Luis Gordillo era el más destacado), aglutinó en torno a la galería Amadís a principios de los setenta a una "pandilla" de amigos artistas. Sobre todo pintores como Alcolea, Franco, Rafa Pérez Mínguez, Guillermito Pérez Villalta, etc. Pero también otros que no éramos pintores como Carlos Serrano, Javier Utray, Paz Muro, Pablo y Luis Pérez Mínguez que también rondábamos

por allí y participábamos en los todos los encuentros colectivos de Amadís. En realidad éramos todos muy cómplices y muy emergentes. Lo que en la actualidad, después de casi cuarenta años, puede verse con la luz de cierta perspectiva, por entonces no estaba tan claro quien era más artista y quien era más "esquizo". Todos asistíamos a todas las inauguraciones y participábamos en los catálogos y en las obras de todos, escribiendo, fotografiando, promocionando, viajando o dando ideas. Todos, en fin, empujábamos el mismo carro. Así lo viví yo.

¿Cuándo y cómo conociste a Paz Muro? Con ella has participado en múltiples happenings y acciones. ¿En qué consistían? ¿Con qué frecuencia los llevabais a cabo? ¿Qué papel desempeñaba la fotografía con respecto a esas acciones? Da la impresión de que siempre has estado muy interesado por el arte de acción (en 1973 publicáis en NL *una* Guiagráfica *con trabajos de Jordi Benito, Olga Pijoan, Carlos Pazos, etc.).*

La *Guiagráfica* la inventamos como una sección de la revista donde podíamos hacer lo que nos diera la gana e invitar a nuestros amigos, aunque no fueran fotógrafos. Era nuestra sección favorita. La más "conceptual" y casi siempre al margen de lo "estrictamente" fotográfico, como los Portafolios, presentación de fotógrafos-artistas, noticias, técnicas, etc. Mi arte, desde que empecé en serio (1970-71), hasta que me muera, siempre ha sido y será un "arte de acción". Quizá con muy diversas motivaciones y connotaciones, quizá más suave o más intenso, quizá más personal o más colectivo, quizá más ortodoxo o más enloquecido, pero…¡siempre arte en acción! De los artistas oficiales éramos amigos y colaborábamos a veces. En particular siempre estuvimos muy próximos del grupo Zaj (Juan Hidalgo y Walter Marchetti), pero por lo general, como te explico en otro lugar de ésta entrevista, hacíamos la guerra por nuestra cuenta pasando del carnet oficial. El hecho de ir tan "por libres" nos hizo, de manera voluntaria (y natural), estar siempre marginados de cualquier evento conceptual de tipo oficial.

A Paz Muro la conocí en un happening que realizó en la galería Amadís. Desde el principio, y de forma natural, encajó perfectamente con nuestra lúdica y apasionada manera de concebir el arte. Nuestros happenings eran continuos y constantes. Toda nuestra vida era arte. Y por si había alguna duda yo fotografiaba todo lo que iba sucediendo. A veces, nos poníamos "más serios" y construíamos una obra concreta para algún fin concreto: una exposición, una portada, un proyecto de Paz, etc., siempre con

la fotografía como motor, testigo y notario de cada suceso (event): *La burra cargada de medallas, El torero cordero, Cada Faz un antifaz, Superman en Madrid, La realidad no existe, Manifiesto Optimista, La Cultura Futura*, en fin, innumerables acciones que serían motivo suficiente para otra tesis complementaria. Quizá por el hecho de funcionar al margen de cualquier movimiento oficial nunca fuimos incluidos dentro del "conceptualismo español". Y de esta forma, por ejemplo, me parece muy injusto que Paz Muro no esté considerada con la importancia y categoría que como gran artista se merece. Carlos Serrano G.A.H como diseñador y yo como fotógrafo pudimos, y supimos, hacernos valer.

En 1975 participas en la fundación del Photocentro y la Photogalería. Coincidió con vuestra salida de NL *y la llegada de Jorge Rueda a su dirección. Vuestro paso por esta plataforma fue más bien efímero.*

Creo que en cuatro años y más de 40 números, la "foto-revolución" ya estaba en marcha. Jorge Rueda supo, a su manera, continuar el "vale-todismo nuevalentero". Tuvimos la posibilidad de fundar el nuevo Photocentro y pasar todas nuestras teorías a la práctica. Allí estuvimos dos años. Pienso que lo mejor es ir fundando nuevas plataformas, y cuando funcionan pasar a otras cosas. Hay muchas cosas por hacer y permanecer mucho tiempo en algo además de innecesario es, al menos para mí, tremendamente aburrido. Siempre, sin proponérmelo, estuve en vanguardia. Y para vivir en vanguardia no puede uno dormirse en los laureles.

¿Encuentras alguna diferencia fundamental entre los trabajos que publicabas en NL *y los que exponías en galerías? ¿Qué diferencias encuentras entre esos dos ámbitos discursivos (página impresa y sala de exposiciones)?*

Cada lugar tiene su discurso. Y en mi profundo eclecticismo puedo por la mañana hacer un manifiesto conceptual y por la tarde realizar una obra superpop para una expo colectiva, y a la semana siguiente…¡todo lo contrario! Trato de que mis trabajos sean siempre distintos. Dos fotos, dos portadas, dos dibujos, dos exposiciones, ¡siempre distintas! Con el tiempo, y debido a la cantidad de obra realizada, confieso que se va creando un "estilo-P.P.M.", negarlo sería estúpido, pero siempre involuntariamente, sin haberlo previsto de antemano. Lo único que nunca varía es mi intensidad, mis ganas, mi

curiosidad cultural, mi humor en complicidad y sobre todo mi actitud optimista y vital. Lo "artístico" es también muy importante (¡como no!) pero va siempre detrás.

A finales de los setenta, en 1979, desaparece NL *¿Cómo vives el final de la publicación? Eso sucede justo cuando la movida empieza a emerger ¿Cómo valorarías ese tránsito entre* NL *y la movida, entre la cultura del último franquismo y la "explosión de creatividad" de los ochenta?*

Desde que en 1975 cambié *Nueva Lente* por el Photocentro, me metí en nuevas dinámicas vitales y creativas que me hicieron olvidar por completo la revista ("agua pasada no mueve molino"). Del blanco y negro pasé a trabajar "mi vida misma en color". Y a través de la Photogalería, de la cual era director, seguí promocionando fotógrafos, incidiendo particularmente en talleres en la Photoescuela y aprovechando los espacios del Photocentro para organizar más happenings y fiestas fotográficas. Con la llegada de la democracia y nuestro ímpetu artístico-fiestero en marcha y bien engrasado, todo estaba en su punto, y yo particularmente preparado para apuntarme de nuevo como socio fundador de cualquier posible movida.

Y en términos políticos ¿cómo os definíais? El clima cultural del último franquismo estaba muy politizado. Vosotros calificabais NL *como una publicación ácrata que, sin embargo, tenía un peculiar carácter liberador (ruptura estética, libertad expresiva, rechazo de la grandilocuencia del arte elevado, etc.). ¿Cómo viviste la transición política y cultural desde el final del franquismo a la democracia?*

Pienso que políticamente todos (cada uno en su sitio) formábamos parte de eso que se dio en llamar "el espíritu de la transición". Es decir: "pienses lo que pienses, vengas de donde vengas, tenemos que arrimar el hombro todos juntos para que esto salga adelante". Particularmente estoy plenamente de acuerdo contigo en tu opinión sobre el "peculiar carácter liberador": en principio para mí vale más que alguien cante, aunque desafine, a que se quede callado. Después con el tiempo llega la selección natural y los que mejor "cantan"…¡serán quizá los que más canten y más fuerte lo hagan! Los cimientos de una posible y latente "postmodernidad" estaban ya presentes y preparados para lo que hiciera falta: aquel "vale todo" de *Nueva Lente* (1971-1975) iba a encajar perfectamente en el nuevo espíritu de la movida (1978-1984). Curiosamente realicé en la playa de Carboneras (verano de 1976) un autorretrato (incluido en mis "detalles

invisibles") en donde se ve la sombra de mis brazos abarcando unos números plateados en donde se lee: "1976-1983". Es una foto muy en la estética y poética *Nueva Lente*, pero que estaba vaticinando una nueva etapa (P.P.M.) y unos nuevos tiempos. Reconozco que de forma natural y sin apenas pretenderlo, vivo en una permanente vanguardia foto-creativa.

En 1980 expones tu Foto-Poro *en la galería Buades. Es una obra de transición entre tu producción de los setenta (secuencias fotográficas, obras de tipo conceptual) y las galerías de retratos de personajes de la movida que centrarán tu producción durante los ochenta.*

En mi experiencia como selector gráfico y crítico de los años setenta tenía muy claro que en todos los movimientos artísticos y culturales (me gusta hablar de cultura más que de arte) la presencia de un fotógrafo siempre es muy conveniente y siempre da mucho juego. Estoy totalmente de acuerdo con tu impresión definiendo mis *Foto-poros* como una producción de transición. Y me gustaría aclarar tres detalles muy importantes a propósito de ésta apreciación. 1º/ Aunque toco muchos palos fotográficos, mi profunda vocación, por lo que dejé mi carrera universitaria, es ser retratista (con aquellos *Foto-Poros*, por fin, podía ser retratista sin dejar mi toque conceptual). 2º/ Mis tránsitos estéticos, por llamarlos de alguna forma, no son "saltos sin red" sino que, aunque parezcan a veces improvisados e incluso descabellados, para mí son una nueva mano de pintura sobre una estructura muy abierta, pero a la vez muy definida. Mi arte es por acumulación. Es, a menudo, fruto del azar, pero de un azar que controlo bastante. 3º/ Arte y vida no pueden ir separados, sino siempre en paralelo, o abrazados (eso lo denomino "foto-actitud").

¿Cómo nace la movida? ¿Cómo recuerdas sus inicios?

La movida madrileña nace espontáneamente. Sin padres, padrinos ni manifiestos. Podría no haber nacido, pero nació. Está claro que sólo pudo nacer en Madrid y que surgió después de una larga dictadura. Por lo demás, fue un proceso más que un proyecto. Un proceso de complicidad, de fiesta, de respeto, de colaboración, ¡de amistad! En España, por fin, varias generaciones se ponían de acuerdo para avanzar todos a la vez. Siempre he creído que cuando varias personas se ponen de acuerdo en algo, sea lo que sea, se llega mucho más lejos que si están todo el día sospechando unos

de otros, como es habitual. En ésta ocasión, la nueva movida, no sólo ponía de acuerdo a varias personas sino a muchas. Y entre todas ellas había gente muy preparada y sobre todo ¡muy ilusionada! Como en Fuenteovejuna… "¡Todos a una!"

En la entrevista que aparece en el conocido libro de José Luis Gallero, afirmas que la movida fue "un movimiento muy comercial"[732]*. ¿Crees, con la perspectiva que dan los años, que fue más comercial que* underground*, más instrumentalizable que contestataria?*

Todo lo que funciona de verdad, sobre todo a nivel social, se acaba instrumentalizando. Y más aún en aquella época en que todos (los políticos, los que más) teníamos que improvisar a diario. Cuando afirmo que fue un movimiento "muy comercial" no lo decía enfrentando ese término a *underground*. Me refería a que siendo una movida básicamente *underground* era también muy comercial (comercial en el sentido de muy popular, muy pop, muy "a la venta"). Las canciones de Carlos Berlanga, de Bonezzi, o de Nacha Pop, las pelis de Almodovar, los diseños de Alvarado, o ¡como no!... mis fotografías eran todas *underground*, pero estaban pensadas y trabajadas para ser disfrutadas y consumidas por todo el mundo posible. Y de hecho a todo el mundo les encantaba, y según va pasando el tiempo cada vez más.

Durante los ochenta vas a hacer principalmente retratos. Sin embargo, son retratos en las que despliegas complejas puestas en escena. En ocasiones son muy teatrales. Parece que existe una continuidad entre lo que pasa en las fotografías y lo que acontece fuera: la noche, las fiestas, los conciertos, los happenings, etc.

Vuelvo a confesarte que lo mío son los retratos. En ese despliegue que comentas hay dos etapas muy bien diferenciadas. Una primera desde 1981, fecha en que abro mi bonito estudio, hasta que acaba la movida, pongamos que 1984/85. Y una segunda etapa desde 1985… ¡hasta nuestros días! (2009). En la primera (1981-85) es una vorágine de sesiones con gente muy creativa en donde a diario (sábados y domingos incluidos) voy retratando a todo el mundo con diseños y estilismos y motivaciones muy variadas. De vez en cuando se re-crean algunas escenas ("chochonistas", es la palabra) en donde ya sea para ilustrar un cuadro de un pintor o fruto de mi imaginación calenturienta van

[732] José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 81.

surgiendo espontáneamente divertidas y curiosas escenificaciones. Todas ellas apoyadas o subrayadas por mi forma de iluminar, siempre muy expresionista y teatral. Cada día realizaba varias sesiones, a veces independientes, pero por lo general bastante encadenadas; y… engarzadas a su vez con nuestras diarias salidas nocturnas. Cada sesión era un happening improvisado. Cada foto siempre distinta de la anterior: ¡happenings sobre happenings! Una bola transparente que usaban Radio Futura era utilizada por Almodóvar unos minutos después dándole otro significado y contenido, y Fany Mcnamara acababa pinchándola y usándola de sombrero. Así todo el rato… durante más de tres años… ¡sin parar*!* (un verdadero movidón). Cuando entro ahora en el estudio, casi treinta años después, todavía se oyen algunos ecos de lo que allí pasó. Terminada ésta etapa tan movida… mi estudio y yo cargados de energía… ¡y de fama!... aprovechamos ese ritmo más sosegado para comenzar algo mucho más intenso si cabe que llamé *Estética mística*. Continué con mis luces, mi "teatro improvisado" y con todo lo que había aprendido y practicado en los años anteriores, pero a partir de entonces todos esos recursos los utilizo con un control superior, digamos que ¡absoluto! Los modelos, más anónimos, metamorfosean en el escenario de mi estudio y van reencarnándose a través de una mutante mitología improvisada y/o reinventada: Caín pasa a ser Abel y en la siguiente foto puede ser un humilde pastorcillo del portal de Belén, o el mismísimo Luzbel. María Magdalena muta, sin apenas darnos cuenta, en Penélope de Ulises para acabar posando como la novia de Clark Kent (Superman). Con un simple cambio del color, y calor, de la luz la magia siempre presente va suavemente provocando el foto-exorcismo. El happening (*el Show*) continúa pero a partir de entonces (1985) con todos los Dioses de mi parte. Los resultado siempre resultan sorprendentes. En 1990 añadí a toda ésta estética (mística) mis famosos "foto-textos", en donde los modelos, en un momento dado, pueden expresarse con los cientos de textos que tengo preparados en el plató... ¡pero bueno… esa es otra historia!

¿Qué me puedes decir de… Herminio Molero, Luis Pérez Mínguez, Rafael Pérez Mínguez, Carlos Serrano, Jorge Rueda, García Alix, Miguel Trillo, Ouka Leele?

Vamos por partes. Con Carlos, Rafa y Jorge fundamos *Nueva Lente*. Carlos diseñó recientemente mi libro sobre *Mi Movida* (2006) y también el libro-catálogo de mi actual exposición itinerante *Detalles invisibles* (2008), que él mismo comisaría por todo el mundo. Ouka Leele, García-Alix y Miguel Trillo son, además de grandes fotógrafos y

amigos, mis compañeros de viaje en el difícil proceso de foto-documentar la movida. Cada uno con su estilo. Seguimos trabajando en nuestras cosas sin dejar de editar libros, de dar clases y de exponer por todo el mundo. De mi hermano Luis puedo comentarte su enorme vitalidad a pesar de su incapacidad física. Vitalidad que convirtió, como yo, en una extensa y prolífica carrera fotográfica. Siempre nos movimos cercanos pero con la suficiente distancia para distinguirnos artística y laboralmente el uno del otro. Herminio Molero fue un eslabón fundamental entre los setenta y los ochenta: pintura, cómic, música, happenings, etc.

¿Cómo surgieron tus colaboraciones en La Luna de Madrid? Tus fotografías acompañaron, por ejemplo, la serie de relatos Patty Diphusa de Almodóvar.

La Luna de Madrid, curiosamente, a pesar de ser la revista más emblemática de la movida nació cuando ésta ya no latía con su fuerza original. Pero allí fuimos a parar, de manera natural, todos los escritores e ilustradores que habíamos destacado o que simplemente habíamos dado vida a la movida. Mis colaboraciones con Pedro y con Fabio de Miguel en Patty Diphusa fueron la continuación de la fotonovela que publicamos en El Víbora, o de la película *Laberinto de pasiones* que se rodó en mi casa-estudio, en la primavera de 1982. Nuestras colaboraciones eran muy fecundas, jocosas… ¡y no tenían desperdicio!

¿Cómo y cuándo acaba la movida? ¿Es una cuestión política, cultural, económica, el final de un estado de éxtasis creativo? Después de la movida ¿vino la resaca?

¿Cuándo acabó el surrealismo?, ¿y la transición?, ¿y el comunismo? Es muy difícil saber cuándo empezó, ni cuando acabó la famosa movida, pero está claro que fueron los vientos de la democracia los que la pusieron en pié en 1977-78-79. Y llegado el 1984-85 todos ya "famosos" nos dispersamos, con la tarea hecha, por esos mundos de dios. El cierre de la emblemática sala Rock Ola y el final del programa *La Edad de Oro* de Paloma Chamorro marcaron en el año 1984 el principio del fin. La revista *La Luna de Madrid* siguió aún publicándose varios años después arrebañando oportunamente los últimos estertores. Pero la movida ya estaba enterrada. Su espíritu sigue latiendo con fuerza en nuestros corazones. No creo que después de esa etapa tan espléndida nos quedara a ninguno resaca alguna, ni nostalgias, ni melancolías. Cada uno siguió su marcha, agradeciendo al destino la oportunidad que nos había brindado y que habíamos

sabido aprovechar. Los que más nostalgia y resaca tienen fueron los que no tuvieron la suerte de vivirla, por motivos de edad o geográficos.

Durante los ochenta y principalmente en los noventa se produce la institucionalización y normalización de la fotografía en el sistema del arte español. Empiezan a aparecer departamentos de fotografía en las facultades y museos, se crean colecciones, se programan exposiciones, etc. ¿Crees que las cosas se han hecho bien? ¿Consideras acertadas las políticas culturales y expositivas desplegadas durante las tres últimas décadas?

Esta pregunta que me haces nos la hacía hace dos semanas la Ministra de Cultura en una comida informal en el Ministerio que compartí junto a Chema Madoz y Cristina García Rodero. En España se siguen los modelos que han seguido otros países. Desgraciadamente padecemos esos cuarenta años de retraso y hasta que pasen algunos años no nos pondremos, internacionalmente, donde debemos estar. Es muy difícil hacerlo mal debido a que la fotografía es un arte… ¡imparable!, y en España, quizá por la tradición plástica de nuestro Siglo de Oro, contamos con grandes fotógrafos de todos los estilos, con categoría internacional, y porque hoy en día es muy difícil escaparse para mal y… ¡para bien!, de los "circuitos globales". Tenemos, debido a ese retraso antes apuntado, asignaturas pendientes, pero el avance ya es irreversible.

Dirigiste un programa de fotografía en Radio 3. ¿Cómo se concibe un programa sobre un medio visual en un medio radiofónico?

Aparentemente parece complicado, pero no es así. Desde la radio se pueden sugerir muchas cosas y motivar la imaginación de la gente para que saque la máquina del cajón y se ponga a jugar, a fotografiar con ella. La radio tiene más capacidad de ilusionar que la pasiva TV. El año pasado (2008) estuve de nuevo una temporada en la SER con un programa parecido al *Fototaller* de Radio 3. A la gente le encanta que le hablen de imágenes.

En los noventa llega cierto reconocimiento (en términos retrospectivos) a tu trabajo anterior. Sin ir más lejos Rafa Doctor monta una exposición sobre Nueva Lente en 1993 (acompañada de las I Jornadas de Estudio).

Esa revisión que realizó un jovencísimo Rafa Doctor fue la primera que se hizo y creo que fue interesante pues con tanta movida la gente se había olvidado de la importancia que tuvo esa revista para poner la fotografía española en un ritmo más actual y moderno.

¿Qué opinión te merecen las revisiones que recientemente se han hecho de la movida (Comunidad de Madrid, 2007)?

Comprendo que es muy complicado hacer revisiones. Estuve muy cerca de los distintos comisarios y me consta que hubo, como siempre, muchos problemas, y que en varias ocasiones estuvo todo a punto de irse a pique. En general, me pareció interesante todo el trabajo que se hizo, y en particular, el gran catálogo que realizó Carlos Serrano me parece una buena referencia para el futuro.¡Se harán nuevas revisiones! (cada dos o tres años se hace una) y estoy seguro que cada vez serán más completas y más objetivas.

Entrevista realizada por correo electrónico, recibida el 15 de diciembre de 2009

7.14. ENTREVISTA CON JORGE RUEDA

¿En qué momento y desde qué perspectivas inicias tu actividad en el mundo de la fotografía?

Me agarré a la foto huyendo de los estudios, que fueron mi tormento. Empecé en mi ciudad natal, haciendo carnets a mis compañeros de clase, luego retraté a cursos escolares enteros, con el clásico mapa de fondo, siguiendo (en la BBC) con Bodas, Bautizos y Comuniones.

¿Cómo recuerdas el ambiente fotográfico español de aquellos años? Tú estabas próximo a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, ¿cuál era la estética dominante en esa institución y cuál era tu relación con ella?

Eso fue años después, cuando me capturó Madrid. Pura decadencia trasnochada y repetitiva. Pero no creas que las sociedades fotográficas han cambiado mucho. No he visto formas más inmovilistas de agruparse. Como siempre hago, me manifesté tal cual, con mis maneras y "entenderes", proponiendo alternativas de movimiento.

*En 1968, trabajaste con Juan Hidalgo realizando sus primeras acciones fotográficas eróticas con las que participaría en Prospect 69 (*Flor y Hombre, Flor y Mujer*). ¿Cómo surgió y se desarrolló aquella colaboración? En estas series fotográficas ya hay un componente narrativo, una especie de desarrollo temporal. Estrategia que, posteriormente, en el entorno de* Nueva Lente*, va a ser muy habitual.*

Me movía en ambientes *underground* que facilitaban mucho los contactos multidisciplinares. Músicos, actores, pintores, literatos y creativos varios. Pero no por exceso de "simpatías", sino por inevitabilidad de roces (de preferencia femenina). Con Juan, actué de "brazo armado", desconociendo sus intenciones y poniendo mi técnica al servicio del guión. Pero me llamaban mucho la atención sus performances.

¿En qué medida influyó el trabajo de Hidalgo (en particular) y el de la generación de artistas conceptuales españoles que aparecerían poco después (en general) en tu manera de entender la fotografía?

Creo que en ninguna. Porque siempre he defendido (en foto) la prevalencia de la brillantez visual sobre el concepto. Hasta tal punto, que prácticamente nunca argumento

lo que hago, ni le añado reflexión-discurso una vez hecho. Me muevo por impulsos incontrolados. Por eso me repito tanto.

*¿Cómo surgió la idea de crear una revista (*Nueva Lente*)? ¿Cuál fue tu papel en la creación de esta publicación?*

Mi ocupación como niño travieso y vocal de ediciones de la Real Sociedad Fotográfica, atrajo a su sede a dos inquietos fotógrafos, Tomás Pérez Manzanares y Benito Mallol, para proponerme la idea del invento en el verano de 1971, partiendo de las 100.000 pesetas de que disponían para el proyecto. Me atrapó el tema, pero como valoré enseguida el esfuerzo que iba a suponer, dadas mis limitaciones mentales, acudí a pedir ayuda al activo Pablo Pérez Mínguez, que a su vez la solicitó de su amigo y diseñador, Carlos Serrano. "Ambos tres" la fuimos poniendo en pié, aunque en la primera etapa yo permaneciera más en la sombra, mientras aprendía "expresión periodística" y me encargaba de atemperar el ímpetu del resto del trío. Pero también en aquella primera época produje editoriales y escritos contundentes. Luego, tres años más tarde, fui recuperando cuotas de poder (y aburrimiento) para dirigirla, hasta que la revista enfermara de errores de contenido, publicitarios y de difusión, ya que la marcada torpeza de sus editores nunca entendió ni valoró lo que les poníamos en las manos.

El programa estético de Nueva Lente *durante la etapa en que la dirección de la revista estuvo en manos de Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, vino marcado por el concepto de ambigüedad que, de algún modo, tú pretendiste superar en favor de un menor subjetivismo y una mayor reflexividad y potencialidad comunicativa.*

Sí, así fue. Y creo que parte de mi respuesta está contenida en las anteriores. Siempre he defendido que un medio visual debe dirigirse básica y prioritariamente al sentido de la vista con llamadas plásticas rotundas, sugestivas y cautivadoras. Y que los conceptos deben expresarse por otras vías. Pero claro, también debo insistir en que mi discurso es "no tener discurso", habiendo llegado a afirmar aquello de: "Nada mejor en cualquier modo creativo, que su capacidad de sugerencia-sugestión. Intentar reconducirlo con títulos, explicaciones y vericuetos, no es más que un lastre que pervierte potencialidades, con teoría de lo que se hace. Y la teoría de lo que se hace en el campo de las sensaciones, es pura falacia que nunca le añade valor. Por mucho que se lo crean

sus promotores y muy de moda que esté. Las personas vacías, no tenemos contenido. La misma palabra lo dice. Frivolizamos con todo”**.** Así que, poco más puedo añadir.

De manera habitual se considera que Nueva Lente *introdujo en España algunos elementos típicamente postmodernos (el “vale todo”, la interdisciplinareidad, la escenificación y apropiación de imágenes, etc.).*

No tan como lo cuentas, aunque algunos de sus espacios (*Bombonera*, por ejemplo) y otras intervenciones o números puntuales, sí que orientaban en esa dirección. Pablo y Carlos estaban mucho más en línea con tales intenciones.

La puesta en escena, el montaje y la performance fueron elementos constantes en la revista. ¿En qué medida resultaron influyentes para vosotros las vanguardias históricas (el onirismo del surrealismo, el montaje dadaísta, etc.)?

Desconozco las referencias del trabajo de los otros. Y aunque el mío fue y sigue siendo vinculado, por “mis críticos”, a los movimientos que citas, puedo asegurar con conocimiento de causa, que nada más lejos de la “realidad”, dada mi pregonada ignorancia y desinterés sobre cualquier ola expresiva que me anteceda o suceda. En estilos y tendencias, soy un inculto neto y totalmente voluntario. No me intereso por ese tipo de contenidos.

Con Nueva Lente *se produce la aparición de una tendencia antidocumental (tal vez por oposición al neorrealismo de las generaciones anteriores) que, según teóricos como Jorge Ribalta, va a caracterizar a gran parte de la producción fotográfica española desde finales de los setenta. ¿Podríamos relacionar este impulso antidocumental con la fotografía fantástica o con cierto surrealismo tardío que estaba presente durante los setenta en el panorama fotográfico internacional?*

Mira**,** prefiero el término “fantástico” al “surrealista”, porque es más ambiguo y menos tendencioso. Pero ciertamente, siempre he dicho que cuesta mucho menos reflejar que proponer y que por eso son tan baratos los espejos. Y aunque soy una nulidad para teorizar sobre lo que hago, porque no me siento tan crítico como los críticos, ni tan artista como los artistas. Sí que puedo afirmar que una de las diferencias básicas entre la fotografía inventada y la encontrada, es que la primera no tiene la obligación de corresponderse con la apariencia de las cosas, sino con su emotividad o sugestión. Al

inventarla, no pretende ser documento descriptivo de nada que exista, aunque se sirva de las formas. Por la sencilla razón de que no busca convencer de que aquello sucedió fuera de la mente. Al menos, tal y como se muestra, partiendo de fragmentos que sí sucedieron o que los "obligaste" a suceder. Desde ese punto de vista propuse, promoví y defendí, una manera de hacer que chocaba con la establecida. Pero no creas que ha sido superado aquel momento. Porque sigue vigente un amplísimo criterio sobre la primera y "obligatoria" función documental de la fotografía, que frena cualquier innovación o que, por el extremo opuesto, favorece monumentales desatinos, tales como los últimos resultados-fallo en los grandes premios institucionales de fotografía del país. El error básico, procede de la funesta intención al confundir "original único" con la esencial y singular multiplicidad de los originales fotográficos. Como les pasa a los libros o los discos. Y claro, el mercado se resiste, como gato panza arriba, a vender diez mil originales a un euro, en lugar de uno a diez mil euros.

¿Qué impacto tuvo la Quinta Generación en la fotografía española de aquellos momentos?

Más o menos el mismo que *Nueva Lente*. Porque fue su aglutinador.

Nueva Lente *nace en un momento político convulso y, de alguna manera, forma parte del confuso magma contracultural del último franquismo. ¿Crees que la poética de la revista tuvo alguna incidencia en términos políticos? ¿Pretendisteis en algún momento realizar una crítica sociopolítica desde la práctica fotográfica?*

Yo no paré de hacerlo con mis textos. Con las sanguinarias limitaciones propias de aquel momento, claro. Abundaban las metáforas y alusiones veladas a las ataduras o prohibiciones. Sin olvidar los miedos censores del editor y los secuestros que sufrió la revista, precisamente por su no disimulada carga política. Incluso hubo quien me tildó de comunista, a pesar de mi conocida aversión por las adscripciones grupales.

Durante los ochenta y principalmente en los noventa se produce la institucionalización y normalización de la fotografía en el sistema del arte español. Empiezan a aparecer departamentos de fotografía en las facultades y museos, se crean colecciones, se programan exposiciones, etc. ¿Crees que las cosas se han hecho bien? ¿Consideras

acertadas las políticas culturales y expositivas desplegadas durante las tres últimas décadas?

Ni mucho menos se han ejecutado sanamente. Por un palpable error de principio: tantas propuestas o planes en apariencia interesantes han sido y son encabezados por ineptos, también señalados asimismo por otros incompetentes e incapaces de cualquier discernimiento (abundan como setas). Faltan cabezas respetables, "objetivas" e informadas, que administren su poder con ecuanimidad, conocimiento y simpatía. Los ámbitos creativos no deberían nunca dejarse en manos de burócratas ni del advenedizo de turno, para que prime la depredación, rapaz, parasitaria y mediocre.

En los noventa llega cierto reconocimiento (en términos retrospectivos) a NL. *Sin ir más lejos Rafael Doctor monta una exposición sobre* NL *en 1993 (acompañada de las I Jornadas de Estudio).*

Sí**,** ese cierto reconocimiento permanece. Tu plan de tesis lo corrobora. Sin olvidar el morboso interés crematístico en desenterrar muertos, que tanto nos caracteriza. Pero me resisto mucho a seguir mirando atrás, cuando el presente apremia tanto a la renovación de maneras.

Desde la distancia, ¿cómo valoras las aportaciones que hicisteis desde NL*? Los historiadores de la fotografía española discrepan a la hora de valorar las aportaciones realizadas por el grupo de* NL. *Mientras algunos autores (Enric Mira o Joan Fontcuberta) ven en* NL *un hito fundamental en la fotografía española reciente, un investigador de la talla de Publio López Mondéjar considera poco relevantes las aportaciones realizadas desde la revista.*

Conviene recordar que Publio es básicamente una mente periodística, que defiende la fotografía como espejo-fuente de memoria. Y, en general, los periodistas, por su "documentalidad", se resisten mucho a cualquier innovación que no sea una mejora de sus propias herramientas, para retener lo que ellos llaman "realidad". Pero es que además, muchas veces se acaban juzgando discutibles talantes personales, en lugar de las obras que producen. Y ya no me refiero a los que citas. Porque sin ir más lejos, dada mi forma de estar en el mundo, se me atribuye ser un… "autor problemático de personalidad agresiva y compleja", cuando manifiesto intención de vivir de lo que hago o defiendo mi derecho con uñas y dientes. Luego, algunos-muchos criterios son

tendenciosos o especulativos. Pero tampoco apoyo la idea de que *Nueva Lente* fuera tan fundamental. En cualquier caso, sí, uno de tantos puntos de inflexión necesarios en la "evolución" social de aquellos momentos. Ya que me resisto a llamarlo progreso.

¿Encuentras alguna diferencia fundamental entre los trabajos que publicabas en un medio impreso como Nueva Lente *y los que se exponían colgados de un cubo blanco? ¿Qué diferencias consideras que existen entre esos dos ámbitos discursivos (página impresa y sala de exposiciones)?*

Desde luego. Entiendo que la fotografía no tiene razón de ser colgada en una sala de exposiciones. Su destino operativo es la edición múltiple. Da igual el soporte y su permanencia en el tiempo. Pero tal criterio se resisten a asumirlo coleccionistas y museos, con sus departamentos de conservación, que no consiguen alcanzar ni siquiera la mitad de permanencia de una foto impresa en libro. Así lo vengo expresando desde siempre. Porque, otra ligereza que me permito para dejarte cautivado, es que la fotografía no tiene nada que ver con el arte. Al menos, si me atengo a la raíz del hecho netamente fotográfico. Que dicen que se inventó para ser múltiple y que ha prosperado, sobre todo, por su condición de repetible como obra original. Perdiendo, al mismo tiempo de nacer, su carácter de única. Que no puede repetirse. Insisto, las sensaciones transportadas por la foto, flotan independientes del soporte para, reproduciéndose a sí mismas, multiplicarse cuantas veces sea preciso o convenga, sin mermar un átomo a su originalidad primera y creadora. También es clónica la música en un disco. Y digo más. Una buena reproducción, por cualquier medio, de una foto "original", no es una copia, sino ese mismo original que ha cambiado de soporte. Como ser replicante exactamente igual a papá; que se infiltra en la fibra óptica o la imprenta, para proyectar más ampliamente su potencial comunicador y sensitivo. No es en absoluto moralmente admisible que el contenido de un buen libro fotográfico perfectamente impreso engorde mil veces su valor económico al trasladarlo de soporte, sobre las paredes de una galería. Ya sé que todo el mundo colecciona soportes numerados y firmados, con garantía de eternidad, pero es que esos sí que son …artísticos. Objeto de comercios. Y tengo noticia de que ese fue precisamente gran parte del cuerpo doctrinal del reciente discurso de Publio [López Mondéjar] para acceder a la Academia de Bellas Artes, como numerario.

¿En qué estás trabajando actualmente?

Nunca me he considerado fotógrafo, aunque no pare de estar en ello. Por tanto, repito una vez más, que soy alguien que, entre otras cosas, hace fotos para respaldar su "doctrina". Que consiste, más o menos, en defender y proyectar la propia identidad individual, entre este inmenso caos disolvente de personas y diferencias, promovido por controladores de manadas y masas productivas. No es tarea cómoda, ni comprendida, ni aduladora. Porque se corre el continuo riesgo de que te proscriban como maldito. Pero es muy estimulante darle ese gusto al cuerpo. Y como el dicho mercenario: Vista al frente, gesto altivo, paso firme ...y mala leche.

Entrevista realizada por correo electrónico, recibida el 21 de diciembre de 2009

7.15. ENTREVISTA CON SANTIAGO SIERRA

Comenzaste tu carrera en España a finales de los ochenta y principios de los noventa (participaste en la Muestra INJUVE *de 1991, expusiste en la galería Ángel Romero y en espacios alternativos como El Ojo Atómico y Espacio P). Después de haber pasado un año estudiando en Hamburgo (1989-1991), ¿cómo recuerdas el ambiente artístico español en esos momentos?*

A finales de los ochenta el ambiente estaba aún muy dividido. Teníamos, por un lado, a la gente de la pintura, que era el ambiente oficial, y luego estos ambientes alternativos muy minoritarios. No había tanta gente trabajando como ahora. Cuando digo minoritarios es porque en un festival de performance, por ejemplo, los performers eran el público de las conferencias, los coordinadores eran los performers, etc. Todo era muy desesperanzador y endogámico. Sabías que nadie te estaba viendo. Que sólo nos veíamos entre nosotros. Ninguna galería se interesaba por nadie que trabajase en los ambientes alternativos. Había un grupo de personas que querían irse porque aquí no se podía hacer nada y otro grupo que esperaba que una galería de Nueva York llamase a su puerta. Yo me fui a Hamburgo. Iba y volvía porque en esa época allí había más posibilidades de trabajo. En Alemania me di cuenta de que el arte podía entenderse como una actividad profesional en los términos más radicales, que había hueco para todos. El problema es que en Hamburgo tenía que hacer trabajos muy desagradables. Por eso al final me voy a México donde pienso que voy a obtener una posición mejor. La diferencia entre el ambiente de Hamburgo y el de Madrid era muy grande. Si hacías una buena exposición en una casa okupa o en un espacio alternativo de Hamburgo, la gente del mundo del arte iba a verla, había interés. Además allí había una escuela estupenda con profesores como F. E. Walter, S. Browm, B. J. Blume, S. Polke (que, por cierto, no me aceptó en sus clases). En la facultad de Madrid, la lección maestra en 5º curso consistía en enseñarte a pintar unas uvas. La diferencia era como de la noche al día. La experiencia en Alemania me gustó mucho, pero después de la caída del Muro las cosas fueron más difíciles, había dificultades para trabajar, el idioma también era un problema, y me volví.

¿Cómo fue tu experiencia en Espacio P? En tus declaraciones sueles reivindicar la influencia de algunos minimalistas y conceptuales (el nombre de Valcárcel Medina

aparece con cierta frecuencia). ¿Qué impresión te causó Pedro Garhel y cuál crees que fue su importancia como gestor de aquel espacio? Allí se encontraron varias generaciones de artistas que trabajaban en el ámbito de la performance y los nuevos comportamientos, desde Darío Corbeira, Valcárcel Medina y Concha Jerez hasta Rafa Lamata y Jaime Vallaure.

Efectivamente, así era. En Espacio P se juntaban los *outsiders*, los que hacían arte marginal desde una tradición duchampiana, no pictórica. Teníamos nuestros pequeños mitos (los Encuentros de Pamplona, el mismo Valcárcel, etc.). Pedro Garhel tenía un trabajo potente, fue el primer español en la Documenta. Espacio P era su estudio. Cuando yo le conocí, Pedro estaba muy abierto a todo, todo el mundo pasaba por allí, era un tipo con mucha vitalidad. Allí se celebró el I Festival de Performance. Era un espacio minúsculo, pero cabíamos todos de sobra. Como artista, a mí Pedro no me entusiasmaba, la verdad. En esa época, la performance era siempre desnudarse y prender una vela, como quien dice. Y Pedro era de los que reivindicaban la performance como una acción con el cuerpo desnudo. Su trabajo como performer no me interesaba demasiado, pero algunas piezas eran muy buenas. Por ejemplo, esa acción con los palillos en los dientes, que he intentado copiar por todos los medios. Mi pieza con los dientes de los gitanos recuerda vagamente a la de Pedro [*Campaña dientes de los últimos gitanos de Ponticelli,* 2009]. Me gustaba la idea de los dientes. Enseñar los dientes es un signo universal.

Con respecto a Isidoro Valcárcel, él era una tipo estupendo. No tenía ningún problema en venir a tu casa a ver tu trabajo aunque fueses un chaval de veinte años. Hablaba con todo el mundo. Era alguien de otra generación que te hacía caso y eso te anima mucho. Y también era un ejemplo de moralidad. En esa época yo era mucho más radical, estaba más de acuerdo con Valcárcel en el sentido de que creía que era importante no vender el trabajo, mantenerse puro, etc. Ahora creo que esas son actitudes para hijos de familias ricas. En mi caso, no me lo puedo permitir, tenía que ganar dinero y no había otra. Algún día, a nivel internacional se darán cuenta de la importancia de Valcárcel. Es un personaje de un peso fundamental. Él siempre ha estado ahí.

Al proyectar tus trabajos, ¿qué diferencias existen entre aquellas obras diseñadas para espacios alternativos o no institucionales y aquéllas que planteas para importantes museos y galerías de arte? ¿Consideras que en tu trabajo hay contenidos de crítica

institucional (por el hecho de visibilizar relaciones laborales que habitualmente permanecen ocultas)?

Creo que no hay demasiadas diferencias entre trabajar con grandes instituciones y espacios alternativos. La diferencia yo la veo, más bien, entre trabajar negociando o sin negociar. Hay veces que hago una pieza en la calle sin decírselo a nadie y después ya veo como la formalizo (fotografía, vídeo, etc.). Eso es muy distinto de cuando tienes que negociar en cualquier espacio, grande o pequeño. He estado mucho tiempo trabajando en espacios alternativos, pero no soy demasiado entusiasta de lo alternativo. Son espacios en los que puedes decir lo que quieras, pero a nadie le importan un carajo porque nadie te oye. Son espacios donde todo el mundo se ayuda, hay solidaridad, hay otro tipo de valores. Lo cual está muy bien. Pero en realidad son salas de espera al mundo profesional. No creo que sean otra cosa. Allí trabajas con la posibilidad de tener errores, posibilidad que no tienes en una institución donde no te puedes equivocar. El problema, insisto, es que no te oye nadie. En los espacios no institucionales tienes una libertad que no tienes en otro sitio.

El nivel de negociación, claro está, aumenta en una institución. Nunca sabes lo que va a pasar. En un museo trabaja mucha gente. A menudo, la relación entre los miembros de los equipos de gestión es mala, yo siempre he tenido problemas en la negociación y eso me gusta. Creo que en la institución hay que tratar de crear problemas, como en una especie de acción directa *soft*. No sé si se le puede llamar a eso crítica institucional. No sé si tenemos la categoría moral suficiente. Nosotros vendemos objetos a los ricos. El perro ladra, los pájaros cantan y yo blasfemo. Los artistas blasfemamos, hacemos arte. Es mi trabajo.

Tal vez a ciertos sectores del mundo del arte no le apetece ver lo que tú visibilizas.

Visibilizar la miseria ajena nunca es agradable, claro. Aunque para un europeo puede llegar a ser reconfortante ver la miseria de las calles de México. Creo que en el aire flota la opinión de que cada pueblo tiene lo que se merece. Como si fuesen ellos los que lo hacen mal. Cuando empecé a trabajar en Europa de nuevo, me pedían constantemente mostrar carnaza, mostrar miseria. Se me pidió hasta la saciedad mostrar la misma pieza ("lo de los mexicanos") cuando yo quería hacer piezas nuevas que hablasen de otros contextos.

¿Te sientes cómodo trabajando con las grandes instituciones artísticas? En el caso español, ¿qué opinión te merece la evolución de la institución-arte (de las políticas culturales en general) desde los noventa?

Parece que los museos son como las catedrales medievales: cada ciudad quiere tener una, a ser posible muy grande y sin importar demasiado lo que se meta dentro. Hay instituciones maravillosas en las que se trabaja bien, que tienen programaciones dignas, y otras que no tanto. Todo depende del criterio del director a la hora de montar su equipo, coordinarlos y marcar líneas de trabajo. He visto un crecimiento brutal de instituciones. Creo que hay una desaparición de las provincias del mapa institucional de lo que no se han dado cuenta los críticos de arte. Los críticos van a provincias a decir tonterías y luego vuelven a Madrid a hacerse los serios. Sin embargo, en las provincias creo que hay centros de calidad.

Te trasladaste a México en 1995. ¿Por qué México?

Es muy tonto pensar que hay que quedarse en casa y que si te vas ya no eres de aquí. Yo no me considero español, me considero ciudadano del planeta y anarquista de toda la vida. México me pareció un lugar muy interesante para trabajar. Me fui con una beca mísera, de 2.000 pesos, me lancé a la piscina. El ambiente merecía la pena. Antes de irme, algunos amigos que viajaban mucho a Latinoamérica me habían dicho que México estaba muerto, que sólo había galerías conservadoras. Cuando llegué me encontré con algo muy distinto. Recuerdo, por ejemplo, el festival de performance de México, que se organizaba en el X-Teresa, con largas colas de gente esperando para entrar. Había un público para la performance. Cuando un artista quería hacer una exposición en México, sacaba los muebles de su habitación y la montaba allí mismo. Era muy normal y la gente iba a verla. El ambiente en ese sentido era mucho más dinámico que en España. También recuerdo La Panadería, un lugar que inauguraba exposiciones todos los miércoles. En esos momentos, al mismo tiempo, me deja de interesar el arte. Me interesa mucho más la realidad de la calle.

Gran parte de tu producción se formaliza en series de vídeos y fotografías que "documentan" performances e instalaciones performativas. ¿Qué relación se establece entre la acción y su documentación? ¿Hasta que punto estos dos elementos podrían funcionar de manera autónoma?

Siempre he documentado todo lo que hacía, pero después guardaba la documentación en un cajón, no le daba una salida. El hecho de producir las fotografías en grandes formatos fue una idea de la Ace Gallery de Los Ángeles con la que empecé a trabajar. Ellos me dijeron que no podía vender nada. Yo estaba mal económicamente y me pareció buena idea. Después le he ido cogiendo cariño a los grandes formatos. También he ido mejorando la calidad de los vídeos hasta la presentación de mi última película en 35 mm. La fotografía no puede ser independiente de la acción. La fotografía es un momento más de la performance y, además, es el momento comercializable.

Esta documentación siempre es en blanco y negro (nunca en color) lo cual hace pensar de inmediato en un cita consciente al fotoconceptualismo de los setenta. Sin embargo, tus fotografías suelen editarse como cuadros de gran formato. ¿Esto es así por una decisión meramente estética (la capacidad de absorción de una imagen de gran tamaño colgada en un muro), por la voluntad de subvertir la pobreza tradicional de la documentación de performances y obras conceptuales, o por la necesidad de que las imágenes alcancen un elevado valor de mercado (elemento importante en el proceso de visibilización de los mecanismos del trabajo alienado y la producción de plusvalías)?

El blanco y negro me ahorra problemas. Las fotos en Latinoamérica siempre salen bonitas, haces una foto a algo horrible y siempre obtienes un color maravilloso. Las fotos en Europa son más grises. Entonces empecé a trabajar en blanco y negro para no tener que pensar en el color. También, efectivamente, quería verme como un artista de los setenta porque me considero un artista moderno, no me gusta la postmodernidad, no me adscribo a ella. El *stablishment* impone que todos seamos postmodernos y no estoy de acuerdo. Actúo como si no conociese esos nuevos códigos impuestos. El tamaño de las imágenes les da una capacidad para impactar al espectador. El éxito del trabajo también tiene que ver con el aumento de los precios de las imágenes, que cuando salieron tenían un precio de mercado de 2.000 $ y ahora cuestan 25.000 $. Si no, no tendría sentido. Sebastiao Salgado podría ser un gran artista si en sus fotografías explicitase el valor de su trabajo: “por hacer esto a mí me pagan tanto”. Pero no lo hace. Cuál es tu parte en todo esto. A mí me interesa dejar claro cuál es mi papel. Creo que el artista no puede no estar, viéndolo todo como los narradores omniscientes del siglo XIX. Tenemos una responsabilidad en los hecho y hay que contarlo.

¿En qué medida el desarrollo de tus performances está controlado por ti y hasta qué punto son los "trabajadores", como intérpretes subcontratados, los que le dan forma de una manera autónoma? ¿En algún momento has llegado a perder el control de una performance?

Sí, a veces he perdido el control de algunas acciones. Lo que pasa es que yo cuelgo los éxitos, nunca los fracasos [risas]. En México iba a teñir de rubio a mucha gente (es la pieza que después hice en Venecia [*133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio,* 2001]). Entonces, cuando ya nos ponemos a teñir, resulta que habían comprado un tinte verde en lugar de rubio, y yo tenía allí a toda esa gente esperando. Otras veces he intentado yo mismo que la acción se descontrolase, provocar el descontrol, por ejemplo con la pieza del muro inclinado [*Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas,* 2000] . Yo pensaba que era demasiado, que no iban a aguantar, que iban a dejar caer el muro. Pero aguantaron porque necesitaban el dinero. Por lo general, si la gente va gratis, puede pasar cualquier cosa; cuando pagas a la gente, todo va bien, la gente hace lo que le pidas. Ahí está la historia: a nadie le gusta su trabajo, ni la sociedad en la que vive. Trabajamos para cobrar.

En otras ocasiones, has declarado que no pretendes cambiar la sociedad a través de tu práctica ¿Qué puede el arte en términos políticos? ¿Le queda alguna posibilidad de incidir en la realidad?

El arte sirve para que hablemos. Una buena obra de arte provoca discusión. Nosotros tenemos la suerte de poder hablar. El arte te permite hablar. Pero no sé si puede cambiar la realidad. Creo que el orden establecido no puede cambiarse, es como una maldición que nos han echado.

Algunos de tus proyectos han sido censurados ¿Consideras que la censura legitima políticamente tu trabajo o, al menos, demuestra que en ningún caso es inocuo en términos políticos?

Hay censuras que no considero censuras. Cuando, por ejemplo, te dicen que no puedes hacer una pieza por motivos de seguridad o por cualquier otra razón. Eso es normal. Ya me he acostumbrado. En esos casos, hay que negociar con las instituciones: "si esta pieza no, cuál", hasta que consigo hacer lo que quiero. Censura es cuando llega la policía, como en Ciudad Juarez, para echarte con todo tu equipo por la fuerza,

pidiéndote que destruyas el trabajo cuando tienes todos los permisos en regla. Eso es censura y acojona. No podemos frivolizar con la censura.

Se te ha criticado acusándote de cínico e hipócrita por reproducir (y lucrarte) de los mecanismos de alienación capitalista. Tal vez estas críticas estén regidas por un moralismo que entiende el arte como una producción humana que debe ser necesariamente intachable en términos éticos. ¿Has tenido alguna vez remordimientos de conciencia?

Esas acusaciones son críticas típicas de la derecha. La derecha está muy metida en el arte, muy disfrazada. El mundo del arte está lleno de ricos conservadores que se pasean por las inauguraciones. A mí me parece mucho más ético, más claro, exponer cuál es tu participación en una obra, cuál es tu papel, que ocultarlo. Podría haber titulado a esta foto [señala *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas,* 1999, colgada en una pared del estudio] *Los chicos de La Habana.* Eso sí que hubiese sido cínico. Creo que esas críticas tienen que ver con que comunico datos que antes no se descubrían. Tal vez era lo que le faltaba al arte conceptual, poner los "cuántos" y los "cómos". Remordimientos: yo soy un artista. Las fotos suelen reflejar el momento más "duro" de la acción. Con los chicos de La Habana, por ejemplo, lo pasamos muy bien, eran la banda de la playa, los que bacilaban con las chicas, etc, y luego estuvimos de parranda con ellos. Tratamos de llevarlo lo mejor posible. En ocasiones hemos tratado con gente que está realmente mal, en medio de un proceso trágico. Entonces no lo pasas bien, pero en el proceso de negociación ellos toman consciencia de que ese trabajo es una forma de decir que existen. Por ejemplo, con los chechenos fue así. Imagínate un colectivo de personas que no pueden trabajar porque no tienen permisos y que están metidos en casa mientras sus hijos roban radiocasettes. Tuve que ser muy convincente para que aceptaran y sólo lo hicieron como una forma de hacer ver que estaban ahí.

Has hablado de tortura a propósito de tu obra, de los trabajos indignos que deforman el cuerpo de los asalariados o ponen a prueba su resistencia física. Algunos de las performances clásicas de los setenta (Burden, Pane, Abramovic) también han sido relacionadas con la tortura (el performer asumiría una tortura, un castigo físico como manera de redefinir las relaciones de poder en el seno de la sociedad occidental). ¿En qué medida te han influido esas performances clásicas? Recientemente Claire Bischop

se ha acercado a tu obra desde la categoría de "performance delegada"[733]*, explicando que esa estrategia de externalización de las acciones (trabajo) se corresponde con las dinámicas de subcontratación generalizadas en la gestión empresarial desde los noventa.*

Esas performance han sido importantes para mí, pero tienen problemas. Esa actitud tiene que ver con los mártires católicos, el artista era el protagonista, era la obra de arte. Me parecen actitudes poco honestas. El artista se flagela en solidaridad con los que lo pasan mal. Pero en el fondo eres tú, Chris Buden, quien lo firma, sales tú en la acción, con tu cara, forma parte de tu obra y la tortura no es real. Antes yo trabajaba en las acciones. Pero en México dejé de trabajar cuando me di cuenta, durante una performance, de lo ridículo que era trabajar con los galleros que descargan camiones de basura. Yo ahí no pintaba nada, era un paripé. Había que salirse. Yo me incluyo como jefe, como patrón, aparezco a veces al fondo pagando a los trabajadores. Es verdad que al principio, en México, yo no estaba demasiado lejos de esta gente, estaba casi tan mal como ellos. Después ya sí. De hecho, cuando empecé a tener una situación económica más desahogada este tipo de trabajos fueron perdiendo dureza, he ido cambiando algunas cosas. Los trabajos son más escultóricos, más alegóricos y menos crueles.

Madrid, 6 de junio de 2011

[733] Claire Bishop, "Performance delegada: subcontratar la autenticidad", *Otra parte* 22, 2010, en http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad (fecha de consulta 09.02.2011).

7.16. ENTREVISTA CON ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Pese a tu posición crítica con respecto a la comercialización del objeto artístico y a la institución-arte en general, tu carrera comenzó en el circuito galerístico (galería Lorca, Madrid, 1962; galería Sótano Medieval, Polop, Alicante, 1964; galería Bique, Madrid, 1965), aunque sin vender un solo cuadro. ¿Cómo recuerdas el sistema del Arte en España en esos momentos, durante los años sesenta?

En parte eso es mentira. Eso es un titular periodístico. He vendido muy poquito, pero algo he vendido [risas]. En aquellos años el sistema se parecía bastante al actual, aunque con muchos menos intermediarios. El artista iba a cuerpo. El trato entre las salas el artista era más directo. Tú tenías un proyecto que estaba ahí expuesto. Al que le interesaba lo buscaba y al que no, pues no. El artista ofrecía directamente sin *dealers*, marchantes, galeristas, críticos, etc. Por ejemplo, Lorca era una galería que estaba en la calle Jorge Juan, yo pasaba por allí muchas veces para ir a mi casa y un día entré y mostré mi obra. Así surgió la exposición.

Tú estabas cerca del arte objetivo-constructivista, lo cual, en esos momentos, podría implicar un posicionamiento político que partiría del cuestionamiento del informalismo, asumido por el régimen como una suerte de vanguardia oficial.

No había un posicionamiento político directo. Por inercia yo tiendo a resistirme al informalismo. La obligación de un artista es hacer lo que no se está haciendo. Si se hacía informalismo, yo quería hacer todo lo contrario. Si dominaban las informalidades, yo quería hacer formalidades.

En esos años comienzas a realizar tus primeras acciones. Después de haber pintado y haber realizado instalaciones/ambientes, ¿cómo llegas al arte de acción?, ¿es una consecuencia lógica de tu faceta instaladora?

No lo sé. Supongo que porque me lo pedía el cuerpo. Yo tenía entonces (y ahora) una gran desinformación. Sólo me he guiado, como te decía, por lo que me pedía el cuerpo. Hacía acciones no porque fuese la tendencia exterior, sino por un simple instinto. ¿Cómo surge lo de la acción? Pues no lo sé. No fue por influencia de nadie. Hay una cosa en la que siempre instinto: es normal que existan coincidencias entre cosas que aparecen en lugares alejados porque el contexto lo reclama. En ocasiones el detonante,

sin buscar hacer una acción política, era algo relacionado con la política. Si no recuerdo mal, la primera acción que hice fue "política", aunque yo no me enteré de que lo era. Creo que fue en el año 59 coincidiendo con una campaña de vacunación de la DGS, Dirección General de Sanidad. Pero todo el mundo identificaba las siglas DGS como la Dirección General de Seguridad. Yo hice unas octavillas que repartía por la calle con un texto bajo el que indicaba "adscrito a la campaña de la DGS".

En esos momentos, ¿considerabas que con esa acción estabas haciendo arte?, ¿considerabas que esa acción podía inscribirse en el campo del arte?, ¿por qué no considerarla, simplemente, una acción política?

Yo nunca he movido un dedo si no tenía que ver con el arte. Para mí, repartir panfletos por la calle, manifestaba una forma de pensar. Así que lo hacía, y punto. Esa fue una de las primeras acciones que recuerdo. En otra ocasión repartí octavillas en blanco. Evidentemente hay una intencionalidad de hacer arte en el espacio público.

Viajaste a Estados Unidos, donde descubriste las similitudes entre algunos trabajos minimal y tu propia obra.

Claro, cuando fui a Estados Unidos me di cuenta de aquello. Yo hacía cuadros blancos con una rayita en medio que parecía aquí un auténtico atrevimiento. Y allí se estaban haciendo, con lo cual se podían hacer.

¿Conocías entonces el trabajo del grupo Zaj?

A ellos los conocí después, a finales de los sesenta. Recuerdo que hice una exposición en Seiquer en el 70 y, si no me equivoco, a Fefa Seiquer me la presentó Walter Marchetti. Yo tenía relación con Zaj pero artísticamente teníamos mucho que ver, salvo que estábamos fuera de Madrid y de las corrientes dominantes. Tal vez por eso intimamos, aunque nunca hemos colaborado. No decíamos lo mismo. O tal vez sí, pero cada uno a su manera.

*¿Qué papel juega la fotografía en tus acciones? Conocemos algunas de ellas gracias a documentación fotográfica. Pero al mismo tiempo has empleado la fotografía en otros trabajos (*Relojes*, 1973;* Foto sin positivar*, 1974;* Retratos callejeros*, 1975) de un modo más "consciente", haciendo que la fotografía fuese un elemento importante de los*

mismos. ¿Te interesa el medio fotográfico? ¿Es la fotografía para ti una especie de "hacer escueto" o "registro pobre"?

La fotografía me ha interesado muchísimo. Pero no la fotografía como documento. Yo nunca he sacado fotos de mis acciones. Si existen, las han hecho otros. Si quieren sacarlas, que las saquen. Pero detesto la fotografía como demostración de que algo ha ocurrido. Me ha interesado mucho la fotografía, en obras como las que tú citas. Las fotos de los relojes obligan a que una persona, durante un año, vaya a un sitio a hacer una foto que, en sí misma, no tiene un valor fotográfico. La *Foto sin positivar* implicaba al receptor que tenía que decidir qué hacia con ella: positivarla, dejarla tal cual o abrirla. El espectador no veía lo que había sido fotografiado. Sólo si positivaba la foto conocía lo fotografiado, pero además tomaba consciencia de todo el proceso fotográfico: la cámara, la ampliadora, los líquidos, etc. Para hacer una imagen así hace falta una máquina. A la foto, que parece ser un documento conclusivo al que nadie puede objetar nada, se le pueden sacar muchas cosas. Eso me interesa. Por eso estoy en contra de ese estado actual en el que todo el mundo va con una cámara y ya no sé cree en nada de lo que se ha visto salvo cuando se ve después en la foto.

Después de esa etapa objetiva, se habla de un cambio en la orientación de tu trabajo a partir de tu participación en los Encuentros de Pamplona (de lo objetivo hacia lo sociológico[734]). ¿Cómo influyó en tu manera de ver el arte todo lo que envolvió a los Encuentros?

Para mí, Pamplona fue importantísimo. El mayor acontecimiento cultural al que yo he asistido y creo que también el más importante ocurrido en España. En Pamplona había infinidad de gente que yo desconocía. Contactas con ellos y te das cuenta de las cosas que se pueden hacer. Era una enorme avalancha de sorpresas. Yo me di cuenta de que cuando trabajas en un lugar público no puedes ser invasivo. No puedes plantar algo en un lugar sin que tenga consecuencias. Eso es lo que yo hice allí: interferir en lo que ahora se llama el espacio público, plantar una chuminada campestre que no venía a cuento. Algo que yo creía que era una cosa grandiosa, pero que en realidad era un churro. Y me di cuenta porque la gente lo destruyó. Estaba desolado pensando en mi obra, pero después me di cuenta de que habían hecho bien. Para mí, Pamplona fue la

[734] David Pérez, "Isidoro Valcárcel Medina", *Lápiz* 97 (1993).

vuelta a la tortilla. Por ejemplo, recuerdo que vi a John Cage y descubrí que la música es un arte del tiempo. Cage dio un concierto de dos horas de duración. Cuando se cumplieron las dos horas, se acabó el concierto. A mí eso me pareció grandioso. Esa desmitificación de la composición musical para mí fue de una gran riqueza. Como los conciertos de Steve Reich y su música repetitiva. Te dices a ti mismo: "esto se puede hacer".

El ambiente era muy bueno pese a la incertidumbre. Había una concentración enorme de visitantes y artistas. El otro día yo comparaba esto con el rollo de La Noche en Blanco. Aquí hay quinientas veces más asistencia de un público guiado por una publicidad bestial que se dirigen a un acontecimiento, lo cual da una sensación de éxito aunque no haya repercusión cultural ninguna. Entonces, en Pamplona, sí la había. Existía cierta tensión política, estallaron bombas. La cúpula la echaron abajo porque decían que si se desinflaba con gente dentro, podía producir una catástrofe, aunque yo creo que fue una cuestión política porque allí se estaban generando reuniones que no se podían permitir. Recuerdo que a mí me dieron manifiestos para firmar que yo no firmé porque yo estaba muy frío en ese sentido. Pese a las polémicas políticas, lo que sí es cierto es que aquello ocurrió y que los que estuvimos allí nos beneficiamos de ello enormemente. Con el mérito de la familia Huarte, absolutamente reaccionaria, que sufragó el evento. Era la derecha, pues de acuerdo. Pero yo conocí a Cage venga de donde venga la cosa.

¿Conociste en Pamplona a gente que venía del ámbito catalán (Muntadas, por ejemplo) o ya existían contactos antes?

Creo que ya lo conocía antes. Tuve mucha relación con ellos. Nunca he sido amigo de los grupos, pero hay gente con la que hay una cierta comunión aunque no vayamos en la misma tendencia, como en el caso de Muntadas. No tenemos mucho que contarnos uno al otro, pero tenemos una buena relación por la consciencia de que vamos cada uno hacia el mismo sitio, cada uno por su ruta, pero hacia el mismo sitio. Pamplona era un lugar pequeño, una extensión temporal pequeña, donde se reunió mucha gente. No cabe duda de que existieron sinergias, conexiones.

*¿Consideras acertada la revisión que actualmente se hace de los mismos en el MNCARS [*Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, 2009]?*

Creo que a nivel informativo la exposición está muy bien. Es amplia y con mucha documentación. Incluso hay documentación que se ha quedado fuera. El que no asistiese entonces a los Encuentros puede hacerse una idea de lo que allí sucedió. Se manifiesta una riqueza considerable. Por ejemplo, con el sonido. Qué riqueza de sonidos de todo tipo hubo en Pamplona.

¿Cómo recuerdas los años de la transición? Habitualmente se considera que el conceptualismo español se caracteriza por antifranquismo militante. Tú has afirmado que todo arte es político y que todo arte es conceptual. En tu caso, ¿llegaste a participar de algún movimiento político antifranquista?

Nunca llegué a participar en movimientos antifranquistas. Yo pensaba que compensaba mi falta de compromiso con lo que hacía. No pintaba cuadros reivindicativos, pero yo me sentía realizado, por decirlo de una manera un poco cursi. Hubiese detestado hacer arte panfletario porque no lo sentía. Hay infinidad de formas no explícitas de manifestar una ideología. Yo siempre reclamo mucho del receptor: si quiere usted, esfuércese. El día de la muerte de Franco tenía una exposición en la Sala Vinçon de Barcelona. Yo me enteré de la noticia por la mañana temprano y compré en los quioscos todo tipo de prensa diaria, semanarios y revistas. Por la noche me fui a los bares de Barcelona y dejaba en las mesas revistas y rotuladores para que la gente hiciese lo que quisiese. Después recogí los resultados y los llevé a la sala de exposiciones. Era algo inocuo porque yo no manifestaba ideología alguna, sencillamente decía: "esto es la prensa de hoy y esto es un lápiz, haga usted lo que quiera". Los resultados fueron muy pobres. En aquella sala en Barcelona yo hacía una serie de actividades. La actividad de un día, tras la muerte de Franco, era la sala en blanco, la sala vacía. Llegaron los Guerrilleros de Cristo Rey y pidieron cuenta de por qué aquello estaba así. Yo tuve que salir y dar explicaciones. Les dije que íbamos a montar, que aún no habían llegado las obras. Entonces se fueron con sus botas muy convencidos. Es lo que hablábamos antes de la estupidez y la falta de sutileza: esto está abierto al público y está vacío, es decir, que no estábamos montando…

Durante los años ochenta, la incipiente red de instituciones artísticas da la espalda a las prácticas que venían gestándose durante los setenta en un momento eminentemente pictórico. En esos años, el Espacio P de Pedro Gahrel supuso para muchos una especie

de oasis en el que seguir trabajando al margen de las tendencias del mercado. Tú trabajaste allí, ¿recuerdas en qué consistió tu intervención? ¿Qué relación tenías con Pedro?

A mí la pintura que se hacía entonces no me interesaba. Yo no abomino de la pintura, sino de la pintura que se hace. Sigo a la espera de un pintor. El lenguaje de la pintura ni ha muerto ni tiene por qué morir. Hay que renovarlo. Hay que decir algo. De ahí mi reciente intervención en el Reina Sofía: bancos del patio recién pintados y el cartel "Cuidado con la pintura". Es decir, atención, que puede revivir. Y ojalá reviva. Pero, claro, hace falta pensar. Lo que no puede ser es decir, "ver qué me pide la galería tal, ¿dos por dos…?". No recuerdo cómo conocí a Pedro, pero tuve bastante relación con él. El Espacio P fue muy activo, se hicieron muchas cosas allí. Casi todas las semanas había algo. Allí hice un trabajo titulado *Viaje a las capitales desconocidas*. Además Pedro era muy accesible y el espacio siempre estaba disponible para quien quisiese hacer algo. Recuerdo una exposición de Santiago Sierra. No recuerdo si él empezó allí o en el Ojo atómico. Era un trabajo interesante.

¿Qué hubiese pasado si tu Ley promotora y reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte *hubiese sido, en un caso más que hipotético, tomada en serio por los responsables políticos?*

No podían hacer caso [risas]. Esa ley recoge mi manera de entender el arte. Si la hubiesen aprobado me hubiesen estropeado el trabajo. Hay una cosa curiosa. No movemos un dedo por desvelar los falsos engranajes de un sistema que parece tan perfecto. Cualquier ciudadano puede presentar una ley (así aparece recogido en la Constitución) pero ningún ciudadano presenta una ley. Es un aburrimiento. Pero si tú presentas una ley y es rechazada, puedes representarla con el respaldo de medio millón de firmas. En cuyo caso vuelve a ser discutida. Tienes que hacer el esfuerzo de recopilar medio millón de firmas, pero después el Estado te paga ese trabajo. O sea, que se considera un trabajo de verdad.

*¿Cómo planteaste tu reciente intervención en MNCARS (*Otoño de 2009*)? Es la institución más importante dedicada al arte contemporáneo en España, ¿temes que, de algún modo, tu trabajo legitime una serie de políticas expositivas con las que tú siempre te has mostrado en desacuerdo? Tú obra se ha resistido al mercado. Sin*

embargo, la actualidad del arte español no parece controlada por el mercado, sino, precisamente, por los discursos pretendidamente contrahegemónicos de algunos museos.

Yo siempre digo que el combate hay que hacerlo desde dentro. Cuando estás dentro, en lugar de tirar piedras contra las ventanas, pones chinas en los pasillos. Por supuesto, yo he mantenido una batalla respetuosa con ellos, no puedo objetar nada en ese sentido. Especialmente con respecto a la posibilidad de hacer un catálogo. Yo ya tengo un catálogo, es cierto que han pasado ocho años, pero no pasa nada porque ocho años de mi vida estén sin documentar. No quiero un catálogo y mucho menos un catálogo grande, monstruoso, que cubra toda la exposición. No hace falta un catalogo. Pero tampoco quiero ser un *rara avis* así que si hay que hacer una publicación que no sea un catálogo, preferí hacer la publicación con los planos que conocéis. Una publicación mucho más trabajosa que un catálogo que ellos aceptaron inmediatamente. Cuando me dicen, "claro, es que no quieres hacer nada para la colección del museo". Bueno, decidme un artista que haya hecho más por la colección del Reina Sofía que yo. No tengo nada en la colección, pero he hecho una audioguía, he trabajado mucho sobre la colección, un trabajo *sui generis*. Dijeron que por qué no hacer una retrospectiva. Busquemos una fórmula. Yo no quiero hacer una retrospectiva. Así que, aprovechando del tercer centenario de la Anunciata de Florencia, hicimos una retrospectiva de tres días, amontonados como estaban los cuadros en la Anunciata, a la que es muy difícil sacarle jugo. Pero la retrospectiva ocurrió. Es un juego de intereses entre lo que a ellos les interesa y lo que a mí me interesa. Esos son los dos núcleos (catálogo y retrospectiva) del acuerdo que establecimos entre el museo, que es una institución que tiene que cumplir su función, y yo, que soy un autor y tengo que cumplir la mía desde mi óptica. Aparte de eso, ellos han accedido a todo lo que he pedido. Hemos puesto el reloj de estación, han pintado los bancos y ha habido problemas (lo siento mucho) porque mucha gente se ha ensuciado. Ellos han cedido en algunas cosas, yo he cedido en otras; yo estoy conforme y espero que ellos lo estén también pese a que la exposición no haya tenido repercusión en los medios de comunicación, que al fin y al cabo es algo que debe interesarle mucho a una institución de este tipo. Yo estoy satisfecho. He hecho lo que he querido, he hecho pequeñas concesiones que no afectan a mi integridad, por decirlo de alguna manera.

Si tendemos hacia la total disolución de lo artístico en lo vital (eterna utopía vanguardista), ¿por qué seguir manteniendo lo artístico? ¿Qué sentido tiene seguir trabajando en el marco del museo? ¿Es una cuestión de visibilidad? ¿Por qué inscribir tu trabajo en el terreno del arte?

Yo siempre digo (cuando se llega a una cierta edad uno no hace más que repetirse, lo cual es tristísimo) que ningún artista realiza una obra en tiempo que no pertenezca al tiempo de su vida. Cuando un artista pinta un cuadro, lo pinta en tiempo de su vida. Podemos no llegar a la ecuación arte igual a vida (que estuvo tan de moda en otras épocas), pero digamos que la vida bien vivida se manifiesta creativamente y que la creatividad ocupa la vida. Qué razón para seguir. En mi caso una muy simple: me dedico a ello y no se me ocurre hacer otra cosa, le tengo simpatía al arte, me lo paso bien y eso es razón suficiente. Y además parece que esto cae bien, vienes tú y me haces una entrevista [risas], pues qué bien. Desde un plano social o vivencial, ¿tiene sentido seguir hablando de arte? Llamémoslo en vez de arte creatividad. Pensemos en los ingenieros o en los químicos. Toda aquella actividad creativa es la función del ser humano, no una función sino la función. Aquello para lo que estamos dotados distintivamente. Entonces, sigamos con ello. Está justificado y su función social está en el bien vivir, en la felicidad del que lo hace y también en los resultados. Esto tiene una utilidad, no sé si emancipadora, no sé a qué nivel o en qué dirección. No podemos ver a alguien que es feliz (si el artista lo es…) sin que se nos pegue. Sé que esto es un poco zen, pero yo defiendo esto. Estamos aquí como un testimonio.

Antes habéis hablado del tinglado de promoción y comercialización del arte (instituciones, galerías, comisariados, etc). Y nosotros lo estamos manteniendo, con esta conversación lo estamos manteniendo. Está ahí. Y no tiene por qué ser negativo. Ahora, en el ojo de cada uno está hasta dónde debe llevar su defensa ante eso. Porque eso es un tinglado, desde luego. El Reina Sofía lo que quiere son cuadros, algo que además les cuesta mucho menos, porque simplemente cuelgan los cuadros y pasa más gente, muchísima más gente. Frente a eso tenemos que defendernos. Defendernos porque tenemos la conciencia de que se nos ve. Sin ningún tipo de engolamiento te repito que somos un testimonio.

¿Qué pasó con la acción? Hace mucho que no haces acciones.

Estoy hasta las narices porque se ha oficializado. Ahora tiene horarios y te pagan [risas], lo cual está muy bien. Yo tengo el recuerdo romántico de repartir octavillas sin más pretensión. Hace quince años que no hago acciones, pese a que soy consciente de que muchas de las cosas que hago conservan componentes accionistas. Ya no me divierto, no tiene mucho sentido para mí hacer acciones. Hay tantas acciones y tan pocos creadores de acciones… Cuando ves tantos festivales de acción te dices, vaya, aquí pasa algo. El éxito que tiene la acción a mí ya no me toca.

Con tu acción en el Reina Sofía en 1994 conseguiste mantener un tenso pulso con la institución. La acción como base de una crítica institucional.

Pasa como con la ley, si me llegan a dar los datos que pedía me hunden [risas]. Cómo me iban a dar los datos. Si me los hubiesen dado no hubiese tenido ninguna trascendencia. Los datos se hubiesen olvidado. No dando los datos, la acción tuvo repercusión.

Con respecto a tus posicionamientos políticos, en una entrevista llegaste a afirmar: "Yo era un profundo reaccionario, en lo ideológico era defensor de De Gaulle, del régimen español, de la familia, etc. Pero después, han surgido mis amores, cuando el objeto del amor ya estaba muerto. Era, en realidad, un vanguardista que flotaba, no sé cómo, en el caldo del conservadurismo"[735]. Tu comentario parece desprender cierto desencanto ¿Cómo te situarías hoy? ¿Qué relación existe entre tu evolución política personal y tu evolución artística?

Ninguna. Lo que hago artísticamente lo hago yo. Y me da la impresión de que siempre he hecho lo mismo. Lo que hacía antes es lo que hago ahora. Digamos que hay una incomodidad ante el poder, sea del color que sea. Creo que es algo que debe ir en la sangre, es casi una obligación. Como mandan estos, hay que tirarle chinas. Hay infinidad de motivos para rebelarse. Ahora en plena democracia. Esto me parece tan cochambroso, tan sucio. Ahora mi rebelión sutil está movida por los mismos móviles y realizada con la misma intensidad que en la dictadura. Si tu vas al congreso con una ley, te dicen no. Es cierto que ahora no te cuestionan policialmente, pero creo que ahora soy más violento en mi repulsa que entonces.

---

[735] Juan Agustín Mancebo, "La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entrevista a Valcárcel Medina", *Sin Título* 1 (1994).

¿Hay algún artista que te interese o te haya interesado? ¿Y alguna política expositiva?

No estoy muy al tanto de la actualidad. No te voy a dar ningún nombre. Los artistas cabrían en esta mano [levanta cinco dedos de su mano] y las instituciones en esta [levanta tres dedos de su mano]. La cosa la veo muy triste, mucho espectáculo. Lo que hablábamos antes de los catálogos. Las instituciones de cuarto nivel que te hacen un catálogo muy caro. Y con ese dinero podían hacer algo referencial. No tengo gran ilusión y me disgustan las grandes manifestaciones artísticas. Tiene gracia la contabilización de los visitantes que hacen los museos. Estaría bien preguntarle a una persona que ha hecho cola para ver una gran exposición por qué ha ido o qué ha aprendido. Este mercado cultural me molesta muchísimo.

Madrid, 20 de enero de 2010

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. ESTUDIOS HISTÓRICOS Y TEÓRICOS DE CARÁCTER GENERAL

Agamben, Giorgio, *Estado de excepción. Homo sacer II, 1,* Valencia, Pre-Textos, 2010.

Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2003.

Alberro, Alexander; Stimson, Blake, eds., *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1999.

Aliaga, Juan Vicente; Cortés, José Miguel G, eds., *Arte conceptual revisado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

— "Entrevista con Jean-François Chevrier", en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, eds., *Micropolíticas. Arte y cotidianidad, 1968-2001*, Castellón, EACC, 2003 (cat.).

Alleg, Henri, *La question*, Hondarribia, Hiru, 2010.

Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

Álvarez Teruel, Cristóbal, "La sombra", *Lápiz* 216, 2005.

Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Anzieu, Didier, *El Yo-Piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1994.

Aróstegui, Julio, *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza, 2004.

Art & Language, "Voces silenciadas: reflexiones en torno al arte conceptual", *Brumaria* 9, 2007.

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 2005.

Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1971.

Aznar, Yayo, coord., *La memoria pública*, Madrid, UNED, 2003.

Baigorri, Laura, *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60 / 70*, Madrid, Brumaria, 2005.

Baker, Edward Compitello, Malcom Adam, eds., *Madrid: de Fortunata a la M-40, un siglo de cultura urbana*, Madrid, Akal, 2003.

Bal, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, CENDEAC, 2009.

Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l´art contemporain au documentaire,* París, Flammarion, 2006.

Barth, John, *Textos sobre el postmodernismo*, León, Universidad de León, 2000.

Barthes, Roland, *L´obive et l´obtus. Essais critiques III*, París, Éditions du Seuil, 1982.

— *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Éditions du Seuil, 1984.

Battcock, Gregory, ed., *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1990.

— *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.

— *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Benéitez Andrés, Rosa; Supelano-Gross, Claudia, eds., *Tipos móviles. Materiales de arte y estética, 5*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2011.

Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.

— *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Berciano Villalibre, Modesto, *Debate en torno a la postmodernidad*, Madrid, Síntesis, 1998.

Berger, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Berger, Maurice, *Minimal Politics. Performativity and Minimalism in Recent American Art,* Baltimore, University of Maryland, 1997.

Biset, Sébastien, "L´art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l´art à l´heure de l´asepsie autoproclamée", en Eric Van Essche, dir., *Les formes contemporaines de l´art engagé: de l´art contextuel aux nouvelles practiques documentaires*, Bruselas, La lettre volée, 2007.

Bishop, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110, 2004.

Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo, eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Bourriaud, Nicolas, "Traffic: Espaces-temps de l´échange", en *Traffic*, Burdeos, CAPC, 1996 (cat.).

— *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

— *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

— *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí,* Murcia, CENDEAC, 2009.

Bozal, Valeriano, *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón, 1976.

Braudel, Fernand, "La larga duración", en *La historia y las ciencia sociales*, Madrid, Alianza, 1979.

Brea, José Luis, *Las auras frías* Barcelona, Anagrama, 1991.

— *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

— ed., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

Bryson, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

Buchloh, Benjamín H. D., *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX,* Madrid, Akal, 2004.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia,* Barcelona, Península, 2000.

Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2009.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

Chevrier, Jean-François, *L´any 1967. L´objecte d´art i la cosa pública*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1997.

Combalía, Victoria, ed., *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, Blume, 1980.

— *La poética de lo neutro*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

Connor, Steven, *Cultura postmoderna*, Madrid, Akal, 2002.

Corbeira, Darío, "Arte político en los 90. Una posibilidad", *Papers d´art* 75, 1998.

— ed., *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

— ed., *Comer o no comer*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002 (cat.).

Cornago, Óscar, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008.

Damisch, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza, 1997.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1997.

Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

— *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.

Downey, Anthony, "Towards a Politics of (Relational) Aesthetics", *Third Text* 21:3, 2007.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

— *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2002.

Eklund, Douglas: *The Pictures Generation, 1974-1984*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2009.

Fernández Álvarez, Miguel Ángel, *Tropología del arte conceptual*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001 (tesina inédita).

Foster, Hal, ed., *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

— *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1995.

— *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain; Buchloh, Benjamin, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1990.

— *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 1999.

— "El sujeto y el poder", en Brian Wallis, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación,* Madrid, Akal, 2001.

Fried, Michael, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna,* Madrid, Antonio Machado, 2000.

— *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

Fukuyama, Francis, *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.

Giesz, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973.

Gillick, Liam, "Contingent Factores: A Response to Claire Bishop´s Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 115, 2006.

Godàs, Xavier, *Postmodernismo: la imagen radical de la desactivación política,* Barcelona, El Roure, 1998.

González, Carmen; GIL, Francisco Javier, "Estudios visuales. Lugar de convergencia y desencuentro", *Azafea* 9, 2007.

Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.

Groys, Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995),* Barcelona, Serbal, 1997.

— *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones (1980-1995),* Madrid, Akal, 2001.

— *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

— coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, El Serbal, 2003.

— *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

— *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal, 2009.

Hernández Sánchez, Domingo, ed., *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

— ed., *Arte, cuerpo y tecnología*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.

— *La ironía estética*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.

— *La comedia de lo sublime*, Torrelavega, Quálea, 2009.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009.

Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

Kotz, Liz, *Words to Be Looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, Massacusetts, MIT, 2007.

Krauss, Rosalind, “El video: la estética del narcisismo”, en VV.AA., *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1995 (cat.).

— *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

— *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

— *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.

Lessing, Gotthold Epphraim, *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990.

Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades contemporáneas*, Madrid, Anagrama, 1990.

— *La era del vacío*, Madrid, Anagrama, 2002.

Lippard, Lucy R., “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

— *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

López, Miguel Ángel, “¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?”, *Afterall* 23, 2010.

Lorente, Jesús Pedro, *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Freire, Cristina; Longoni, Ana, eds., *Conceptualismos del sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.

Mahon, Alice, *Surrealismo, Eros y política*, Madrid, Alianza, 2009.

Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.

Manzano Sánchez, María de los Ángeles, *Marcel Duchamp y la estrategia del Ready Made. Origen y recepciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007 (tesina inédita).

Marchán, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987.

— *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

— *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.

— *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

Marcus, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.

Mcluhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996.

Mcshine, Kynaston L., ed., *Information*, Nueva York, MOMA, 1970 (cat.).

Mirzoeff, Nicolas, ed., *The Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2004.

Moles, Abraham, *El kitsch. El arte de la felicidad,* Barcelona, Paidós, 1990.

Morgan, Robert, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual,* Madrid, Akal, 2002.

Moseley, Catherine, "A History of an Infraestructure", en *Conception. Conceptual Documents (1968-1972)*, Norwich, Norwich Gallery, 2001 (cat.).

Moxey, Keith, "Nostalgia de lo real", *Estudios Visuales* 1, 2003.

Notario Ruiz, Antonio, ed., *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

— ed., *Estética. Perspectivas contemporáneas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

Osbourne, Peter, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 2002.

— *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2010.

Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le Chiffonier, l´Ange et le Petit Bossu,* París, Klincksieck, 2006.

Panera, Javier, *Nuevos territorios para la creatividad. Arte y experiencia estética en los espacios públicos*, Salamanca, Facultad de Geografia e Historia, Universidad de Salamanca, 2001.

— "Un ballo in maschera/Baile de máscaras (Máscaras, disfraces, maquillajes, camuflajes, travestismos, pantomimas, farsas, ficciones, prótesis, cirugías y otros estados de transformación en las artes visuales contemporáneas)", *Art.es* 16, 2006.

— *Música para tus ojos. Artes visuales y estética de videoclip: una historia de intercambios*, Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2009.

— *Video killed the painting star. Pintura e imagen en movimiento*, Medina del Campo, Semana de Cine de Medina del Campo, 2010.

Panofsky, Edwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

Peran, Martí, "Propiedad y teatralidad en el tránsito de los años ochenta", en VV.AA: *Sobre la Crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona, MACBA, 1996.

Pérez, David, *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CENDEAC, 2003.

Pérez Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.

— *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado, 2003.

Peters, Edward, *La tortura*, Madrid, Alianza, 1987.

Ramírez, Juan Antonio; Carrillo, Jesús, eds., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique, 2008.

Ribalta, Jorge, ed., *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

Río, Víctor del, "El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno", en VV.AA., *Octavas falsas. Materiales de arte y estética, 2*, Salamanca, Luso-Española de ediciones, 2006.

Sanmartín Barros, Israel, *Entre dos siglos. Globalización y pensamiento único*, Akal, Madrid, 2007.

Santamaría, Alberto, *El idilio americano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

Schavemaker, Margriet; Rakier, Mischa, eds., *Right About Now. Art and Theory since the 1990s*, Valiz, Amsterdam, 2006.

Sennett, Richard, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo,* Madrid, Anagrama, 2000.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

Stallabrass, Julian, *High Art Lite. Esplendor y ruina del young British art,* Madrid, Brumaria, 2010.

Svetlichnaja, Julia, "Relational Paradise as a Delusional Democracy. A Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics", conferencia presentada en *Art and Politics*, 2005, Universidad de St. Andrews.

Vindel, Jaime, "Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta", *Ramona: revista de artes visuales* 82, 2008.

— *Arte y política. genealogía crítica de la estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*, León, Universidad de León, 2010 (tesis doctoral).

Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.

VV.AA., *L´art conceptuel, une perspective*, París, Musée d´Art Monderne de la Ville, 1989 (cat.).

VV.AA., *Bruce Nauman*, Madrid, MNCARS, 1993 (cat.).

VV.AA., *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994 (cat.).

VV.AA., *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s,* Nueva York, Queens Museum of Art, 1999 (cat.).

VV.AA., *Dan Graham. Works, 1964-2000*, Oporto, Museo Serralves, 2001 (cat.).

VV.AA., *Black Mountain College: Una aventura americana*, Madrid, MNCARS, 2002 (cat.).

VV.AA., *MUSAC. Colección vol. 1*, León, MUSAC, 2005 (cat.).

VV.AA., *Art Workers´ Coalition*, Madrid, Brumaria, 2010.

Wallis, Brian, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación,* Madrid, Akal, 2001.

Welchman, John C., ed., *Institutional Critique and After*, Zurich, jrp/ringier, 2006.

Wolfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa, 1924.

Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan; Harrison, Charles, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.

Zinn, Howard, *The Twentieth Century. A People´s History*, Nueva York, Harper and Row, 1984.

8.2. TEORÍA E HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Ades, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Alberro, Alexander, "Conceptual Photography from the 60's and 70's", *Artforum* 37:3, 1998.

Albertazzi, Liliana, "La imagen-cuadro: un concepto acomodaticio en el tiempo", *Exit* 9, 2002.

Bach, Caroline, "Photographie et mode: les années critiques", *Artpress* spécial 18, 1997.

Bajac, Quentin, *Tableaux vivants: fantasies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París, RMN, 1999 (cat).

Bajac, Quentin; Chéroux, Clément, dirs., L*a subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, París, Madrid; Centre Georges Pompidou, Fundación Mapfre, 2010 (cat.).

Baqué, Dominique, "La photographie des années 90. Figures d´un désenchantement", *Artpress* 240, 1998.

— *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2001.

Batchen, Geoffrey*, Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

— ed., *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes´ Camera Lucida*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2009.

Bate, David, *Photography and Surrealism*, Londres, IB Tauris, 2004.

Baudelaire, Charles, "El público moderno y la fotografía", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.

Berger, John; Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997.

Bravo, Laura, "De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy", en Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

— *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006.

Brea, José Luis, "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización", *Papel Alpha* 1, 1996.

— "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia", *Acción Paralela* 5, 2000.

Bright, Deborah, ed., *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, Nueva York, Routledge, 1998.

Brunet, François, *La naissance de l´idée de photographie,* París, PUF, 2000.

Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Posmodernity,* Nueva York, Palgrave, 1986.

— *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Campany, David, "Historia del arte conceptual o un hogar para Homes for America", *Papel Alpha* 7, 2009.

Chassey, Éric de, *Planitudes. Historia de la fotografía plana*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

Chevrier, Jean-François, ed., *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren/Du XXème au XIX siècle, aller et retour,* Stuttgart, Staatsgalerie, 1989 (cat.).

— *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

— *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne,* París, L´Arachnéen, 2010.

Chevrier, Jean-François; Lingwood, James, "Otra objetividad", en Jorge Ribalta, ed., *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Coleman, A.D., *Light Readings. A Photography Critic Writtings, 1968-1978*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.

— *Depth Field*, Albuquerque, University of New Mexico, 1995.

— "El método dirigido. Notas para una definición", en Jorge Ribalta, ed., *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Costello, Diarmuid; Iversen, Margaret, eds., *Photography after Conceptual Art*, *Art History* 32:5, 2009.

Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

Cox, Julian; Ford, Colin, eds., *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, Londres, Thames and Hudson, 2003.

Crimp, Douglas, "Imágenes", en Brian Wallis, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación,* Madrid, Akal, 2001.

— "La actividad fotográfica de la postmodernidad", en Douglas Fogle, ed., *The last picture show. Artistas que usan la fotografía*, Minneapolis, Vigo; Walker Art Center, MARCO, 2004 (cat.).

Deren Coke, Van, *Fabricated to be Photographed*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1979 (cat.).

Diego, Estrella de, "Cuerpos perdidos", en VV.AA., *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1995 (cat.).

— "Si nos quedara el cuerpo al menos", *Papel Alpha* 1, 1996.

Dubois, Philippe*, El acto fotográfico. De la representación a la recepción,* Barcelona, Paidós, 1986.

— "De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea", *Exit* 3, 2001.

Durand, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

— *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, París, Éditions de la Différence, 2002.

Ecotais, Emmanuelle de l´; Sayag, Alain, dirs., *Man Ray al descubierto. Fotografías 1919-1948*, Madrid, MNCARS, 1999 (cat.).

Elkins, James (ed.): *Photography Theory*, Nueva York, Routledge, 2007.

Ewing, William A., *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996.

Fleig, Alain, *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*, NeuChâtel, Ides & Calendes, 1997.

Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.

Fogle, Douglas, ed., *The last picture show. Artistas que usan la fotografía*, Minneapolis, Vigo, Walker Art Center, MARCO, 2004 (cat.).

Fontcuberta, Joan, "Editorial", *Photovisión* 20, 1988.

— *El beso de judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

— *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*, Madrid, La Fábrica, Fundación Telefónica, 2001.

— ed., *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, ACTAR, 2001.

— ed., *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

— "La fotografía con(tra) el museo", *mus-A* 9, 2008.

— *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008.

Frizot, Michel, dir., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.

Gili, Marta, "Cuanto más vemos, menos sentimos", *Lápiz* 143, 1998.

Goldberg, Vicki, ed., *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*, Nueva York, Simon and Schuster, 1981.

Gómez Isla, José, "Los festivales de fotografía a examen: una mirada crítica", *Lápiz* 165, 2000.

— "Derivaciones tecnológicas en la plástica contemporánea", *Lápiz* 169-170, 2001.

— "Poligrafías digitales: nuevas propuestas discursivas en torno a la creación fotográfica", en *Ninfografías-Infomanías. Poéticas fotográficas en la era digital*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001 (cat.).

— *Fotografía de creación*, San Sebastián, Nerea, 2005.

— "Abismos tecnológicos y arte posthumano", en Antonio Notario (ed.): *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

— "Argumentaciones en torno a la creciente imposibilidad creativa o las limitaciones expresivas de la fotografía documental", *Pliegos de Yuste* 4, 2006.

González, Ignacio, "Fotografía gestual", *Photovisión* 8, 1983.

Green, David, ed., *¿Qué ha sido de la fotografía?,* Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿medios diferentes?,* Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Gunthert, André, "Légendes vivantes. Archéologie de la photographie construite", en VV.AA.: *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, París, Maison Europeénne de la Photographie, 1996 (cat).

Hall-Duncan, Nancy, *Photographic Surrealism*, Cleveland, The New Gallery of Contemporary Art, 1979 (cat.).

Heather, Diack, "Nobody Can Commit Photography Alone: Early Photoconceptualism and the Limits of Information", *Afterimage* 38:4, 2011.

Herranz Margain, Iñaki, *La photographie mise en scène au Mexique des anées 80 à nos jours*, Paris, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2007 (tesina inédita).

Hoy, Anne H., *Fabrications. Staged, Altered and Apropiated Photographs*, Nueva York, Abbeville, 1987.

Jaguer, Edouard, *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, París, Flammarion, 1982.

Janus, Elisabeth, ed., *Veronica´s Revange. Contemporary Perspectives on Photography*, Zurich, Berlin, Nueva York, Scalo, 1998.

Köhler, Michael, dir., *Constructed Realities*, Zurich, Stemmle, 1995 (cat.).

Köhn, Eckhardt, "Glebte Utopie von Frauen. Loheland im historischen und fotografischen Kontext (1919-1939)", en *Lichtbildwerkstaff Loheland. Fotografien einer neuen Generation Weib*, Berlín, Bauhaus Archiv, 2007 (cat.).

Kracauer, Sigfried, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento y la masa 1,* Barcelona, Gedisa, 2008.

Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Krauss, Rosalind; Livingston, Jane; Ades, Dawn, *Exposante-fixe, photographie et surréalisme*, París, Centre Georges Pompidou, Hazan, 1985.

Lemagny, Jean Claude; Rouillé, André, dirs., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

Lister, Martin, comp., *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.

Ledo, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.

Lugon, Olivier, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

Martín Expósito, Alberto, "El tiempo suspendido. Fotografía y narración", en José Luis Molinuevo, ed., *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Marzo, Jorge Luis, ed, *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1992.

Molderings, Herbert, *L´Évidence du possible, photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009.

Monleón, Mau, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

Naggar, Carol, *Documents de l'absence (la photographie comme médium)*, Rennes, Maison de la Culture, 1975.

Naranjo, Joan, ed., *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006),* Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Olivares, Rosa, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.

Ovenden, Graham, ed., *A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and her Circle*, Nueva York, Da Capo Press, 1975.

Panera, Javier, *Emociones formales. Reflexiones sobre el "inconsciente pictórico" en la fotografía contemporánea*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Explorafoto, 2004.

— ed., *Tiempo suspendido. Fotografía y puesta en escena en las colecciones del DA2 y la Fundación Coca-Cola*, Salamanca, DA2, 2009.

Pauli, Lori, dir., *La photographie mise en scène. Créer l´illusion du réel,* Londres, Nueva York, Merrel, 2006 (cat.).

Pérez, David, ed., *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el sigo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Petersen, Stephen, "Tableaux", en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge, 2008.

Picaudé, Valérie; Arbaïzar, Philippe, eds., *La confusión de los géneros en fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Picazo, Glòria; Ribalta, Jorge, eds., *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Poivert, Michel, *Le pictorialisme en France*, París, Editions Hoëbeke, Bibliothèque National, 1992.

— *La photographie contemporaine*, París, Flammarion, 2002.

— "Fiction et photographie. Brève histoire d´un contrat", *Art press*, hors série, abril 2002.

— "Hippolyte Bayard en suicidé de la société. Le point de vue mort", *Art press*, hors série, abril 2002.

— "Pictorialismo: el rechazo del modernismo. Teatralidad fotográfica y antimodernidad", *Exit* 30, 2008.

Pultz, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003.

Ratcliff, Carter, "Tableau photography. From Mayall to Rodan. Its Roots and its Reason", *Picture* 18, 1981.

Ribalta, Jorge, "La fotografía en las instituciones de arte contemporáneo", *Lápiz* 80, 1991.

— ed., *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

— *Antlitz der Zeit. Retratos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006 (cat.).

— ed., *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*, Barcelona, MACBA, 2009.

Rio, Víctor del, "Revisiones del arte y la teoría", *Lápiz* 166, 2000.

— "El efecto Photoshop", *Lápiz* 169-170, 2001.

— "Las interpretaciones de Edward Ruscha. Avatares de la fotografía objeto", *Papel Alpha* 6, 2003.

— "El caso Vancouver", *Lápiz* 230-231, 2007.

— *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

— *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abada, 2010.

Roberts, John, ed., *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain (1966-1976)*, Londres, Camera, 1997.

— "Fotografía, iconofobia y las ruinas del arte conceptual", *Papel Alpha* 7, 2009,

Roberts, Pam, "Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work", en *Alfred Stieglitz, Camera Work. The Complete Illustrations, 1903-1917*, Colonia, Taschen, 1997.

Robins, Kevin, "El inconsciente virtual en la post-fotografía", *Papel Alpha* 3, 1997.

Rosenblum, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, París, Abbeville, 1998.

Rosler, Martha, "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental", en Jorge Ribalta, ed., *Efecto real*. *Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Rouillé, André, *La photographie,* París, Gallimard, 2005.

San Martín, Javier, ed., *La fotografía en el arte del siglo XX*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001.

Sánchez, Pilar, *El trabajo fotográfico de Cindy Sherman de 1975 a 1992. De la simulación a la abyección*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007 (tesina inédita).

Schaeffer, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.

Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 2004.

Sekula, Allan, "On the Invention of Photographic Meaning", *Artforum* 13:5, 1975.

Smith, W. Eugene, "Fotoperiodismo", en Joan Fontcuberta (ed.): *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Solomon-Godeau, Abigail, "La fotografía tras la fotografía artística", en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

— *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2005.

Sougez, Marie-Loup, coord., *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

Soutter, Lucy, "La idea fotográfica. Reconsideración de la fotografía conceptual", *Papel Alpha* 7, 2009.

— "Con B de bragas: la fotografía narrativa de los años noventa", *Papel Alpha* 8, 2010.

Spector, Nancy, "La fotografía artística después de la fotografía", en VV.AA., *Imágenes en movimiento. Fotografía y vídeo contemporáneo en las colecciones de los museos Guggenheim*, Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003 (cat.).

Stallabrass, Julian, "Fotografía de museo y prosa de museo", *New Left Review* 65, 2010.

Stimson, Blake, *El eje del mundo. Fotografía y nación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

Stolz, George, "Pistas de lo conocido. Sol LeWitt y la fotografía", en *Sol LeWitt. Fotografía*, Madrid, Fundación ICO, La Fábrica, 2003 (cat.).

Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

Verhagen, Erik, "La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et imposibilités", *Études photographiques* 22, 2008.

VV.AA., *Fantastic Photography in Europe*, Amsterdam, The Canon Photo Gallery Amsterdam, 1976 (cat.).

VV.AA., *Photography and Art. Interactions since 1946*, Nueva York, Abbeville, 1987 (cat.).

VV.AA., *Passages de l´image*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1991 (cat.).

VV.AA., *Cámaras indiscretas*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992 (cat.).

VV.AA., *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1995 (cat.).

VV.AA., *IMAGO 99*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999 (cat.).

VV.AA., *IMAGO 2000*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000 (cat.).

VV.AA., *La subversión de la realidad*, Madrid, Ministerio de Educación, 2001 (cat.).

VV.AA., *IMAGO 01*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001 (cat.).

VV.AA., *Tableaux vivants: lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Viena, kunsthalle, 2002.

VV.AA., *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*, Viena, Generali Foundation, Hatje Cantz, 2003 (cat.).

VV.AA., *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, Musée de Beaux-Arts, 2005 (cat.).

VV.AA., *Jo Spence Más allá de la imagen perfecta. Fotografía subjetividad, antagonismo*, Barcelona, MACBA, 2005 (cat.).

VV.AA., *Segundo Congreso de Historia de la fotografía*, Zarautz, Photomuseum, 2006.

VV.AA., *Tercer Congreso de Historia de la fotografía*, Zarauz, Photomuseum, 2008.

VV.AA., *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man*, Barcelona, MACBA, 2009.

VV.AA., *Años 70. Fotografía y vida cotidiana*, Madrid, Photoespaña, La Fábrica, 2009 (cat.).

VV.AA., *NeoRealismo. La nueva imagen en Italia 1932-1960*, Madrid, La Fábrica, 2009 (cat.).

Waintrop, Camille, *Le tableau photographique, une notion critique*, París, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2001 (tesina inédita).

Wall, Jeff, *Ensayos y entrevistas,* Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003.

Wallace, Ian, "Photoconceptual Art in Vancouver", en VV.AA., *Thirteen Essays on Photography*, Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography, 1990.

Wells, Liz, ed., *Photography: A critical Introduction*, Londres, Routledge, 1996.

Zunzunegui, Santos, "De qué hablamos cuando hablamos de historia de la fotografía", *Archivos de la Fotografía* vol. I, nº 2, 1995.

8.3. TEORÍA E HISTORIA DE LA PERFORMANCE. CUERPO, PERFORMANCE Y FOTOGRAFÍA

Abellán, Joan, "Los límites de la performance desde perspectivas teatrales", en Gloria Picazo, coord., *Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1993.

— "El teatro visual", en José Antonio Sánchez, dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006.

Agúndez García, José Antonio, *10 Happenings de Wolf Vostell,* Cáceres, Junta de Extremadura, 1999.

Aizpuru, Margarita, *La performance expandida*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2006 (cat.).

Alfano Miglietti, Francesca, *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art,* Milán, Skira, 2003.

Aliaga, Juan Vicente, "Dramaturgia y arte", *Arena Internacional* 2, 1989.

— "El cuerpo de la discordia", en Domingo Hernández Sánchez, ed., *Arte, cuerpo y tecnología,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.

— "La elocuencia política del cuerpo"*, Exit Book* 5, 2006.

Alonso, Rodrigo, "Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro", en VV.AA., *Arte y Recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997.

Argelander, Roland, "Photo-documentation (and an interview with Peter Moore)", *The Drama Review* 18:3, 1974.

Auslander, Philip, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Michigan, University of Michigan, 1992.

— *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Nueva York, Routledge, 1999.

— "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ* 28:3, 2006.

Aznar, Yayo, "Agresores y víctimas: el sacrificio del artista", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* 10, 1997.

— *El arte de acción*, San Sebastián, Nerea, 2000.

— "Insensatos", en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro, eds., *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2004.

Barber, Stephen, *The Art of Destruction. The Films of the Vienna Action Group*, Nueva York, Creation Group, 2004.

Battcock, Gregory; Nickas, Robert, eds., *The Art of Performance*, Nueva York, EP Dutton, 1984.

Bishop, Claire, "Performance delegada: subcontratar la autenticidad", *Otra parte* 22, 2010.

Blocker, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham, Duke Univeristy Press, 1999.

Butt, Gavin, ed., *After Crticicism. New Responses to Art and Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética,* Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Charbonnier, Jean-Michel, "Tableaux Vivants: des corps en suspens", *Beaux Arts Magazine* 179, 1999.

Clausen, Barbara, ed., *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Viena, MUMOK, 2005.

— "Performing Histories: Why the Point is not to Make a Point…", *Afterall* 23, 2010.

Coleman, A.D., "Collaborations through the Lens: Photography and Performance Art", en *Documentia. f-stop Fitzgerald*, San Francisco, Los Ángeles, Nueva York; Last Gasp, Post Contemporary Productions, Astro Artz, 1987 (cat.).

Conderana, José Alberto, *El espacio de la representación. Arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral,* Madrid, Quiasmo, 2010.

— “Arte de acción crítico en el espacio público”, *Efímera* 1, 2010.

Correa, Nieves, “El cuerpo político y la acción. El papel de la performance en la red de espacios alternativos”, en www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/El_Cuerpo_Pol%C3%ADtico_y_la_Acci%C3%B3n._El_papel_de_la_Performance_en_la_Red_de_Espacios_Alternativos (fecha de consulta 14.11.2007).

— “En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector”, en http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/En_defenda_del_artista_gestor%2C_n%C3%B3mada%2C_cazador_y_recolector (fecha de consulta 25.03.2011).

Crawdfor, Jane, “Gordon Matta-Clark. Una comunidad utópica: Soho en la década de 1970”, *Brumaria* 8, 2007.

Crimp, Douglas, “Acción más allá de los márgenes”, en VV.AA., *Manhattan, uso mixto*, Madrid, MNCARS, 2010 (cat.).

Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández Navarro, Miguel A., eds., *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2004.

Delpeux, Sophie, “L'imaginaire à l'Action. L´infortune critique de Rudolf Schwarzkogler”, *Études photographiques* 7, 2000.

— “Document d´époques. Fiction et torture”, *Art press*, hors serie, mayo 2001.

— “Valie Export. Semper et Ubique”, *Artpress* 293, 2003.

— “Le Familier-inconnu de Gina Pane (à propos d´une image d´archive)”, *Critique d´art* 23, 2004.

— *Les formes de la disparition. Art corporel et photographie (1963-1983)*, París, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2004 (tesis doctoral).

— “Le tissu du monde. Une cosmogonie e Gina Pane”, *Les Cahiers du Mnam* 91, 2005.

— “Paternités de Dennis Oppenheim”, *Les Cahiers du Mnam* 99, 2007.

— *Le cops-caméra. Le performer et son image*, París, Textuel, 2010.

Diamond, Elin, ed., *Performance and Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1996.

Dixon, Steve, *Digital Performance*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2007.

Doswald, Cristoph, “Missing Link-Close the Gap!”, en David Pérez, ed., *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el sigo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Dunham, Judith, “Proof”, en *Proof. Ten Photographers on Performance*, San Francisco, New Langton Arts, 1984 (cat.).

Durant, Mark Alice, “Photography and Performance”, *Aperture* 199, 2010.

Fisher, Jennifer, “Interperformance. The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni and Marina Abramovic”, *Art Journal* 56:4, 1997.

Fonti, Daniela, "Depero mimismagico (mimica, declamazione, teatro cabaret, marionette) motorumorismo", en VV.AA., *Depero. Dal Futurismo alla Casa d´Arte*, Milán, Charta, 1994 (cat.).

Garber, Frederick, "Presence and its Discontents: Performing Photographs", en *Repositionings: Readings of Contemporary Poetry, Photography and Performance art*, Filadelfia, The Pennsylvania State University Press, 1995.

Gilbert, Helen Gilbert, "Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre", *Textual Studies in Canada* 10-11, 1998.

Glusberg, Jorge, *El arte de la performance*, Buenos Aires, Gaglianone, 1986.

Gohaux, Jocelyn, *Photographies de Happenings. Photographie et happening. Apparition, fonction et statut des enregistrements photographiques des premiers happenings*, París, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 1996 (tesina inédita).

Goldberg, Roselee*, Performance Art*, Barcelona, Destino, 2002.

— *Performance. Live Art since the 60s*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

— "Sé mi espejo. El performance y la imagen en movimiento", en VV.AA., *No lo llames performance / Don´t call it performance*, Salamanca, DA2 Salamanca, Museo del Barrio, Nueva York, 2004 (cat.).

— ed., *Performa. New Visual Art Performance*, Nueva York, Performa, 2007.

— ed., *Everywhere and All at Once. An Anthology of Writings on Performa 07*, Nueva York, Performa, jrp/ringier, 2009.

González Cabrera, Laura, *Vigencia de la performance*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001 (tesina inédita).

Hac Mor, Carles; Xargay, Esther, "El dedo en la llaga. La acción: el arte reinventado", *Lápiz* 107, 1994.

Heathfield, Adrian, ed., *Live. Art and Performance*, Londres, Tate, 2004.

Heyd, Thomas, "Understanding Performance Art: Art beyond Art", *British Journal of Aesthetics* 31:1, 1991.

Hoffman, Jens; Jonas, Joan, *Perform*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

Huxley, Michael; Witts, Noel, eds., *The Twentieth Century Performance Reader*, Nueva York, Routledge, 1996.

Iversen, Margaret, "Following pieces. On performative photography", en James Elkins, ed., *Photography Theory*, Nueva York, Routledge, 2007.

Jones, Amelia, "Precence in absentia. Experiencing Performance as Documentation", *Art Journal* 56:4, 1997.

— *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota, 1998.

— "Regreso al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura occidental", en Tracey Warr, ed., *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006.

Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings,* Nueva York, Abrams, 1966.

Klocker, Hubert, "Kurt Kren. Actionist Films / Actionist Photography, 1964-1967", en VV.AA.: *Kurt Kren. Film Photography Viennese Actionism*, Viena, Galerie Julius Hummel, 1998 (cat.).

— "La photographie d´action. Sur le rappor entre performance et photographie dans l´actionnisme viennois", en VV.AA., *Vive les modernités!,* Arles, Rencontres Internationales de la Photographie, Actes du Sud, 1999 (cat.).

Kosofsky Sedgwick, Eve; Parker, Andrew, eds., *Performativity and Performance*, Nueva York, Routledge, 1995.

Mcevilley, Thomas, *The Triumph of Anti-art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-modernism*, Nueva York, McPherson & Co, 2005.

Maude-Roxby, Alice, ed., *Live Art on Camera: Performance and Photography*, Southampton, John Hansard Gallery, University of Southampton, 2007.

Moore, Peter, *Peter Moore Photographs,* Tokyo, Gallery 360, 1989 (cat.).

Morgan, Robert, "Half-truht: Performance and the Photograph", en *Action / Performance and the Photograph*, Los Angeles, Jan Turner, Krull Galleries, 1993 (cat.).

O´Dell, Kathy, *Toward a Theory of Performance: an Investigacion of its Sites*, Nueva York, University of New York, 1992 (tesis doctoral).

— "Displacing the Haptic: Performance Art, Photographic Document, and the 1970´s", *Performance Research* 2:1, 1997.

— *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota, 1998.

Pane, Gina, "Le corps et son support image, pour une communication non-linguistique", *Artitudes International* 3, 1973.

Pérez Royo, Victoria, "El giro performativo de la imagen", *Revista Sigma* 19, 2010.

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Nueva York, Routledge, 1993.

— "Estados de embrujo: performance y efecto fotográfico", en *Haunted. Fotografía, vídeo, performance contemporáneos*, Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010 (cat.).

Picazo, Glòria, coord., *Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1993.

Pollock, Ann, *Transient Moments: Vancouver and the Performance Photograph*, Vancouver, Presentation House Gallery, 1998 (cat.).

Pontbriand, Chantal, "Performance et photographie", en VV.AA., *Point and Shoot: performance et photographie*, Montreal, Dazibao, 2005 (cat.).

Qualls, Larry, "Performance / Photography", *PAJ* 17:1, 1995.

Quiñonero, Juan Pedro, "Happening, body art y la refutación de la historia", *Destino*, 14 de abril de 1975.

Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo,* Madrid, Siruela, 2003.

Sánchez, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

— ed., *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999.

— dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Sánchez, Pilar, "Arte(s) Abyecto(s): el cuerpo en el panorama artístico contemporáneo", en Antonio Notario, ed., *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

Sarmiento, José Antonio, *El arte de acción,* Sta. Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deporte, 1999 (cat.).

Sayre, Henry M., *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, University of Chicago, 1989.

Schechner, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Barcelona, Anagrama, 1973.

— *Performance Studies. An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2002.

Schimmel, Paul, "Leap into the Void: Performance and the Object", en VV.AA., *Out of Actions. Between Performance and the Objects, 1949-1979*, Londres, Nueva York, Thames and Hudson, MOCA Los Ángeles, 1998 (cat.).

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Nueva York, Routledge, 1997.

Shunk, Harry, *Projects*, Niza, Musee d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992 (cat.).

Smith, Cherise: *Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anne Deavere Smith*, Durham, Duke Univeristy Press, 2011.

Stiles, Kristine, "Incorrupted Joy: International Art Actions", en VV.AA., *Out of Actions. Between Performance and the Objects. 1949-1979*, Londres, Nueva York, Thames and Hudson, MOCA, Los Ángeles, 1998 (cat.).

Taylor, Diana, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina´s Dirty War*, Durham, Duke Univerisity Press, 1997.

— *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke Univerisity Press, 2003.

— "Hacia una definición de performance", en http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/Haciaunadefinic_DianaTaylor.htm; traducción disponible en http://blog.pucp.edu.pe/item/45245/hacia-una-definicion-de-performance (fecha de consulta 09.09.2010).

Torres, David G., "La vigencia oculta de la performance", *Lápiz* 132, 1997.

Vanhaesebrouck, Karel, "Theatre, Performance Studies and Photography: a History of Permanent Contamination", *Visual Studies* 24:2, 2009.

Vidiella, Judit, "Escenarios y acciones para una teoría de la performance", *Zehar* 65, 2009.

Villota Toyos, Gabriel, ed., *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus límites*, Valencia, IVAM, 1997 (cat.).

— "Mirando al patio. El cuerpo representado en la frontera entre las esferas de lo privado y lo público", *Política y sociedad* 36, 2001.

— *Sujeto e imagen-cuerpo: entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*, Bilbao, UPV, 2004.

VV.AA., *Photography as Performance. Message through Object and Picture*, Londres, Photographers´ Gallery, 1986 (cat.).

VV.AA., *En l´esperit de Fluxus*, Barcelona, Minneapolis; Fundació Antoni Tàpies, Walker Art Center, 1994 (cat.).

VV.AA., *Kurt Kren. Film Photography Viennese Actionism*, Viena, Galerie Julius Hummel, 1998 (cat.).

VV.AA., *Out of Actions. Between Performance and the Objects, 1949-1979*, Londres, Nueva York; Thames and Hudson, MOCA Los Ángeles, 1998 (cat.).

VV.AA., *Simposio "Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX",* Cáceres, Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura, 2001.

VV.AA., *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2002.

VV.AA., *Arte acción 1958-1998*, Valencia, IVAM, 2004.

VV.AA., *No lo llames performance / Don´t call it performance*, Salamanca, DA2, 2004 (cat.).

VV.AA., *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance,* Liverpool, Tate, 2004 (cat.).

VV.AA., *Point and Shoot: performance et photographie*, Montreal, Dazibao, 2005 (cat.).

VV.AA., *Mascarada / Masquerade*, Salamanca, DA2, 2006 (cat.).

VV.AA., *Un teatro sin teatro*, Barcelona, Lisboa; MACBA, Museu Colecçao Bernardo, 2007 (cat.).

WALLACE, Keith, ed., *Action-Camera: Beijing Performance Photography*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Gallery, University of British Columbia, 2009 (cat.).

Ward, Frazer, "Some Relations between Conceptual and Peformance Art", *Art Journal* 56:4, 1997.

Zerbib, David, "De la performance au performantiel", *Artpress 2, trimestriel* 7, 2008.

8.4. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL. PERFORMANCE Y FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA

Aguilera Cerni, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.

— "Antes del arte: una hipótesis metodológica", en *Antes del Arte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1968.

Aguirre, Juan Antonio, *Nueva Generación*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1967.

Albarrán Diego, Juan, *Usos performativos de la fotografía en el arte contemporáneo español (1990-2005),* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008 (tesina inédita).

— "Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática", *Trasdós, revista del Museo de BB.AA. de Santander* 11, 2009.

— "José Luis Brea y la historia última del arte en España", *Salonkritik,* 12 de noviembre de 2010, en http://salonkritik.net/10-11/2010/11/jose_luis_brea_y_la_historia_u.php#more (fecha de consulta 22.01.2011).

— "Estéticas de la resistencia en el último franquismo. Entre la investigación formal y la consolidación del movimiento asociativo", *Artigrama* 25, 2010.

Alberich i Pascual, Jordi, "L´envelliment de la imatge fotogràfica. Art i fotografía a l´Estat español (1970-2000)", *Papers d´art* 76, 1999.

— *El cant de les sirenes. Ressons postmoderns en la fotografia contemporània espanyola*, Girona, Fundació Espais, 2000.

Aliaga, Juan Vicente, *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta*, Valencia, Universidad de Valencia, 1989 (tesis doctoral).

— "El cuerpo enfermo", *RS* 2, 1989.

— "¿Existe un arte queer en España?", *Acción Paralela* 3, 1997.

Álvarez Reyes, Juan Antonio, "Problemática del arte joven español de la década de los ochenta", en Paloma Rodríguez Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola (eds.): *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Bilbao, UPV, 1994.

Aramburu, Nekane, ed., *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010),* Vitoria, Archivos Colectivos, 2011.

Barreiro López, Paula, *Arte normativo Español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005.

Barroso, Rubén, ed., *Fuera de catálogo. Arte de acción en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2006 (DVD).

— "Ensayo para la construcción de un diccionario de situación de las artes de la acción y / o performance en el Estado español", *Casos de estudio, cuadernos sobre arte de acción* 0, 2007.

Benlloch, Pep, "Treinta años de fotografía en el Estado español", *Papers d´art* 77, 1999.

Bonet, Juan Manuel, "Contra la pintura de los sesenta", *Comercial de la pintura* 1, 1983.

— "La euforia irrepetible", *Lápiz* 23, 1985.

— "Paseos de un impresionista", *Lápiz* 105, 1994.

Bonet, Juan Manuel; González García, Ángel; Rivas, Francisco, *1980*, Madrid, galería Juana Mordó, 1979 (cat.).

Bozal, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

— "Planteamiento sociológico de la nueva pintura española", *Cuardernos Hispanoamericanos* 235, 1969.

— "Un proyecto para una nueva Bienal", *Guadalimar* 13, 1976.

— *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

— *Estudios de arte contemporáneo II. Temas de arte español del siglo XX*, Madrid, Antonio Machado, 2006.

Bozal, Valeriano; Llorens, Tomás, "Los museos en España", *Revista de Occidente* 177, 1996.

Bradley, Kim, "El gran experimento socialista", *Brumaria* 2, 2003.

Brea, José Luis, *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, SPU publishers, Contemporany Art Foundation, 1989.

— "Nutopía (últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos del siglo pasado)", *Lápiz* 92, 1993.

— ed., *Iluminaciones profanas. La tarea del arte*, San Sebastián, Arteleku, 1993 (cat.).

— ed., *Los 90: cambio de marcha en el arte español*, Madrid, galería Juana Mordó, 1993.

— "Año Cero. Distancia Cero", en VV.AA.: *Anys 90. Distància Zero*, Barcelona, Centre d´art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1994 (cat.).

— "Los 70 son los 90", *Atlántica* 16, 1997.

— ed., *El punto ciego. Arte español de los noventa*, Salamanca, Kunstraum Innsbuck, Universidad de Salamanca, 1999 (cat.).

— "El desarrollo de la institución arte en la España de la democracia", *Revista de Occidente* 273, 2004.

Calvo Serraller, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985,* Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.

— *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1988.

Carrillo, Jesús, ed., *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2004.

— ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2005.

— ed., *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2005.

— "Històries de l´art contemporani en l´Estat espanyol: tempetejant els límits de la disciplina", *Papers d´art* 89, 2005.

— ed., *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2007.

— "Conceptual Art Historiography in Spain", *Papers d´art* 83, 2008.

Casellas, Joan, "Crònica urgent de l´acció contemporània a l´Estat español", *Papers d´art* 77, 1999.

Casellas, Joan; Correa, Nieves, *Teoría y práctica de la acción*, Madrid, Public-art, 1996.

Castro Flórez, Fernando, coord., *El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*, Madrid, SEACEX, 2010 (cat.).

Coloma Martín, Isidoro, *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986.

Combalía, Victoria, "España, el medio artístico en un momento de transición", en *10 Biennale de Paris*, París, 1977 (cat.).

— "Francesc Torres: biografía, biología, historia", en John Hanhardt, dir., *Francesc Torres. La cabeza del dragón,* Madrid, MNCARS, 1991 (cat.).

— "Escultores minimalistas, povera y otras derivaciones en los 80" en VV.AA., *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2001 (cat.).

— "La col.lecció Tous en el si de l´art conceptual català", en *L´art conceptual català en la col.lecció Rafael Tous*, L´Hospitalet, Tecla Sala, 2002 (cat.).

— "El arte conceptual español en el contexto internacional", en VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980,* Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

Díaz García, Rosa, *El Videoarte en el País Vasco: panorámica de la creación audiovisual contemporánea*, Vitoria, Artium, 2004, en www.artium.org/biblioteca/vapv3.pdf (fecha de consulta 17.07.2006).

Díaz Sánchez, Julián, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

— "Sobre la recepción del Pop Art en España", en Manuel Cabañas Bravo (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005.

— "Tres décadas (aproximadamente) de escritura artística en España", en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wilfredo Rincón García, coords., *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CISC, 2008.

Diego, Estrella de, "Dibujar con palabras, escribir con imágenes. La fotografía española de los 80 y el problema de la identidad nacional", en José Luis Molinuevo (ed.): *Arte y escritura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

Doctor, Rafael, "Impuros", en VV.AA., *Impuros. Última Generación*, Madrid, Canal de Isabel II, 1993 (cat.).

— "Apuntes del pictorialismo español", en *50 años de fotografía española en la colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996 (cat.).

— ed., *Pautas y contrastes*, Madrid, MNCARS, 2000.

Expósito, Marcelo, "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español", en Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2004.

Fernández, Luis Alfonso, *La fotografía en el museo*, Madrid, MEAC, 1985 (cat).

Fernández, Olga; Río, Víctor del, eds., *A UA CRAG*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.

Ferrando, Bartolomé, "El arte de acción en España en los últimos veinte años y alguno más", en www.iacat.com/ElarteEspaña.htm (fecha de consulta 13.06.2006).

Fontcuberta, Joan, "De la posguerra al siglo XXI", en VV.AA., *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

— *Historias de la fotografía española*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

Gili, Marta, "Por una imagen frágil", en VV.AA., *La imatge fràgil*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1994 (cat.).

— "La photographie espagnole des années quatre-vingt-dix: passé et présent", en VV.AA., *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, París, Maison Europeénne de la Photographie, 1996 (cat.).

Goikoetxea, Nerea, ed., *Encontexto. Encuentros para la reflexión de la fotografía en España,* Madrid, Ministerio de Cultura, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Guardado, Mercedes, *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, Madrid, La Fábrica, 2011.

Guisasola, Félix, "Hacia una generación postmoderna", en *Muestra de arte Joven*, Madrid, INJUVE, 1985 (cat.).

— "Aproximación al arte de los 80 en España", *Zehar* 20, 1993.

Gutiérrez Serna, Mónica, *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003 (tesis doctoral).

Hahn, Betty, ed., *Contemporary Spanish Photography*, Albuquerque, University of New Mexico, 1987 (cat.).

Hernández Navarro, Miguel Ángel, "No (ha) lugar: Balance(s) del arte español más allá del entremedio de la cultura", *Agencia Crítica*, en http://agenciacritica.net/archivo/2005/07/no.php (fecha de consulta 05.01.2009).

Hernando Carrasco, Javier, "La renovación escultórica de los ochenta en España", *Goya* 222, 1991.

Huici, Fernando; Ruiz, Javier, *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

Jeffet, William, ed., *Spain is Different. Post-Pop and the New Image in Spain*, Norwich, Sainsbury Center for Visual Arts, 1998 (cat.).

Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX,* Madrid, Alianza, 1989.

Julián, Inmaculada, "Happenig en Cataluña", en VV.AA., *Simposio "Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX",* Cáceres, Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura, 2001.

King, S. Carl, "El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista", *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, nº 1, 2000.

Llorca, Pablo, "Festivales de fotografía en España", *El periódico del arte* 46, 2001.

Llorens, Tomás, "1980. El espejo de Petronio", *Batik* 52, 1979.

— "El arte español de los 80: una visión polémica", en VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998.

Llorente Hernández, Ángel, *Equipo 57,* Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2003.

López Cuenca, Alberto, "El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80", *Revista de Occidente* 273, 2004.

López Mondéjar, Publio, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Madrid, Lunwerg, 2005.

López Munuera, Iván, "Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo", *Arte y Parte* 83, 2009.

Lozano Bartolozzi, Mª del Mar, *El grupo de la galería G de Barcelona y el arte conceptual*, Cáceres, Centro creativo del Museo Vostell, La Madrila, 1977.

Marchán, Simón, "Documenta 5 de Kassel", *Goya* 109, 1972.

— "Un ciclo sobre arte actual. Nuevos comportamientos artísticos", *Comunicación XXI* 18, 1974.

— "Los años setenta entre los nuevos medios y la recuperación pictórica" en VV.AA., *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976,* Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

— "La penetración del pop en el arte español", *Goya* 174, 1983.

— "Después del naufragio", en VV.AA., *Fuera de formato,* Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983 (cat.).

— *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.

— "Las artes en transición", en VV.AA., *Arte contemporáneo español. Museo Patio Herreriano*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2002 (cat.).

Marzo, Jorge Luis, "Hacia la desaparición de los lados", *Lápiz* 60, 1989.

— "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", en VV.AA.: *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1995.

— *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l´avantguarda i de la política artística a l´Estat espanyol,* Girona, Fundació Espais, 2007.

— *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC, 2010.

Marzo, Jorge Luis; Badía, Tere, "Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)", en http://www.soymenos.net/ (fecha de consulta 10.12.2008).

Mauri, Anna, "La pintura y la generación de los 80", *Arena Internacional* 1, 1989.

Miller-Clark, Denise, *España abierta. Fotografía documental contemporánea en España*, Chicago, The Museum of Contemporary Photography, Lunwerg, 1991 (cat.).

Mira, Enric, "La fértil década de los setenta", *Photovisión* 20, 1988.

— *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.

— "Nuevos nombres", *Lápiz* 143, 1998.

Montes, Javier, "Años críticos", *Revista de Occidente* 273, 2004.

Naranjo, Joan, *Les avanguardes fotogràfiques a Espanya,* Barcelona, Fundació La Caixa, 1997 (cat.).

Navarro, Mariano, "Sublevar la institución: comprometer la obra", en *Alaminos, Alcolea, Criado, Lootz, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray, Valcárcel Medina*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977 (cat.).

Núñez Laiseca, Mónica, *Arte y política en la España del desarrollismo,* Madrid, CSIC, 2005.

Ortiz, Carme; Eraso, Miren, "La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte / International Art", investigación desarrollada dentro del proyecto *Desacuerdos*, en http://www.arteleku.net/vieja/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=1281 (fecha de consulta 25.09.2009).

Parcerisas, Pilar, ed., *Idees i actituds. Entorn de l´art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, CASM, 1992 (cat.).

— "La Galeria G, 1975-1978. El desvetllament de l´art després de la dictadura", en *La Galeria G, 1975-1978,* Barcelona, CASM, 1998 (cat.).

— "Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después", en Glòria Picazo (ed.): *Impasse3. Una revisió de l´art català a partir de textos publicats*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2001.

— "Acció y autoretrat en Jordi Cerdà", en *Jordi Cerdà. Autoretrats*, Barcelona, CASM, 2002 (cat.).

— *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980,* Madrid, Akal, 2007.

Parreño Velasco, José María, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995 (tesis doctoral).

Pérez, David, *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1991 (tesis doctoral).

— "Los ecos sin voz. Arte y modernidad en la España del siglo XX", *Lápiz* 104, 1994.

— "Huellas en la periferia (Minimalización y Minimalismo en el Arte Contemporáneo Español)", en VV.AA., *Minimal*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996 (cat.).

— *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Pérez Carreño, Francisca, "Significado y acción. Notas sobre arte conceptual en España", *Cuadernos Hispanoamericanos* 608, 2001.

Picazo, Glòria, "Más allá de naufragios y desencantos", *Arena Internacional* 4, 1989.

— "Art concepte. La década de los setenta en Cataluña", en *Art Concepte*, Barcelona, galería Alfonso Alcolea, 1990 (cat.).

— "Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto", *Photovisión* 26, 1994.

— ed., *Impasse2. Creación y contexto artístico en el estado español*, Lleida, Centre d´art La Panera, 2000.

— ed., *Impasse4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*, Lleida, Centre d´art La Panera, 2004.

Picazo, Glòria; Peran, Martí, eds., *Impasse5. La época equívoca: El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Lleida, Centre d´art La Panera, 2005.

Pol I Rigau, Marta, "L´art d´acció a l´Estat espanyol (1968-2000)", *Papers d´art* 76, 1999.

Ramírez, Juan Antonio, "Crónica y diagnóstico de una transición", *Lápiz* 74, 1991.

— "Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por estratos", en VV.AA., *José Guerrero. Catálogo razonado (1931-1991),* Granada, Centro José Guerrero, Telefónica, 2007.

— ed., *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

Revenga, Luis, "Datos para un museo ideal de la fotografía, que compendia y resume la historia del arte", *El País*, 31 de marzo de 1983.

Ribalta, Jorge, "Espectáculos fotográficos: Nota sobre formas antidocumentales en algunos trabajos fotográficos recientes en España", en Glòria Picazo, ed., *Impasse3. Una revisió de l´art català a partir de textos publicats*, Lleida, Centre d´art La Panera, 2001.

Rodríguez Prieto, Zara, *Tiempo, espacio y presencia en la obra performática de Nieves Correa, 1987-2009,* Málaga, Universidad de Málaga, 2009 (tesina inédita).

— "De la agonía de un cabo a Biografías del alma. Acción popular y performnance institucionalizada", *Efímera* 1, 2010.

Romero, Pedro G., ed., *Desacuerdos 5. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2009.

Sánchez, José Antonio, "Las fronteras de lo escénico: arte y acción en la España pre-democrática", *ADE Teatro* 84, 2001.

— dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006.

Sánchez Argilés, Mónica, *La instalación en España, 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009.

Sánchez Ferlosio, Rafael, "La cultura, ese invento del Gobierno", *El País*, 22 de noviembre de 1984.

Santos, Manuel, "Fotografía contemporánea española *1970-1990"*, en VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española (1970-1990),* Madrid, MNCARS, Lunwerg, 1991 (cat.).

Sarmiento, José Antonio, "Recorrido zaj", en VV.AA., *Zaj*, Madrid, MNCARS, 1996 (cat.).

Seco Goñi, Javier; Pérez Herreras, Yolanda, eds., *10 x 10 + 1. acción! Performance en la Pernínsula Ibérica*, Sestao, LUPI, 2011.

Sin Firma, "Los fotógrafos reivindican la inclusión de sus imágenes en los museos de arte contemporáneo", *El País*, 26 de febrero de 1982.

— "Los fotógrafos opinan", *El País*, 14 de noviembre de 1987.

Tió-Bellido, Ramón, *L´art et les expositions en Espagne pendant les franquisme,* París, Isthme, 2005.

Torres, Francesc, "Lo que el viento se llevó", *Lápiz* 87, 1992.

— "La invasión de los tomates asesinos", *Carta* 1, 2010.

Van De Pas, Annemieke, "1964-1980. Moments d´acció en les trajectòries d´artistes catalans", en Pilar Parcerisas, ed., *Idees i actituds. Entorn de l´art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, CASM, 1992 (cat.).

Vázquez Casillas, Fernando, "La historia y la fotografía en España (1975-1999). Estado de la cuestión", en VV.AA., *Tercer Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarauz, Photomuseum, 2008.

Verdú Schumann, Daniel A., *Crítica y pintura en los años ochenta*, Madrid, Universidad Carlos III, BOE, 2007.

Vilar, Nelo, "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90", en José Antonio Gómez Hernández y José Antonio Sánchez Martínez, coords., *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

— *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2005 (tesis doctoral).

— "Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo escénico", *Efímera* 1, 2010.

Villa, Manuela, *Arte emergente en España*, Madrid, Vaivén, 2006.

Villaespesa, Mar, "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena Internacional* 1, 1989.

— "De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional", en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, eds., *Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968),* Castellón, EACC, 2003 (cat.).

Villasante, Carlos, "Elogio y memoria del Photocentro", *Universo fotográfico. Revista de fotografía* 3, 2001, en http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/villasante.htm (fecha de consulta 25.08.2009).

VV.AA., *Arte objetivo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967 (cat.).

VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

VV.AA., *Fotografia contemporània a Catalunya. Primavera Fotogràfica*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1982 (cat.).

VV.AA., *11 Fotógrafos españoles*, Madrid, Poniente, 1982.

VV.AA., *Fuera de formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983 (cat.).

VV.AA., *Barcelona-París-Nova York. El camí de dotze artistes catalans*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1985 (cat.).

VV.AA., *Idas & Chaos. Trends in Spanish Photography 1920-1945*, Madrid, PEACE, 1985 (cat.).

VV.AA., *Foco 85,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985 (cat).

VV.AA., *Foco 86*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986 (cat).

VV.AA., *Foco 87*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987 (cat).

VV.AA., *Jóvenes Fotógrafos*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1987 (cat.).

VV.AA., *Creació fotogràfica a Espanya (1968-1988),* Barcelona, CASM, 1989 (cat.).

VV.AA., *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989 (cat.).

VV.AA., *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española, 1970-1990*, Madrid, MNCARS, 1991 (cat.).

VV.AA., *Festival de performances*, Madrid, Publi-art, Valgamedios, ACG Ternia, 1991.

VV.AA., *Aquí y ahora*, Madrid, Canal de Isabel II, 1991 (cat.).

VV.AA., *Grupo AFAL, 1956-1991*, Almería, Almediterránea, 1992 (cat.).

VV.AA., *Festival de performances. II FIARP*, Madrid, Publi-art, Valgamedios, ACG Ternia, 1992.

VV.AA., *Festival de performances. III FIARP*, Madrid, Publi-art, Valgamedios, ACG Ternia, 1993.

VV.AA., *Nueva Lente*, Madrid, Canal de Isabel II, 1993 (cat.).

VV.AA., *Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*, Madrid, I Jornadas de Estudio, Canal de Isabel II, 1993.

VV.AA., *La imatge fràgil*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1994 (cat.).

VV.AA., *Anys 90. Distància Zero*, Barcelona, CASM, 1994 (cat.).

VV.AA., *Territorios indefinidos*, Elche, Museo de arte contemporáneo de Elche, 1995 (cat.).

VV.AA., *Las imágenes y sus autores. Tendencias de la fotografía de creación contemporánea en España,* Madrid, II Jornadas de Estudio, Canal de Isabel II, 1995.

VV.AA., *La fotografía publicada. Análisis de la edición de fotografía contemporánea en España,* Madrid, III Jornadas de Estudio, Canal de Isabel II, 1996.

VV.AA., *Zaj*, Madrid, MNCARS, 1996 (cat.).

VV.AA., *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1996 (cat.).

VV.AA., *Teoría y práctica de la acción,* Madrid, Public-art, 1996.

VV.AA., *Encuentro de arte actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado español*, Vitoria, Transforma, 1997.

VV.AA., *Fotografía española. Un paseo por los noventa*, Madrid, Caja Madrid, 1997 (cat.).

VV.AA., *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, MNCARS, 1997 (cat.).

VV.AA., *La fotografía pictorialista en España*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1998 (cat.).

VV.AA., *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999 (cat.).

VV.AA., *Los setenta. Una década multicolor*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001 (cat.).

VV.AA., *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español*, Madrid, MAE, 2001 (cat.).

VV.AA., *Madrid al descubierto. Una propuesta multidisciplinar del arte madrileño de los noventa,* Madrid, Comunidad de Madrid, 2002 (cat.).

VV.AA., *Colección MACBA. Itinerario*, Barcelona, MACBA, 2003.

VV.AA., *Pop Español*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004 (cat.).

VV.AA., *Performance de cámara. Nieves Correa, 1994-2004*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2004.

VV.AA., *Antoni Llena. La pintura como experiencia,* Valladolid, Patio Herreriano, 2005 (cat.).

VV.AA., *The real royal tryp. El retorno*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, MAE, 2004 (cat.).

VV.AA., *El papel de la fotografía: AFAL, Nueva Lente, Photovision*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005 (cat.).

VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

VV.AA., *Segundo Congreso de Historia de la fotografía*, Zarautz, Photomuseum, 2006.

VV.AA., *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007 (cat.).

VV.AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, MNCARS, 2009 (cat.).

VV.AA., *Encuentros de Pamplona, 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, MNCARS, 2009 (cat.).

Wert Ortega, Juan Pablo, "Sobre el arte de acción en España", en José Antonio Sánchez, dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2007.

Yañez Polo, Miguel Ángel; Oriz Lara, Luis; Holgado Brenes, José, *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

Zarza, Clara, "Imaginarse: Maruja Mallo y la configuración de una identidad artística", *Efímera* 2, 2011.

Zelich, Cristina, "Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones", *mus-A* 9, 2008.

8.5. TRANSICIÓN Y MOVIDA

Águila, Juan José del, *El TOP. La represión de la libertad (1963-1977),* Barcelona, Planeta, 2001.

Almodóvar, Pedro, "Patty Diphusa", *La Luna de Madrid* 15, 1985.

— "La movida no existe", *Cuadernos Hispanoamericanos* 636, 2003.

— *Patty Diphusa,* Barcelona, Anagrama, 2007.

André-Bazzana, Benedicte, *Mitos y mentiras de la transición*, Barcelona, El Viejo Topo, 2006.

Batista, Antoni, *La Brigada Social*, Barcelona, Empúries, 1995.

Berzosa Camacho, Alberto, *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa,* Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2009.

Carmona, Pablo, "La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada", en Pedro G. Romero, ed., *Desacuerdos 5*, MACBA, Arteleku, UNIA; Barcelona, San Sebastián, Sevilla, 2009.

Carr, Raymond; Fusi, Juan Pablo, *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1979.

Casani, Borja; Martínez, José Tono, "Madrid 1984: ¿la posmodernidad?", *La Luna de Madrid* 1, 1983.

Cervera, Rafa, *Alaska y otras historias de la movida*, Barcelona, Mondadori, 2002.

Chirol, Anouk, "Du portrait photographique au portrait de la photographie (Ouka Lele)", *Cahiers du GRIAS* 9, 2002.

— *Ouka Lele, Alberto García Alix, Miguel Trillo et Pablo Pérez Mínguez. Trajectoires de quatre photographes issus de la movida (1975-2000),* Saint-Etienne, Université Jean Monnet, 2004 (tesis doctoral).

— "Trajectoires de quatre photographes issus de la movida (1975-2000)", *Cahiers du GRIAS* 11, 2004.

Collado, Gloria, "La última instantánea", en *Madrid, les années 80. Images de la movida*, París, Mois de la Photo, 1994 (cat).

Compitello, Malcom Alan; Larson, Susan, "Todavía en la Luna", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1, 1997.

Escalada, Rafael, "El nacimiento de la movida madrileña", *Cuadernos Hispanoamericanos* 636, 2003.

Esguizábal, Raúl, "Herminio Molero, la vida densa, 1967-1987", *Buades, Periódico del arte* 10-11, 1987.

Fouce Rodríguez, Héctor, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio social en España. Madrid, 1978-1985*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002 (tesis doctoral).

Gallardo, Juanjo, *Tortura y transición democrática. El caso Téllez*, Madrid, Carena, 2003.

Gallego, Fernando, *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977),* Barcelona, Crítica, 2008.

Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

Garcia Aran, Mercè, "Impunidad. La comisaría", en VV.AA., *En transición*, Barcelona, CCCB, 2007.

García-Trevijano Forte, Antonio, *Frente a la gran mentira*, Madrid, Espasa, 1996.

Gascón-Vera, Elena, "Más allá de la Movida: España en los 90", en John P. Gabriele y Andreina Bianchi, eds., *Perspectivas sobre la cultura hispánica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, PRESCHO, 1997.

Golvano, Fernando, ed., *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca (1972-1982)*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturnea, 2004 (cat.).

— ed., *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, Bilbao, Sala Rekalde, 2009 (cat.).

Gómez Roda, Alberto, "La tortura en España bajo el franquismo. Testimonio de torturas durante la dictadura y la transición a la democracia", *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 17, 2005.

Haro Tecglen, Eduardo, "Crítica a la crítica del desencanto", *Triunfo* 888, 1980.

Hernández Ruiz, Javier: Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982),* Barcelona, Paidós, 2004.

Imbert, Gerárd, *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982),* Madrid, Akal, 1990.

Jiménez Losantos, Federico, *La ciudad que fue. Barcelona, años 70*, Madrid, Temas de Hoy, 2007.

Labrador Méndez, Germán, "Indicios vehementes. Notas para un archivo cultural de la transición española", *Revista de Occidente* 299, 2006.

— *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, Madrid, Devenir, 2009.

Laiz, Consuelo, *La lucha final. Los partidos de la izquierda radical durante la transición española*, Madird, Los libros de la catarata, 1995.

Larson, Susan, "La luna de Madrid y la movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria", en Edward Baker y Malcolm Alan Compitello, eds., *Madrid: de Fortunata a la M-40, un siglo de cultura urbana*, Madrid, Akal, 2003.

Larumbe, Mª Ángeles, *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Lechado, José Manuel, *La movida. Una crónica de los ochenta*, Madrid, Algaba, 2005.

Marzo, Jorge Luis, "Almodóvar y la farsa de la modernidad", en http://www.soymenos.net/ (fecha de consulta 10.12.2008).

Medina Domínguez, Alberto, *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición,* Madrid, Ediciones Libertarias, 2001.

Mínguez González, Santiago, *La preparación de la transición a la democracia en España*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1990.

Morales, Francisco, "La vanguardia es el mercado", *La Luna de Madrid* 13, 1984.

Moreno, Francisco, "La represión en la posguerra", en Santos Juliá, coord., *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

Muñoz Soro, Javier, *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo,* Madrid, Marcial Pons, 2006.

Pérez Manzanares, Julio, *Costus, you are a star. Kitsch, Movida, 80s y otros mitos tipycal spanish,* Madrid, Neverland, 2008.

Pinilla García, Alfonso, *La transición de papel. El atentado contra Carrero Blanco, la legalización del PCE y el 23F a través de la prensa,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Prego, Victoria, *Así se hizo la Transición*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.

Ribas, José, *Los setenta a destajo. Ajoblanco y libertad*, Barcelona, RBA, 2007.

Ruiz Rivas, Tomás, "La movida: veritas non auctoritas facit legem", en http://www.contraindicaciones.net/2007/01/la-movida-veritas-non-auctorit.html (fecha de consulta 07.04.2011).

Sanz, Héctor, "Institucionalización y marginalidad del arte desviado en la Transición española", en Juan Antonio Ramírez (ed.): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

Savater, Fernando; Martínez-Fresneda, Gonzalo, *Teoría y presencia de la tortura en España*, Barcelona, Anagrama, 1982.

Sellés, Narcís, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, Girona, Llibres del Segle, 1999.

Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de Hoy, 1993.

— *España, miradas fin de siglo*, Madrid, Akal, 1995.

— ed., *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Tango, Cristina, *La transición y su doble. El rock y Radio Futura,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Tezanos, José Félix; Cotarelo, Ramón; Blas Andrés de, eds., *La transición democrática española*, Madrid, Sistema, 1989.

Verstrynge, Jorge, "Transición o traición", *El Viejo Topo* 173, 2002.

Vidal-Beneyto, José, *Memoria democrática*, Madrid, Foca, 2007.

— "Almodóvar: transición, posfranquismo, movida", *El Viejo Topo* 263, 2009.

Vilarós, Teresa M*., El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993),* Madrid, Siglo XXI, 1998.

VV.AA., *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*, Madrid, Vosa, 2006.

VV.AA., *En transición*, Barcelona, CCCB, 2007.

VV.AA., *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007 (cat.).

VV.AA., *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.).

Wert Ortega, Juan Pablo, "La Movida madrileña: creatividad libre y fundamentación de un sistema artístico normalizado durante la transición política española", *Desacuerdos*, en http://www.arteleku.net/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=810 (fecha de consulta 17.08.2007).

— "Eppur si muove (la Movida y lo movido)", en VV.AA., *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.).

8.6. FEMINISMOS, GÉNERO E IDENTIDAD

Aliaga, Juan Vicente, *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, 1997.

— "Sexualidades disidentes, discursos perversos", *Zehar* 35, 1997.

— "Pujanzas (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo", en David Pérez (ed.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

— "La memoria corta", *Revista de Occidente* 273, 2004.

— *Arte y cuestiones de género. Una travesía por el siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2004.

— *Orden fálico. Androcentrismo y violendia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

Amorós Blasco, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, CENDEAC, 2005.

Brennan, Marcia, *Modernism´s Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2004.

Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, UNAM, 2001.

Cabello, Helena; Carceller, Ana, "Mirando hacia adentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual", *Arte, individuo y sociedad* 10, 1998.

Combalía, Victòria, "Del género femenino en el arte", en *Arte/Mujer 94*, Madrid, Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid, 1994 (cat.).

— "Cómo nos vemos. Revisitar las imágenes de la mujer", en *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, L´Hospitalet, Centre Cultural Sala Tecla, 1998 (cat.).

Córdoba García, David, "Identidad sexual y performatividad", *Athenea Digital* 4, 2003, en http://antalaya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf (fecha de consulta 09.09.2006).

Cortés, José Miguel G., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1997 (cat.).

— *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid, EGALES, 2004.

Enguix Grau, Begoña, "Identidades inteligibles y cuerpos disidentes en la España contemporánea", *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad* 2, 2010, en http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/30/36 (01.12.2010).

Femenías, María Luisa, *Judith Butler. Introducción a su lectura,* Buenos Aires, Catálogos, 2003.

Hart, Lynda; Phelan, Peggy, eds., *Acting Out. Feminist Performance,* Michigan, University of Michigan, 1993.

Martínez-Collado, Ana, "La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los 80 y 90", *Asparkía* 10, 1999.

— *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2005.

— "Apuntes de las prácticas artísticas en España desde los años noventa. Retos y desafíos de la teoría estética feminista desde un punto cualquiera del rizoma en la sociedad de la información global", en VV.AA., *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2009.

Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, CENDEAC, 2005.

Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

Mérida Jiménez, Rafael M., ed., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria, 2002.

Michell, Jorge, "Alteración del orden. Del símbolo instituyente al acto performativo", en www.rcci.net/globalización/2005/fg579.htm (fecha de consulta 14.06.2006).

Muzzarelli, Federica, *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940),* París, Hazan, 2009.

Navarrete, Carmen; Ruido, María; Vila, Fefa, "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español", en Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2005.

Newton, Kate; Christine, Ralph, eds., *Masquerade. Women´s Contemporary Portrait*, Cardiff, FFotogallery, 2003 (cat.).

Olivares, Rosa, "Mujeres al fin", *Lápiz* 142, 1998.

Ortiz Villeta, Áurea. "En el estudio del fotógrafo: puesta en escena e identidad", en *I Congreso de teoría y técnicas de los medios audiovisuales,* en http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Aurea%20Ortiz.pdf (fecha de consulta 20.05.2008).

Perchuk, Andrew; Posner, Helaine, eds., *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation,* Cambridge, Massachusetts, MIT, 1995 (cat.).

Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002.

— "Multitudes queer. Notas para una política de los anormales", *Brumaria* 3, 2004.

— "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans", *Zehar* 54, 2004.

Reckitt, Helena, ed., *Arte y feminismo*, Londres, Phaidon, 2005.

Roth, Noira, ed., *The Amazing Decade. Women and Performance in America*, Los Ángeles, Astro Artz, 1983.

Ruido, María, "Plural líquida, sobre el pensamiento feminista en la construcción de las identidades y en los cambios de la representación postmoderna", en Yayo Aznar, coord., *La memoria pública,* Madrid, UNED, 2003.

Sánchez-Palencia, Carolina; Hidalgo, Juan Carlos, eds., *Masculino Plural. Construcciones de la masculinidad,* Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

Solans, Piedad, "Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna", *Lápiz* 155, 1999.

Vega, Cristina, "Tránsitos feministas", *Brumaria* 2, 2003.

Villa, Rocío de la, "No es un problema de género", *Exit Express* 12, 2005.

VV.AA., *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, San Sebastián, Arteleku, 1997 (cat.).

VV.AA., *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997 (cat.).

VV.AA., *Transgenéric@s*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1998 (cat.).

VV.AA., *Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium*, Barcelona, CASM, 2001 (cat.).

VV.AA., *Mascarada / Masquerade*, Salamanca, DA2, 2006 (cat.).

VV.AA., *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2009.

Witting, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, EGALES, 2006.

Wolverton, Terry, *Insurgent Muse. Live and Art at the Woman´s Building*, Los Ángeles, City Books, 2002.

8.7. BIBLIOGRAFÍA POR ARTISTA

Francesc Abad

Abad, Francesc, *Material Humà*, Barcelona, Metrònom, 1981 (cat.).

Giralt-Miracle, Daniel, "Formas Primarias. Exposición Homenaje a Barnett Newman", en *Francesc Abad. Formas Primarias*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1971 (cat.).

Parcerisas, Pilar, "Francesc Abad. Entropia, 8 instal.lacons (1982-1986)", en *Entropia*, Terrasa, Sala Muncunill, 1986 (cat.).

Picazo, Glòria, "Francesc Abad: la cita y la imagen", *Lápiz* 61, 1989.

VV.AA., *Dinosaures. Francesc Abad*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1987 (cat.).

VV.AA., *Hotel Europa*, Tarragona, Tinglado 2, 1997 (cat.).

VV.AA., *El camp de la bota*, Girona, Fundació Espais, 2004 (cat.).

http://www.francescabad.com/

Ana Laura Aláez

Aizpuru, Margarita, "Guiños seductores y una sonrisa cómplice", en VV.AA., *The real royal tryp. El retorno*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, MAE, 2004 (cat.).

Aláez, Ana Laura, "Buscando a Rachael", *Acción Paralela* 3, 1997.

— "Supermodels, supervixens, supervillanas", *Arte y Parte* 14, 1998.

— "Economías subterráneas", en Gloria Picazo, ed., *ImpasseDos. Creación y contexto artístico en el Estado español*, Lleida, Centre d´art La Panera, 2000.

— *Flúor*, Madrid, TF, 2003.

Clemente, José Luis, "Ana Laura Aláez", *Arte y Parte* 23, 1999.

Clot, Manel, "Sound System (una odisea espacial)", en *Selector de Frecuencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998 (cat.).

Díaz-Guardiola, Javier, "Sube a mi nube", *Blanco y negro cultural*, 16 de abril de 2005.

Diego, Estrella de, "Españoles en Venecia: un impacto de ida y vuelta", *Descubrir el Arte* 28, 2001.

Marín-Medina, José, "A vueltas con Ana Laura Aláez", *El Cultural*, 14 de abril de 2005.

Martínez, Rosa, "Yo seré tu espejismo. Tú serás mi ilusión", en *She Astronauts*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1997 (cat.).

Martínez-Collado, Ana, "Ana Laura Aláez: La identidad construida", en José Luis Brea, ed., *El punto ciego. Arte español de los noventa*, Salamanca, Kunstraum Innsbuck, Universidad de Salamanca, 1999 (cat.).

Pérez, Luis Francisco, "Ana Laura Aláez", *Lápiz* 133, 1997.

Pérez Rubio, Agustín, "Ana Laura Aláez", en *Ana Laura Aláez*, Madrid, SEACEX, 2004 (cat.).

VV.AA., *Ana Laura Aláez*, Vitoria, Gure Artea 96, 1997 (cat.).

VV.AA., *Viaje a Venecia*, Madrid, 49 Bienal de Venecia, MAE, Ediciones Bremen, 2001 (cat.).

VV.AA., *Ana Laura Aláez. Using your Guns*, León, MUSAC, Charta, 2008 (cat.).

http://www.analauraalaez.net/

Jordi Benito

Iglésias Del Marquet, Josep, "Entre el amor y la muerte, un ejemplo del arte de acción", *Diario de Barcelona*, 7 de julio de 1979.

Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980,* Madrid, Akal, 2007.

Pérez Mínguez, Luis, "Jordi Benito", *Nueva Lente* 59, 1977.

Picazo, Glòria, "Art concepte. La década de los setenta en Cataluña", en *Art Concepte*, Barcelona, galería Alfonso Alcolea, 1990 (cat.).

VV.AA., *Les portes de Linares. Jordi Benito*, Barcelona, Fundació d´art contemporani Torres-de Pedro, 1989 (cat.).

VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

http://www.jordibenito.cat/

Helena Cabello / Ana Carceller

Halberstam, Judith, "Cabello/Carceller. Nadar hacia utopía", en VV.AA., *Cabello/Carceller. En construcción*, Murcia, Región de Murcia, 2004 (cat.).

VV.AA., *Cabello/Carceller-Javier Pérez*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1998 (cat.).

VV.AA., *Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)*, Valencia, La Galera, 1999 (cat.).

Joan Casellas

Casellas, Joan, "Editorial", *Aire* 0, 1992.

— "Aire", en VV.AA., *Encuentro de arte actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado español*, Vitoria, Transforma, 1997.

— "Performance i Acció a Barcelona avui", *Papers d´art* 86, 2004.

— "¿Desacuerdos? Sobre arte, política y esfera pública", *El Viejo Topo 211*, 2005.

— "Peu de foto. Sobre dades i comentaris documentals", *Papers d´art* 90, 2006.

— "La acción en paralelo. Aproximación al arte paralelo y de acción desde los 90 en el Estado español", *Desacuerdos* en www.arteleku.net/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=1287 (fecha de consulta 25.11.2007).

— "Arxiu AIRE", en http://usuarios.lycos.es/fpperformaticas/practica/arxiuaire.htm (fecha de consulta 14.11.2007).

— "Tú y ese otro asunto: Cómo reinventamos la acción de los 90", en http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html (fecha de consulta 14.11.2007).

— "Comunicación del arte de acción a través de la fotografía", en www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Comunicaci%C3%B3n_del_arte_de_acci%C3%B3n_a_trav%C3%A9s_de_la_fotograf%C3%ADa (fecha de consulta 14.11.2007).

Moreno, Xavier, "U no és 1. Qüestions sobre l´entre", *Papers d´art* 81, 2002.

Pol I Rigau, Marta, "Entrevista a Joan Casellas per part de Marta Pol i Rigau sobre la publicació Aire", *Papers d´art* 82-83, 2002.

VV.AA., *Joan Casellas. Bones Accions, 1991-2001*, Barcelona, Aire, 2002.

VV.AA., *Joan Casellas. Aire i altres vies de comunicación*, Barcelona, CASM, 2002 (cat.).

VV.AA., *Aproximació a l´arxiu Aire*, Girona, Fundació Espais, 2003 (cat.).

VV.AA., *L´art d´acció des de l´arxui Aire*, Barcelona, CASM, 2006.

Alberto Corazón

Corazón, Alberto, *Aire, fuego, tierra, agua*, Madrid, La Fábrica, 2007.

— *Somos lo que de nosotros dicen nuestras imágenes*, conferencia impartida en enero de 2011 en la Cátedra Oteiza de la Universidad de Navarra (texto inédito).

VV.AA., *Alberto Corazón. Inscripción en la memoria*, Madrid, SEACEX, 2003 (cat.).

VV.AA., *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura (1968-2008),* Valencia, IVAM, 2008 (cat.).

VV.AA., *Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009 (cat.).

Nacho Criado

Castro Flórez, Fernando, "Viaje de matices", en *Nacho Criado. La mirada sedienta*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza, 1995 (cat.).

— *Nacho Criado. La voz que clama en el desierto*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998.

Criado, Nacho, "Recorridos Subterraneos (I) y (II) y la utilización fotográfica en mis obras", *Nueva Lente* 46, 1975.

— *Rastreos. Cuenca 1971*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977.

— *El jinete solitario,* Pamplona, Euskal Bidea, 1981.

Duque, Félix, "Blanca cripta del alma", en *Nacho Criado*, Madrid, galería Metta, 2003 (cat.).

Pérez, David, dir., *Lo que no se escucha se oye. Nacho Criado conversa con Miguel Copón,* Valencia, UPV, 2010 (DVD).

Queralt, Rosa, "A manera de preàmbul", en *Nacho Criado*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1985 (cat.).

VV.AA., *Nacho Criado*, Madrid, Buades, 1974 (cat.).

VV.AA., *Nacho Criado, para todos y para nadie*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987 (cat.)

VV.AA., *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, Madrid, MNCARS, 1991 (cat.).

VV.AA., *Nacho Criado. No existe*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004 (cat.).

http://nachocriado.com

Esther Ferrer

Ferrer, Esther, "Extracto de la entrevista realizada por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido", en Jesús Carrillo (ed.): *Desacuerdos 1. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2004.

Pérez, David, *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Ribal, Pilar, "Esther Ferrer, pionera del performance", *Art.es* 36-37, 2010.

Rodríguez Sunico, Mª Teresa, *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001 (tesis doctoral).

Saemann, Andrea; Regn, Chris, *Performance Saga. Interview 01, Esther Ferrer*, Zurich, Verlag für zeitgenössische Kunst, 2007 (DVD).

San Martín, Francisco Javier, "Exponer la música", *Lápiz* 156, 1999.

VV.AA., *Zaj,* Madrid, MNCARS, 1996 (cat.).

VV.AA., *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturnea, 1997 (cat.).

VV.AA., *Esther Ferrer*, Madrid, 48 Bienal de Venecia, MAE, 1999 (cat.).

VV.AA., *...denboraren..arrastoan...al...ritmo...del...tiempo...,* San Sebastián, Kolodo Mitxelena Kulturnea, 2005 (cat.).

http://www.arteleku.net/estherferrer/

Alicia Framis

Breddels, Lilet, "Beauty Beats Violence", en *New Ways of Making Demostrations*, Lleida, Centre D´art La Panera, 2004 (cat.).

Cabello, Helena; Carceler, Ana, "Sujetos improvistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)", en VV.AA., *Zona F*, Castellón, EACC, 2000 (cat.).

Díaz-Guardiola, Javier, "Entrevista a Alicia Framis", *ABCD*, 15 de julio de 2006.

Framis, Alicia, *Arte habitable*, Amsterdam, Deurloostraat 35, 1995.

— "Alicia Framis (Conversación con Toyo Ito)", en *Projectes 7.2*, Barcelona, CASM, 2002.

Gutiérrez, Rosa, "Alicia Framis", *Arte y Parte* 51, 2004.

Joos, Jean-Ernest, "Faire oeuvre de résistance. À propos des interventions d´Alicia Framis", *Parachute* 115*,* 2004.

López, Marivel, *"*Remix Buildings"*,* en VV.AA., *IMAGO 01*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001 (cat.).

Molina, Óscar Alonso, "Alicia Framis", *Arte y Parte* 42, 2002.

Montes, Javier, "En el país de Alicia", *ABCD*, 15 de julio de 2006.

Picazo, Gloria, "Alicia Framis", *Exit Express* 12, 2005.

Pozuelo, Abel H., "Alicia Framis", *El Cultural*, 30 de enero de 2003.

Solans, Piedad, "Alicia Framis. La acción como reacción", *Lápiz* 244, 2008.

VV.AA., *Wax and jardins. Loneliness in the city*, Amsterdam, Artimo Foundation, 1999 (cat.).

VV.AA., *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Amsterdam, Idea Books, 2003.

VV.AA., *Alicia Framis. Partages/Sharings*, Bordeaux, capMusée d´art contemporain de Bordeaux, Un, Deux... Quatre Editions, 2006 (cat.).

VV.AA., *Secret Strikes*, Santiago de Compostela, CGAC, 2006 (cat.).

VV.AA., *Alicia Framis*, Pekín, Pyo Gallery, 2007 (cat.).

http://www.aliciaframis.com/

Alex Francés

Aliaga, Juan Vicente, "¿Existe un arte queer en España?", *Acción Paralela* 3, 1997.

— "Elogio de la pasividad. Homosexualidad, confinamiento, y crítica al falocentrismo en la obra de Alex Francés", en *Presagio Húmedo*, Xàbia, Espai d´art Lambert, Ajuntament de Xàbia, 1997 (cat.).

Aliaga, Juan Vicente; Villaespesa, Mar, "Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español", en VV.AA.: *Transgenéric@s*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturnea, 1998 (cat.).

Cuesta, Mery, "Carne, Muerte, Diablo", *Culturas*, 30 de mayo de 2003.

García, Manuel, "Alex Francés", *Lápiz* 175, 2001.

VV.AA., *Álex Francés. El niño llorón,* Valencia, Club Diario Levante, Fundación Cañada Blanch, 1998 (cat.).

VV.AA., *Caligrafía*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001 (cat.).

http://www.alexfrances.es/

Carmela García

García, Carmela, *Mujer, amor y mentiras*, Madrid, TF, 2003.

— "Lo real es insuficiente", en VV.AA., *Miradas de mujer. 20 fotógrafas españolas,* Segovia, Museo Esteban Vicente, 2005.

Gouvion Saint Cyr, Agnès de, "Carmela García o el sueño del paraíso perdido", en VV.AA., *Espacio Uno III*, Madrid, MNCARS, 2001 (cat.).

Martín, Alberto, "Atlas", en *Carmela García. Constelación*, León, MUSAC, Turner, 2008 (cat.).

Zaya, Octavio, "Un mundo sin hombres: apuntes provisionales en torno a la fotografía de Carmela García", en *Chicas, deseos y ficción,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001 (cat.).

— ed., *Carmela Gracía. El hueco en el espacio,* Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2005 (cat.).

http://www.carmelagarcia.com/

Alberto García-Alix

Calvo Serraller, Francisco, *Alberto García-Alix. Disparos en al oscuridad*, Madrid, La Fábrica, 2000.

VV.AA., *García-Alix. Fotografías, 1977-1998*, Madrid, TF, 1998.

VV.AA., *Alberto García-Alix. De donde no se vuelve*, Madrid, MNCARS, 2009 (cat.).

Pedro Garhel

Felipe, Francisco, "Nos falta un artista". *Brumaria*, documento 156, en http://www.brumaria.net/documentos/156.htm

Garhel, Pedro, "De todo corazón. Performance", en *Festival de Performances*, Madrid, Public-art, 1991.

Ohlenschläger, Karin, coord., *Pedro Garhel. Retrospectiva,* Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2011 (cat.).

VV.AA., *Châmalle. III Jornadas de arte de acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*, Vigo, Junta de Galicia, 2007.

http://www.pedrogarhel.net/

http://www.sitioweb.com/sitio3/p/espacio/index.html

Miguel Ángel Gaüeca

Arakistain, Xabier, "Gaüeca, la pluma y el poder", *Arco noticias* 18, 2000.

— "Me, Myself and I", en *Me, Myself, and I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2005 (cat.).

Loría, Vivianne, "Miguel Ángel Gaüeca", *Lápiz* 192, 2003.

Gaüeca, Miguel Ángel; Sourrouille, Eduardo; Onzain, Lucía, "Diálogo", en VV.AA., *Todas Direcciones*, Bilbao, Sala Rekalde, 2000 (cat.).

Herráez, Beatriz, "Super artist forever", en *Gaüeca*. *Super artist forever*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006 (cat.).

Hontoría, Javier, "Miguel Ángel Gaüeca", *El Cultural*, 13 de enero de 2005.

Molina, Óscar Alonso, "Miguel Ángel Gaüeca", *Arte y Parte* 54, 2004.

Olivares, Rosa, "Miguel Ángel Gaüeca", en *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.

Rubio Nomblot, Javier, "Premio al artista más joven y guapo", *Blanco y negro cultural*, 15 de enero de 2005.

VV.AA., *Gaüeca*, Bilbao, Bilbao Arte, 2000 (cat.).

VV.AA., *Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium*, Barcelona, Centre d´Art Santa Mònica, 2001 (cat.).

VV.AA., *Indisciplinados*, Vigo, MARCO, 2003 (cat.).

VV.AA., *Deals, Shapes and Void. Gaüeca,* Vitoria, Artium, 2010 (cat.).

Juan Hidalgo

Aguilar Civera, Inmaculada, "Acciones fotográficas. Juan Hidalgo", *Atlántica Internacional* 6, 1994.

Bozal, Valeriano, "Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo", en *Estudios de arte contemporáneo II. Temas de arte español de siglo XX*, Madrid, Antonio Machado, 2006.

Buxán Bran, Xose M., "Un Juan Hidalgo más. Algo queer y etcétera", en VV.AA.: *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, Madrid, EGALES, 2006.

Clot, Manel, "Un relato más. Sexo, carne y tú: sonatinas para pianos reparados", en *Juan Hidalgo. Acciones fotográficas y objetos, 1999-2001*. Madrid, galería Juana de Aizpuru, 2001 (cat.).

Fernández, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte, 1900-1980*, Madrid, La Fábrica, 2004 (cat).

Muñoz, Clara, "Juan Hidalgo y el espectador activo", *Art.es* 34-35, 2010.

Pérez, David, *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1991 (tesis doctoral).

— dir., *Una práctica nómada. Juan Hidalgo conversa con Xosé Manuel Buxán Bran*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007 (DVD).

— *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008.

VV.AA., *ZAJ*, Madrid, MNCARS, 1996 (cat.).

VV.AA., *De Juan Hidalgo*, Las Palmas, CAAM, 1997 (cat.).

VV.AA., *Juan Hidalgo. De misterios*, Lanzarote, MIAC, 2001 (cat.).

VV.AA., *En medio del volcán*, Madrid, TF, 2004 (cat.).

VV.AA., *Desde Ayataca, 1997-2009*, Santa Cruz de Tenerife, Vioria; TEA, Artium, 2009 (cat.).

http://www.juanhidalgo.com/

Concha Jerez

Flores Galán, Alberto Elicio, "Tiempo y memoria en la obra de Concha Jerez", *Norba Arte* 20-21, 2001.

— *Intervenciones, instalaciones visuales e instalaciones sonoras de Concha Jerez,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2006 (tesis doctoral).

Murría, Alicia, "Entrevista con Concha Jerez", *Lápiz* 141, 1998.

Pérez, David, dir., *Estrategias de interferencia. Concha Jerez y José Iges conversan con José Iges y Concha Jerez*, Valencia, UPV, 2009 (DVD).

VV.AA., *Concha Jerez*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1975 (cat.).

VV.AA., *Concha Jerez*, Oviedo, Museo de BBAA de Asturias, 1986 (cat).

VV.AA., *Concha Jerez. In quotidianitatis memoriam*, Kassel, Hall K18, INFE, 1987.

VV.AA., *Terre di nessuno*, Madrid, Fundación Telefónica, 2002 (cat.).

http://conchajerez.org/

Eva Lootz

Bonet, Juan Manuel, "Cien puentes", en *Eva Lootz. Cien puentes*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 1992 (cat.).

Brea, José Luis, "Máquinas destilo", en *Eva Lootz*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1985 (cat.).

Diego, Estrella de, "Di aquel libro a Eva y la biblioteca se hizo fuego, polvo, otra", en *Eva Lootz*, Pollença, Mallorca, galería Maior, 1994 (cat.).

Fernández, Horacio, "¿Qué necesidad había de darles nombres?", en *Eva Lootz*, Valencia, Sala Parpalló, Diputación de Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1989 (cat.).

Jarauta, Francisco, "Nudos, barcas: ellas", en *Eva Lootz*, Valencia, galería Luis Adelantado, 1992 (cat.).

Juncosa, Enrique, "El símbolo desnudo", en *Eva Lootz*, Valencia, galería Luis Adelantado, 1997 (cat.).

Lootz, Eva, *Eva Lootz,* Madrid, galería Buades, 1976 (cat.)

— *Eva Lootz-Adolfo Schlosser*, Madrid, galería Buades, 1976 (cat.).

— *Eva Lootz*, Madrid, galería Buades, 1979 (cat.).

— *Eva Lootz*, Madrid, galería Buades, galeria G, 1977 (cat.).

— *Eva Lootz. Derivas*, Oporto, galería Quadrado Azul, 2001 (cat.).

Rivas, Francisco, "Los nudos de la noche", en *Eva Lootz. Nit, deien*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1987 (cat.).

Rodríguez, Miguel Ángel, "Materiales para la construcción de una palabra que se deshace en la boca", en *Eva Lootz. Laboratorio de paisajes*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2004 (cat.).

Solans, Piedad, "Los derrames de la memoria", en *Eva Lootz. Sedimentaciones*, Palma de Mallorca, Fundació Sa Nostra, 2004 (cat.).

VV.AA., *Eva Lootz. Dibujos*, Granada, Diputación de Granada, 2000 (cat.).

VV.AA., *Eva Lootz. La lengua de los pájaros*, Madrid, MNCARS, 2004 (cat.).

http://www.evalootz.com/

Fina Miralles

Combalía, Victoria, "Conceptual", *Art.es* 10, 2005.

Fernández, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte, 1900-1980*, Madrid, La Fábrica, 2004 (cat).

Mora Martí, Laura de la, *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setenta,* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004 (tesis doctoral).

Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980,* Madrid, Akal, 2007.

VV.AA., *Fina Miralles. De les idees a la vida,* Sabadell, Museu d´Art de Sabadell, 2001 (cat.).

VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

VV.AA., *Años 70. Fotografía y vida cotidiana*, Madrid, La Fábirca, 2009 (cat.).

Luis Muro

Aguirre, Juan Antonio, "Luis Muro", en *Luis Muro*, Madrid, MEAC, 1980 (cat.).

Muro, Luis: *Luis Muro*, Madrid, galería Amadís, 1971 (cat.)

— *Luis Muro*, Madrid, galería Buades, 1978 (cat.).

Paz Muro

VV.AA., *Nueva Lente*, Madrid, Canal de Isabel II, 1993 (cat.).

VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

Ouka Leele

Álvarez, J. D., *Ouka Leele. Biografía*, Madrid, Neverland, 2006.

Chirol, Anouk, "Du portrait photographique au portrait de la photographie (Ouka Lele)", *Cahiers du GRIAS* 9, 2002.

— "Madrid dans les photographies d'Ouka Lele", *Cahiers d´études romanes* 11, 2004.

Etxebarría, Lucía; Villasante, Carlos, *Ouka Leele*, Barcelona, Lunwerg, 2009.

Gordon, Rafael, *Ouka Leele. Antenas y Raíces*, Madrid, La Fábrica, 2008.

Ouka Leele, *Ouka Leele. El nombre de una estrella*, Castellón, Ellago Ediciones, 2006.

Paz, Marga, "Ouka Lele. Jugando a las tinieblas", *La Luna de Madrid* 11, 1984.

Pérez Minguez, Luis, *Ouka Lele*, Madrid, MEAC, 1987.

Villasante, Carlos, "En el principio", en *Ouka Leele en blanco y negro,* Alcorcón, Ayuntamiento de Alcorcón, 2002 (cat.).

VV.AA., *Ouka Lele. Fotografía 1976-1987*, Madrid, MEAC, 1987 (cat).

VV.AA., *Madrid años 80, imágenes de la movida*, París, Mois de la Photo, 1994 (cat.).

VV.AA., *Pulpo Boulevard. Ouka Leele, el pulpo en su laberinto*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2006 (cat.).

VV.AA., *Ouka Leele. Inédita*, Madrid, Museo del Traje, TF, 2008 (cat.).

http://www.oukaleele.com/

Carlos Pazos

Garrido De La Peña, Catalina, *Carlos Pazos: el ciclo de la estrella, 1975-1980*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999 (tesis doctoral).

Marzo, Jorge Luis, "Escena de la caída", en *Carlos Pazos. No hay replay*, Barcelona, Metrònom, 1989 (cat.).

Pazos, Carlos, *Garabatos y Zarpazos. Libro para colorear*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008.

Queralt, Rosa, “Let me be your teddy bear y otros sueños”, en *Carlos Pazos,* Barcelona, Obra Social Caixa de Pensions, 1982 (cat.).

Ramírez, Pablo, “Sólo para veteranos y nuevos fans”, en *For CP. Fans Only*, Valencia, Sala Parpalló, 1994 (cat.).

VV.AA., *Carlos Pazos/SINDETIKON*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, Diputación Provincial de Teruel, Universidad de Alicante, 2001 (cat.).

VV.AA., *Carlos Pazos. No me digas nada*, Madrid, Barcelona; MNCARS, MACBA, ACTAR, 2006 (cat.).

http://www.carlospazos.com/

Luis Pérez Mínguez

Collado, Gloria, “La última instantánea”, en *Madrid, les années 80. Images de la movida*, París, Mois de la Photo, 1994 (cat).

Doctor, Rafael, “Con-secuencias”, en *Consecuencias*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997 (cat.).

Mira, Enric, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.

Socias, Antoni, “Entorno al maestro de la intensidad”, *en Luis Pérez Mínguez*, Palma de Mallorca, Fundació Sa Nostra, 2001 (cat.).

VV.AA., *Veinte años aprendiendo a mirar*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1984 (cat.).

VV.AA., *Luis Pérez Mínguez / Antoni Socias. Resnou*, Palma de Mallorca, Llonja, 1989 (cat.).

VV.AA., *Luis Pérez Mínguez*, Madrid, La Fábrica, 2005.

Pablo Pérez Mínguez

Chirol, Anouk, “Trajectoires de quatre photographes issus de la movida (1975-2000)”, *Cahiers du GRIAS* 11, 2004.

Collado, Gloria, “La última instantánea”, en *Madrid, les années 80. Images de la movida*, París, Mois de la Photo, 1994 (cat).

Doctor, Rafael, “Pablo Pérez-Mínguez, artífice de la segunda vanguardia fotográfica española”, en Paloma Rodríguez Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola, eds., *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Bilbao, UPV, 1994.

Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

Gómez-Escobar, Luis, “Madrid Foto-Poro. Prólogo”, en *Pablo Pérez Mínguez. Foto-Poro-80*, Madrid, galería Buades, 1980 (cat.).

Mira, Enric, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.

Moreau, Alexis, "Pablo Pérez Mínguez. Metamorfosis 2000", en *Pablo Pérez Mínguez*, Madrid, La Fábrica, 2000.

Pérez Mínguez, Pablo; Serrano, Carlos, *Juegos Cerrados*, Madrid, galería Amadís, 1971.

Pérez Mínguez, Pablo, "Comentarios a las fotografías de Albert Champeau", *Nueva Lente* 24, 1974.

— "Pablo Pérez Mínguez", en VV.AA., *11 Fotógrafos españoles*, Madrid, Poniente, 1982.

— *Mi vida fotográfica*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2007.

Villasante, Carlos, "Elogio y memoria del Photocentro", *Universo fotográfico. Revista de fotografía* 3, 2001, en http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/villasante.htm (fecha de consulta 25.08.2009).

VV.AA., *Pablo Pérez Mínguez. Mi movida madrileña*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Lunwerg, 2006 (cat.).

VV.AA., *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.).

VV.AA., *Detalles invisibles. Pablo Pérez Mínguez*, Madrid, Museo de América, Ministerio de Cultura, 2008 (cat.).

Yuste, Juan Ramón; Olivares, Javier, "Pablo Pérez Mínguez. Hay que vivir la fotografía", *La Luna de Madrid* 31, 1986.

Olga Pijoan

Parcerisas, Pilar, ed., *Idees i actituds. Entorn de l´art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, CASM, 1992 (cat.).

VV.AA., *Olga Pijoan. Fragments d´un puzzle*, Barcelona, CASM, 1999.

Jorge Rueda

Clemente, Juan P., "Ni mutilado ni corregido. Jorge Rueda", *Lápiz* 60, 1989.

Rueda, Jorge, ed., *Cuatro años de fotografía*, Madrid, Nueva Lente, 1975.

Rueda, Jorge, "Editorial. Un grito", *Nueva Lente* 46, 1975.

— *Mal de ojo*, Murcia, Mestizo, 1997.

— *Desatinos*, Málaga, Alternativa Siglo 21, Ayuntamiento de Málaga, 2000 (cat.).

Yuste, Juan Ramón, "Jorge Rueda. El difícil punto medio", *La Luna de Madrid* 31, 1986.

Adolfo Schlosser

Bonet, Juan Manuel, "Viajes hacia Adolfo Schlosser", en *Adolfo Schlosser*, Valencia, galería Luis Adelantado, 1994 (cat.).

Bulnes, Patricio, "La mirada sesgada", en *Adolfo Schlosser*, Madrid, galería Buades, 1977 (cat.).

Calvo Serraller, Francisco, "Mapa mudo", en *Adolfo Schlosser. Steinbruch*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1988 (cat.).

Díaz, Javier, "Tiempos sin tiempo", en *Adolfo Schlosser*, Miengo, Ayuntamiento de Miengo, 1995 (cat.).

Schlosser, Adolfo; Bulnes, Patricio, *El parásito*, Madrid, galería Buades, 1982 (cat.).

VV.AA., *Adolfo Schlosser*, Valencia, IVAM, 1998 (cat.).

VV.AA., *Adolfo Schlosser (1939-2004),* Madrid, MNCARS, 2004 (cat.).

Santiago Sierra

Blázquez, Jimena, "Santiago Sierra", en VV.AA., *The real royal tryp. El retorno*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, MAE, 2004 (cat.).

Castro Flórez, Fernando, "Castigados (Consideraciones sobre el trabajo de Santiago Sierra)", *Exit* 12, 2003.

Delage, Agnès, "Résister dans l´extrême conformité: l´oeuvre du plasticien Santiago Sierra", *Pandora* 8, 2008.

Díaz-Guardiola, Javier, "Entrevista a Santiago Sierra", *ABCD*, 3 de junio de 2006.

Echevarría, Pamela, "Santiago Sierra. Minimum Wages", *Flash Art* 225, 2002.

García Antón, Katya, "Comprar el tiempo", en *Santiago Sierra. Works, 2002-1990*, Birmingham, Ikon Gallery, 2002 (cat.).

Jiménez, Carlos, "Turbulencias en el panóptico", *Lápiz* 167, 2000.

Lavrador, Judicaël, "Santiago Sierra. Ressources Humaines", *Beaux Arts Magazine* 239, 2004.

Mackert, Gabriele, "Santiago Sierra", *European Photography* 73-74, 2003.

Moriente, David, "Santiago Sierra: ocultar y desvelar", *AACA Digital* 7, 2009, en http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190 (fecha de consulta 29.09.2009).

Ramírez, Juan Antonio, "Del minimalismo al sentimiento de culpa", *Babelia*, 10 de junio de 2006.

San Martín, Javier, "Repetir el mal", *Arte y Parte* 63, 2006.

Villela, Pilar, "El bufón y el verdugo. Algunas notas sobre la obra de Santiago Sierra", en *Santiago Sierra. Pinturas*, México, galería Enrique Guerrero, 2004 (cat.).

VV.AA., *Santiago Sierra,* Madrid, Bienal de Venecia, MAE, Turner, 2003 (cat.).

VV.AA., *Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2004 (cat.).

VV.AA., *Santiago Sierra. House in Mud,* Hannover, kestnergesellschaft, Hatje Cantz, 2005 (cat.).

http://www.santiago-sierra.com/

Francesc Torres

Pérez, David, dir., *Arte, política y (po)ética. Francesc Torres conversa con Antonio Monegal*, Valencia, UPV, 2008 (DVD).

Hanhardt, John G., ed., *Francesc Torres. La cabeza del dragón*, Madrid, MNCARS, 1991 (cat.).

Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980,* Madrid, Akal, 2007.

Picazo, Glòria, "Art concepte. La década de los setenta en Cataluña", en *Art Concepte*, Barcelona, galería Alfonso Alcolea, 1990 (cat.).

Torres, Francesc, "On és l´Art i per on s´arriba a la Política?", *Papers d´art* 75, 1998.

VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

VV.AA., *Francesc Torres*. *Da Capo,* Barcelona, MACBA, 2008 (cat.).

Miguel Trillo

Gallero, José Luis, *Miguel Trillo. La felicidad del pescador*, Madrid, La Fábrica, 1999.

Ramo, Andrés, "Miguel Trillo. Testigo ocular de los ochenta", en *Miguel Trillo (Fotografías 1980-1989). Diez años de estéticas juveniles y Rocanrol,* Logroño, Gobierno de la Rioja, Iberpop, 1989 (cat.).

VV.AA., *Miguel Trillo. Identidades*, Sevilla, CAAC, 2009 (cat.).

Isidoro Valcárcel Medina

Martínez, Manuela; Mancebo, Juan Agustín, "La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entrevista a Valcárcel Medina", *Sin Título* 1, 1994.

Navarro, Mariano, "Sublevar la institución: comprometer la obra", en *Alaminos, Alcolea, Criado, Lootz, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray, Valcárcel Medina*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977 (cat.).

Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980,* Madrid, Akal, 2007.

Parra Pérez, Carolina, "Arte contra el sistema: Isidoro Valcárcel Medina", *Imafronte* 15, 2000.

Pérez, David, *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Valcárcel Medina, Isidoro, "Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte", *Sin Título* 1, 1994.

VV.AA., *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona, Fundació Tàpies, 2000 (cat.).

VV.AA., *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Madrid, MNCARS, 2005 (cat.).

Eulàlia Valldosera

Álvarez Reyes, Juan Antonio, "Eulàlia Valldosera: iluminar habitando las esquinas", en José Luis Brea, ed., *El punto ciego. Arte español de los noventa*, Salamanca, Kunstraum Innsbuck, Universidad de Salamanca, 1999 (cat.).

Barro, David, "El leve resplandor de lo oculto", *Arte y Parte* 18, 1999.

Giralt-Miracle, Daniel, "Eulàlia Valldosera y el cuerpo", *Blanco y negro cultural*, 2 de enero de 1998.

Martínez, Rosa, "Eulàlia Valldosera", en VV.AA., *The real royal tryp. El retorno*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, MAE, 2004 (cat.).

Molina, Ángela, "Eulàlia Valldosera", *Blanco y negro cultural*, 11 de marzo de 2000.

Pérez, Luis Francisco, "Estrategias de deseo", *Lápiz* 145, 1998.

— "Eulàlia Valldosera", *Lápiz* 162, 2000.

San Martín, Javier, "El cuerpo recuerda (Eulàlia Valldosera)", *Arte y Parte* 31, 2001.

Vidal Oliveras, Jaume, "Eulàlia Valldosera", *El Cultural*, 24 de enero de 2001.

VV.AA., *Aparences. Eulàlia Valldosera*, Lleida, Centre d´Art La Panera, 1996 (cat.).

VV.AA., *Eulàlia Valldosera. Works 1990-2000*, Rotterdam, Barcelona; Witte de With, centre for contemporary art, Fundació Antoni Tàpies; 2000 (cat.).

VV.AA., *Eulàlia Valldosera. Dependencias,* Madrid, MNCARS, 2009 (cat.).

http://www.eulaliavalldosera.com/