

La fotografía española en tiempos de cambios: los estudios fotográficos y la Movida Madrileña

Resumen

A finales de los años 1970 y a lo largo de la década de los 80, España vivió años de cambios significativos: cambios sociales, políticos y económicos. El período conocido como Transición, se dio en una sociedad española ya “cansada”, tras los 40 años de dictadura franquista, y para algunos, agotada en muchos sentidos. El cambio político tuvo reflejo en la sociedad española de los ochenta así como en la manera de ver y de ser visto en tal sociedad. La fotografía de este período es muy distinta de la década anterior, la representación artística, y sobre todo la visual, gana mucho más espacio y reconocimiento. El movimiento de la *Movida Madrileña* supo utilizar estos cambios vividos en España de una forma muy particular.

Fue en la *Movida* donde surgieron nuevos fotógrafos importantes, que registraron una sociedad cambiante, aunque con técnicas y miradas distintas. En esta comunicación analizaremos tres fotógrafos considerados *de la Movida*: Ouka Leele, Alberto Garcia-Alix y Pablo Pérez Mínguez. Estos fotógrafos ejemplifican las diferentes corrientes fotográficas de los años ochenta.

Las tres miradas distintas de estos fotógrafos de la sociedad española de la transición, influyen en la construcción de la memoria histórica colectiva de este mismo período, ya que la fotografía es un elemento fundamental en la constitución de la misma.

Analizaremos en esta comunicación el periodo que va de 1975 hasta 1994, con la muerte de Franco, el proceso de la transición con el PSOE y llegando hasta la huelga general de 1994, convocada por la CCOO y la UGT contra la reforma laboral momento que creemos supone una ruptura con todo el proceso político anterior.

Palabras claves: Transición, Fotografía, Memoria, Movida Madrileña.

In the late 1970s and throughout the 80's, Spain experienced years of significant changes: social, political and economical. The period known as Transition, took place in a Spanish society and a "tired" after 40 years of Franco's dictatorship, and for some, sold out in many ways. The Political changes was reflected in the Spanish society of the eighties in the way of seeing and being seen in such society. The picture of this period is very different from the previous decade, the artistic representations, especially visual, earned much more space and recognition. The *Movida Madrileña* movement knew how to use these changes experience in Spain in a particular way.

It was at the *Movida* where new important photographers who recorded a changing society, albeit with different techniques and looks. In this paper we discuss three photographers considered from the *Movida*: Ouka Leele, Alberto Garcia-Alix and Pablo Pérez Mínguez. These photographers illustrate various photographic trends of the eighties.

All there of these photographers different perspectives of the Spanish society of the transition, influence the construction of collective historical memory of this period, since photography is a key element in the constitution of it.

We analyze in this paper the period 1975 to 1994, with the death of Franco, the process of transition with the PSOE and reaching the 1994 general strike, called by de COO and UGT against the labor reform. Moment we believe implies a break with the political process before.

Keywords: Transition, photography, memory, Movida Madrileña movement.

Comunicación

La fotografía y la Historia son herramientas imprescindibles para la comprensión del pasado. Si la Historia se basa en análisis e interpretaciones de hechos y eventos históricos, la fotografía es responsable de capturar y registrar estos eventos consintiendo su valor histórico en las interpretaciones de estas imágenes fotografiadas. Fotografía e Historia son también reflejo y producto de la sociedad en que están insertos, o sea, la interpretación de los hechos y eventos acaecidos en el pasado está condicionada por su periodo histórico. Por ejemplo, en una dictadura, la difusión de las informaciones sobre el periodo suele ser "filtrada" por los que están

en el poder. Al hacer eso, la memoria colectiva que se construye también es un poco nebulosa. Sobre todo porque en este periodo la manipulación de la imagen es una práctica muy común y utilizada como una forma de enmascarar la realidad, y la imagen está directamente relacionada con la construcción de la memoria. Cuando este proceso de la dictadura termina es normal también que ocurra una especie de revisión historiográfica y una reinterpretación de los hechos. Así la imagen y la memoria colectiva del periodo también son revisadas. Eso fue lo que ocurrió en el proceso llamado de “Transición” en España posfranquista.

Las imágenes producidas *sobre* y *en* un determinado período histórico son de extrema importancia para analizar no sólo como se vivía en este período, pero también lo que querían y *cómo* querían que los vieran. Para una reinterpretación del pasado, la fotografía como documento histórico es una herramienta que además de ser el testimonio que más verosimilitud presenta, también admite diversas interpretaciones, aunque no infinitas.

Como dijimos antes, el cambio ocurrido en España a finales de los años 1970 y 80 no fue sólo político. En un país que está saliendo de cuarenta años de dictadura y camina hacia un régimen democrático también tiene que cambiar su imagen. La producción fotográfica acompañó este proceso desde cerca y se vio afectada estilísticamente y objetivamente, o sea, el objeto fotografiado también cambiaba. Ocurrió lo que muchos fohistoriadores llamaron de *tardopictorialismo*, donde la manipulación de la imagen fotográfica y el fotomontaje fueron utilizados como una forma de romper con la fotografía vanguardista y documental de los años anteriores. Era un movimiento, en principio *contracultural* y que después se asume como *cultural*, de la *Movida Madrileña* un estilo fotográfico que ganó popularidad y reconocimiento.

Para poder utilizar la imagen fotográfica como documento histórico, se hace necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y el propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. O sea, reconocer que el texto fotográfico es una *practica significativa*, por utilizar la expresión de Bettini¹, en la que confluye una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político.

A través de fotografías de un determinado periodo se puede construir un discurso histórico, en que las imágenes sirvan como soporte para el recuerdo, y así rescatar la memoria de un momento del pasado. Además, la fotografía es un instrumento vivo, y eso hace con que su

¹ BETTINI, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

“valor” pueda variar de acuerdo con el receptor. En una interpretación visual, ya que como en su captación, están implantados en una ideología y un bagaje cultural que influyen de forma determinante su interpretación y análisis. Desde *qué* mostrar o *cómo* mostrar, hasta *dónde* mostrar. Desde el campo de la Historia, nos centraremos en el valor histórico, sociológico, antropológico y cultural de la imagen fotográfica.

Al analizar el contenido histórico de una fotografía, hay que tener en cuenta y centrar la atención en lo que Javier Felici llama la *materialidad de la obra* como punto de partida, o sea, lo que realmente “dice” cada imagen fotográfica. Aunque no significa que olvidemos otras informaciones relevantes sobre el autor, el período, la técnica empleada, etc. Por el contrario, es fundamental la investigación del contexto histórico y tecnológico en que las fotografías y los autores estaban insertados. En el caso de la imagen fotográfica, estas informaciones son tanto más útiles, en la medida en que nos hallamos ante un discurso caracterizado por una materialidad *abierta*, como presenta la fotografía, en la que es fácil que el analista termine proyectando en el objeto analizado sus propios fantasmas y *derivadas* interpretativas. Vale resaltar el peligro señalado por Derrida² de estas *derivadas interpretativas* en la imagen fotográfica. Al mirar una fotografía el receptor es capaz de ver diversas informaciones, sea por la estética o por su relativa importancia histórica, pero su interpretación no es infinita, o sea, no se puede salir de lo que la imagen nos dice y nos muestra, o de lo contrario podríamos coger venas interpretativas equivocadas o hasta mismo sin retorno. Tenemos que atentarnos al que la imagen nos dice, todo lo demás son especulaciones.

Sin duda, nos hallamos ante una empresa realmente difícil, puesto que el crítico, por definición, no puede desprenderse de su propia red de prejuicios, y del *horizonte efectual* desde el que se realiza el análisis. O sea, el factor histórico del sujeto crítico también interfiere en su interpretación. Entonces se hace necesario, pues, asumir algunos riesgos interpretativos.

El horizonte efectual que señalamos antes está intrínsecamente relacionado con la producción artística y cultural de un período. Esta producción es uno de los principales elementos para la construcción de una memoria social colectiva de determinado evento/proceso histórico. Así podemos afirmar que la memoria se encuentra históricamente condicionada; que sus tonalidades y sus formas cambian en función de las necesidades del momento. Para los griegos antiguos la memoria era condición previa del pensamiento humano. El arte de la memoria, como señala Raphael Samuel, tal y como se practicaba en el mundo antiguo, era un arte de la visualización;

² Citado en Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía; interpretaciones de la mirada*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

se centraba en las imágenes, no en las palabras. Samuel aún define la relación de la historia y la memoria de una forma concisa y clara en su libro *Teatros de la memoria*.

Acaso el hecho de que la memoria y la historia se ubiquen a menudo en campos enfrentados sea un legado del romanticismo. La memoria, según Maurice Halbwachs, uno de sus investigadores más formidables del siglo XX, es primitiva e instintiva; la historia tiene conciencia de sí. Aquella acude a la mente de forma natural, mientras que ésta surge como resultado del análisis y la reflexión. La memoria era subjetiva, servía como juguete de las emociones, a las que permitía todos sus caprichos, cediendo a sus impulsos; la historia, al menos en principio, era objetiva, tomada a la razón abstracta como guía y sometía sus hallazgos a la demostración empírica. Allí donde la memoria se deforma con el paso del tiempo, la historia es lineal y progresiva. La historia empieza cuando la memoria se desvanece. (pág. 11)

La construcción de la memoria para el historiador francés Jacques Le Goff³, parte de la idea de que ésta es la propiedad de conservar ciertas informaciones, propiedad que se refiere a un conjunto de funciones psíquicas que permite al individuo actualizar impresiones o informaciones pasadas. Le Goff afirma también que así como el pasado no es historia, sino el objeto de la historia, tampoco la memoria es historia, sino uno de sus objetos, un grado elemental de su desarrollo. El estudio de la memoria pasa por la Psicología hasta la Neurofisiología, con cada aspecto suyo interesando a una ciencia distinta, siendo la memoria social uno de los medios fundamentales para abordar los problemas del tiempo y de la Historia.

Para Susan Sontag recordar es ser capaz de evocar una imagen, y para tal, la imagen fija de la fotografía tiene mayor fuerza como recordatorio que la continuidad de la televisión, porque nuestra memoria se condensa en un solo marco referente. Los momentos más importantes de la historia contemporánea se identifican con imágenes concretas, como el miliciano de Robert Capa durante la guerra civil española, o el beso de Doisneau al término de la segunda guerra mundial, los soldados norteamericano levantando su bandera a finales de la batalla de Iwo Jima, o más recientemente el impacto de los aviones contra las torres gemelas de Nueva York. Estas imágenes fotostáticas son instantes con que resumimos un periodo de tiempo, un cambio social o un suceso histórico. Recordamos a partir de las fotografías, pero también en muchos casos recordamos las propias fotografías, como la fotografía de Manuel Barriopedro del intento de golpe de Estado del guardia civil Antonio Tejero en febrero de 1981, que es un recuerdo preciso.

³ LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*, Campinas, Editora Unicamp, 1994.



Fotografía de Manuel Pérez Barriopedro, tomada al 23 de febrero de 1981.

Cuando ocurre un proceso de ruptura o transición política es natural que se haga un “balance” y una revisión del pasado a través de la memoria y de la historiografía “oficial” del período. Aunque el proceso de transición español haya sido de manera gradual, sin una ruptura brusca y revolucionaria, era necesario cambiar la imagen de España. España necesitaba revisar su memoria.

A principios de la década de 1980, el historiador de la fotografía española Joan Fontcuberta⁴, planteó un análisis sobre los cambios, sobre todo estéticos de las imágenes y la producción fotográfica del período. Él cuestiona si lo que estaba pasando en España a principios de los años ochenta era una pérdida de identidad o una normalización de la cultura de un modo general. En este momento, de transición, lo que se suele hacer es un análisis sobre la producción artística de los años oscuros de la dictadura, delante de una perspectiva animadora a principios de los ochenta Animadora tanto en relación a las nuevas técnicas fotográficas, como con la producción artística “en libertad”. Cuando se sale de 40 años de dictadura y se cambia a una monarquía parlamentaria de corte liberal (o sea, en el poder seguían los hombres del antiguo régimen, pero obligados a ciertas concesiones democráticas), la producción artística también cambia, y mucho.

La fotografía española de principios de los setenta era radicalmente distinta a la de los años ochenta. Fontcuberta defiende la idea, con la que estoy de acuerdo, de que “un país turbulento tiene mayores posibilidades de producir un arte igualmente turbulento. Yo diría que *eventos* o *situaciones* turbulentas hacen con que la producción cultural de un país sea igual de turbulenta. Como ejemplo de esta relación sociedad/arte, Fontcuberta cita figuras y sus respectivas obras como Picasso, Buñuel, Dalí, y otros tantos artistas “salidos a la luz” en el periodo oscuro del franquismo. Así que en el proceso de transición democrática español, se suponía que con un país organizado sobre los pilares de la democracia su producción artística sería más escasa y

⁴ FONTCUBERTA, Joan. *Historias de La Fotografía Española; escritos 1977-2004*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.

menos provocativa. Un grave equívoco. La década de los 80 suponía no solo el cambio político progresivo, sino que cambios y afirmaciones en la imagen de la cultura española a través de los movimientos artísticos, aquí representados por la “Movida Madrileña” (volveremos a ella un poco más adelante).

La Transición española fue un ejemplo para otros países recién salidos de una dictadura y que buscaban el camino hacia democracia, ya que fueron los propios integrantes del gobierno franquista los que iniciaron este proceso. Pero fue un ejemplo sólo en el campo de la articulación política, una vez que franquistas y antifranquistas nunca discutieron sobre el pasado, se asumieron como “iguales” y pasaron página. Esto fue un error. El escritor Juan Carlos Monedero⁵ construye la idea de que en la transición “no haberse significado mucho en ningún lado [franquista o antifranquista] se convirtió en una ventaja (...) la Transición gloriosa pasó a formar parte de las representaciones de una democracia que se acostó franquista y, sin cambiar las sábanas, se levantó demócrata de toda la vida.”. España nunca dio las gracias a los que lucharon contra el régimen de Franco. Otro dato importante también es que, mientras los otros gobiernos fascistas de Europa, como Alemania y Italia, llegaron al poder a través de elecciones, en España fue necesario una guerra que duró tres largos años. En Francia se agradece hasta los días de hoy a la ayuda de los combatientes españoles contra la invasión nazi en territorio francés en la segunda guerra mundial. Pero en España lo que hacen es intentar olvidar este pasado oscuro, y seguir adelante sin curar las heridas. Y fue lo que hicieron. Se instauró una especie de *pacto de silencio*, donde no se miraba al pasado sino que solo al futuro. Viraron la página de la Historia de España y empezaron a escribir otro *libro*, que comenzaba con la muerte del dictador. Nunca hubo en España, como en los países de la América Latina recién salidos de sus dictaduras, una especie de Comisión de la Verdad, que son organismos creados justamente para ayudar las sociedades que enfrentaron graves situaciones de violencia política o guerra interna, como el caso español, a enfrentarse críticamente con su pasado, a fin de superar traumas generados por la violencia sufrida por tales sociedades. Esto no ocurrió con la sociedad española, que siguió su curso como se fuera un proceso natural.

En aquella época se hablaba mucho de la reforma del régimen o de la ruptura con el pasado. Se asistirá a la desaparición del régimen de forma gradual, pero sin revisar el pasado. El franquismo dejó como legado una imagen oscura y turbulenta de España. Los cuarenta años de dictadura supuso un cierre en si mismo, o sea, las relaciones internacionales se quedaban restringidas sobre todo a los países con el mismo régimen o ideología política, la fascista. A finales de los ochenta, la compilación iconográfica de España fue revisitada.

⁵ MONEDERO, Juan Carlos. *La Transición contada a nuestros padres – nocturno de La democracia española*, Madrid, Catarata, 2011, pág. 26.

La fotografía española de los tiempos oscuros llegó o se dejó ver en el mundo, y tuvo su merecido reconocimiento. Las imágenes para la “exportación” que España difundía estuvo ejemplificada en la exposición fotográfica organizada por The Museum of Contemporary Photography en 1992 *Open Spain (España abierta)* en que fue un fiel retrato de la sociedad española, en el el trabajo de Cristina Garcia Rodero con *España Oculta*, en 1989, que constituye un registro de las fiestas tradicionales de la España rural.

La imagen de un país arcaico, rural, y de fiestas taurinas; además de los problemas atribuidos a un gobierno dictatorial contribuyeron a la construcción de una memoria colectiva del período, a través del “retrato” de la sociedad española del franquismo. La *transición* también tendría que encargarse de cambiar esta imagen oscura de España delante del mundo, o por lo menos mirarlas de una forma crítica.

Cuando los socialistas llegan al poder en 1982, asumieron la misión de cambiar noches nebulosas por días soleados. Y la producción cultural en la sociedad española fue el principal vehiculo para cambiar la imagen de España. Al hablarnos del termino Cultura, cabe señalar lo que Héctor Fouce⁶ llama la necesidad de hacer una redefinición del concepto de *cultura* en este momento, ya que surgía por primera vez en España con la juventud como un grupo diferenciado con sus propias practicas, valores y símbolos. En la *transición* el sentido de la cultura dejó de lado su tradición elitista y asumió las prácticas cotidianas, se popularizó, y de pasó democratizo la fotografía como forma de expresión de un colectivo social muy amplio. Fouce resalta que la cultura deja de ser vista solo como un conjunto de obras, para ser vista también como un conjunto de prácticas que se establecen en la producción y el intercambio de sentidos entre miembros de una sociedad o de un grupo.

Los fotógrafos de La Movida: análisis de un periodo histórico.

La *Movida Madrileña*, fue el principal movimiento cultural de la transición, asimiló rasgos y características de una cultura globalizada de los años 80. El movimiento punk, pop y la caracterización de un estilo de vida y vestimentas de la juventud formaron casi una cultura de masa estandarizada mundialmente. Una mezcla de elementos del llamado *american way of life*

⁶ FOUCE, Héctor. *El futuro ya está aquí – musica pop y cambio cultural*, Madrid, Velecio, 2006.

con lo que exportaba la cultura inglesa, sobretodo. Podemos observar en España los mismos conceptos ideológicos e estilísticos asumidos por la *movida* en los años 80, la encontramos en Brasil, Argentina o en Chile, por ejemplo, en el mismo período; el punk, el pop, la transgresión visual y movimientos de contracultura que intentaban cambiar la imagen dejada por sus dictaduras.

En el campo de la imagen, y más específicamente de la fotografía, vuelven características de los movimientos pictorialistas del inicio del siglo XX. En este movimiento la manipulación de la imagen/objeto fotografiado gana estatus y reconocimiento, en un intento de aproximar la fotografía a los olímpicos del Arte. Se puede entender este proceso en los ochenta más como una especie de ruptura con la fuerza que había ganado la fotodocumental en los 50, 60 y 70 en España, cuando la fotografía de vanguardia fue representada por brillantes fotógrafos, como Catalá-Roca, Oriol Maspons, Xavier Miserachs o Ramón Masats, entre tantos otros. Pero el “peligro” de la manipulación de la imagen fotografiada, para nosotros historiador que las usamos como documento, es que nos deja en una situación en que en determinadas fotografías, *fotomontajes*, o imágenes *preparadas*, es que su relación con lo “real”, o sea, su valor de “verdad” se vuelve relativo. Así que para un historiador lo que nos proporcionan estas imágenes son informaciones relevantes en el campo estético y tecnológico, sobretodo, ya que una imagen manipulada deja de ser fiel a la realidad, como hemos dicho antes.

En esta problemática, la década de los ochenta representó un divisor de aguas en la fotografía española. Mientras que la fotografía de realismo documental seguía con sus representantes, ya no era más lo que fue en los años 1950 y 1960. Jean-François Chevrier y François Hers afirmaban que “la fotografía de reportaje ha muerto porque ya no queda nada por fotografiar”. Así, la fotografía se convierte en mero soporte de experimentación estética. Fue decretado caprichosamente, según Publio López Mondejar⁷, el agotamiento de la realidad como materia fotográfica, el fotógrafo siente la necesidad de crear o concebir imágenes que, en palabras de Duane Michals⁸, proyectarían ahora sus propios “paisajes interiores”. La nueva fotografía comienza a ganar territorio como una voluntad creativa de raíz conceptual, en oposición a las vanguardias documentales de la posguerra. En 1988 Pere Formiguera⁹ afirmaba que “ya no sirve para nada salir a la calle con la cámara al hombro para ver el mundo de una manera inédita. Fotográficamente, la realidad está agotada; hay que construir nuevas realidades”. Una fotografía marcada por la euforia rupturista. Como en los mejores años del pictorialismo, el fotógrafo siente la necesidad de ser y sentirse artista.

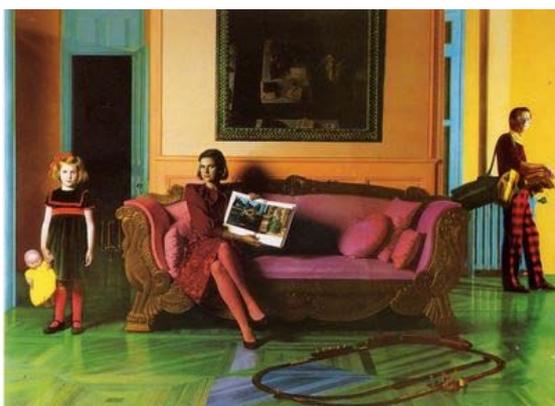
⁷ MONDEJAR, Publio López. *Historia de La fotografía en España*, Madrid, Lunwerg Editores, 1999.

⁸ Citado en Publio López Mondejar. *Historia de La fotografía en España*. Pág. 251.

⁹ Citado en Publio López Mondejar. *Historia de La fotografía en España*. Pág. 255.

En las fotografías de Ouka Leele muchas veces la técnica empleada y su belleza estética son elementos muchos más relevantes que si la imagen es o no un fragmento de la realidad. Las pretensiones artísticas de la fotógrafa le han llevado, no solo a pintar sobre soportes fotográficos, sino a recrear escenas muy próximas al universo alegórico del primer pictorialismo. Ouka Leele, nacida en Madrid en 1957 bajo el nombre de Bárbara Allende Gil de Biedman, empezó desde muy joven en la fotografía, con tan sólo 18 años integró la publicación “*Principio. Nueve fotografías españolas*” en 1976. La técnica que utilizaba, y sigue utilizando, es la de pintura sobre las fotografías. Ella sacaba las fotos en blanco y negro y después las pintaba con acuarela dotándolas de color. Esta es la característica principal de los trabajos de Ouka Leele. Ella comenta que hace eso (la pintura sobre foto), una vez que es autodidacta en la fotografía, y con humildad dice que “De entre todos los avances tecnológicos me fue regalada la fotografía como arma secreta para descubrir el misterio, yo le añadía los colores y se los sigo añadiendo, pues me devuelven la vida que ignorante a veces dejo escapar”¹⁰.

Sus fotografías retocadas representan el aspecto de la ruptura visual ocurrida en la *Movida*. La técnica empleada, aunque se acerca al principio del pictorialismo, el objetivo de esta fotógrafa española era emplear un colorido que no es real, o por lo menos no está hecha sólo con el disparar de la cámara, y con eso chocar visual y estéticamente. Para Ouka Leele la fotografía es “poesía visual, una forma de hablar sin usar palabras”.



Fotomontaje de Ouka Leele



Fotomontaje de Ouka Leele

¹⁰ http://www.funversion.com/tendencias/reportajes/ouka_leele.jsp

La ruptura y la transición que la sociedad esperaba que ocurriera de forma definitiva con la llegada del PSOE al poder en 1982, fue reflejada en la nueva imagen de esta misma sociedad, y la *Movida Madrileña* fue el epicentro de estos cambios culturales. La entrada de España en la Comunidad Europea en 1986 no fue sólo un paso para su integración política y económica con sus vecinos, sino que también supuso un intercambio cultural entre ellos. La normalización no quedó restringida al campo político sino que también ocurrió en la sociedad española. Sin los años turbulentos del franquismo, la producción cultural dejaba de tener también un objetivo o un “mal” a que debían combatir (el gobierno dictatorial), sin la censura en la arte y sin la represión y persecución política e ideológica, los artistas fotográficos se utilizaron galerías y revistas para difundir nuevos padrones culturales. La propuesta era chocar, molestar, no importando como. Características del movimiento punk inglés y pop norteamericano, principalmente, fueron las herramientas encontradas por los jóvenes para intentar cambiar la imagen de una España franquista.

Los años ochenta también fueron testigos de la consolidación de una vigorosa corriente documental, como representantes de la talla de Koldo Chamorro, Cristina García Rodero, Cristóbal Hara, Ramón Zabalza o Pablo Pérez Mínguez. Estos fotógrafos siguen descubriendo y conmoviéndose ante el inagotable espectáculo de la realidad.

En las fotografías de Alberto García Alix, otro fotógrafo importantísimo para la construcción de la memoria colectiva de los años 80 en España, tiene como objetivo retratar una sociedad y personas que viven de una forma paralela a la “habitual”. Para Publio Mondejar, este fotógrafo “realiza una fascinante crónica de su tiempo y de sí mismo, a través del retrato de una parte de los miembros de su generación, los más agraviados por el infortunio, la debilidad o el desamparo; seres dignificados por la mirada sabia, sincera y piadosa de este extraordinario fotógrafo” (Mondejar: 270). En sus fotografías, siempre en blanco y negro, aparecen personajes o situaciones que hace que la fotografía documental y de vanguardia aun tenga su espacio dentro de una ola de *tradopictorialismo* vivido en los ochenta.

Alberto García-Alix, nació en 1956 en León y fue el retratista más osado. Él capturó imágenes de un movimiento oscuro y paralelo. Sus fotografías en blanco y negro representan la misma sociedad que las imágenes coloreadas de Ouka Leele y las fotografías de las fiestas de Pablo Pérez. García Alix que hizo una serie de fotografías sobre las motos, los presos, las estrellas del porno, los yonquis y los tatuados.



Fotografía de Alberto Garcia Alix.



Fotografía de Alberto Garcia Alix.

La fotografía documental de Pablo Pérez-Minguez, otro fotógrafo de la *Movida Madrileña*, son de una España, que vive una ebullición cultural y buscando_ autoafirmarse, y él consigue capturar este movimiento como nadie. En una entrevista del fotógrafo al diario El País, este compara sus imágenes con las de García Alix, diciendo que “las imágenes de García Alix [asociado también a la movida] representan el lado oscuro. Las de Pablo son positivas, mitificadoras de los personajes, ya fuesen músicos, actores o la masa de modernos anónimos”. Minguez afirma también que “[yo] venía de la fotografía intelectual, y la decadencia tenía connotaciones negativas. ¡Cuando es maravillosa!”.

Pablo Pérez-Minguez¹¹ junto con Carlos Serrano fundaron en 1971 una de las revistas fotográficas más emblemáticas y pioneras en la nueva difusión fotográfica de finales del franquismo hasta 1980. La revista *Nueva Lente* fue un divisor para la fotografía española. A un número titulado ‘La realidad no existe’ le seguía, al poco tiempo, otro que proclamaba ‘La realidad existe’, sobre una foto al revés. Pablo Pérez-Minguez realizó más de 20.000 fotografías “estridentes y provocativas” en la explosión cultural de los ochenta. En junio de 2006 el diario *El País* publicó una entrevista en que Pérez-Minguez un poco de su relación con la fotografía de los setenta y ochenta en España. Por aquel entonces, de acuerdo con Carlos Serrano, “había un abismo entre la fotografía profesional y la artística, que sólo tenía salida en los concursos, donde se premiaban retratos de viejas con corderos. El neorrealismo español. Ellos animaban a la gente a que enviase sus fotos. Muchos publicaron por primera vez en Nueva Lente. Desde Fontcuberta hasta Almodóvar”. La revista cerró al mismo tiempo que la década.

¹¹http://www.elpais.com/articulo/portada/Bendita/movida/elpeputec/20060611elpepspor_3/Tes



Fotografía de Pablo Pérez-Mínguez



Fotografía de Pablo Pérez-Mínguez

En una España que intentaba seguir adelante tras cuarenta años de dictadura, la imagen que se construía era de autoafirmación. Era para mostrar que aquí también estaba aliñada con la cultura global de los ochenta. La imagen de la *Movida madrileña* no era solo para ellos, sino que era para enseñarse al mundo, para intentar cambiar la imagen colectiva que se tenía de España en el exterior: asociada al franquismo, a la represión, a la mayoría de la población viviendo en los campos y de una sociedad estancada. La Movida cambió eso.

La *Movida Madrileña* y la Transición política en España de los ochenta, cambiaron la forma de ver y de ser visto. La fotografía acompañó este proceso desde cerca, y como la producción visual de un periodo es un producto de su tiempo y interfiere directamente en la construcción de la memoria colectiva del mismo, la fotografía española se vio cambiada en los ochenta. La propia imagen del profesional de la fotografía cambio: cuando en las décadas anteriores el fotógrafo era una persona muchas veces mayor, solitario, que estaba en su estudio o cuando iba hacer los reportajes viajaba muchas veces sólo, en la Movida el fotógrafo era la persona que estaba en un grupo de amigos, como otra cualquier. Pero felizmente, su diferencia era que tenía una cámara en la mano, y que con ella registraba su entorno.

La Movida trajo también el cambio en la forma de se manifestar políticamente. Mientras que en todo periodo de la dictadura la juventud y la producción cultural estaban directamente relacionadas con las protestas. Las canciones, la literatura, el cine y en la propia fotografía, lo que movía o servía de inspiración era combatir el régimen establecido. La muerte de Franco asociada a la llegada del PSOE al poder en 1982 fue responsable de establecer la normalización política española. Esa normalización produjo otra forma de manifestarse la juventud: ahora, sin el mal a combatir, era momento de empezar una fiesta sin fin, que es lo que fue. Este

movimiento representó el cambio de una concepción de la cultura al servicio de la lucha antifranquista, de las protestas políticas, que eran alimentadas por ideologías distintas (marxismo, comunismo, fascismo, etc.) hacia un movimiento que pretendía ser pasajero, fútil, con altas dosis de frivolidad e inconsistencia, que trajo consigo una protesta a través de lo visual que consistía básicamente en la provocación, en el desafío contra un periodo de dictadura ya más que caduco. Lo importante era chocar. Incomodar visualmente; extrapolar en el consumo de las drogas (que iba pasar factura en los años siguientes); fiestas, fiestas y más fiestas. La frivolidad de este movimiento y su superficialidad en cuestiones de compromiso político, fue reflejo de la normalización cultural, política y económica ocurrida en los ochenta.

Al mismo tiempo, el Gobierno fue el responsable de domesticar y controlar los movimientos culturales a partir de ahora. Las subvenciones del Estado a la producción artística, a través del Ministerio de la Cultura y otros órganos públicos, fue un modo de vigilar lo que se producía y la forma como la hacían. La *Movida* desactivó el potencial reivindicativo de los movimientos sociales tan pujantes en las últimas décadas del franquismo. Las galerías de arte vinculadas al Estado y los museos fueron también fieles aliados.

Las películas de Pedro Almodóvar, las fotografías de Ouka Leele, de García-Alix y de Pablo Mínguez, cambiaron la forma de reflexionar sobre la sociedad, y cambiaron sobre todo la herramienta para esta reflexión. En los años ochenta, las informaciones visuales fueron la herramienta para incomodar y para construir la memoria social colectiva de este periodo. La *Movida Madrileña* fue un movimiento completamente estético, donde las imágenes decían más que mil palabras. Así, la memoria de los años ochenta es completamente basada en lo visual, y fue brillantemente registrada por fotógrafos de las distintas escuelas artísticas, lo que produjo un acervo exhaustivo de distintas imágenes de este período, que sirven de documentos históricos importantísimos a la hora de intentar comprender lo que pasó en España después de la muerte de Franco.

A principios de los años noventa, la sociedad española ya había cambiado su imagen en el exterior, dejaba de ser el país de Franco y pasaba a ser el país de la *Movida Madrileña*, de las fiestas y alineada a la economía y la política internacional. El proceso que había empezado en 1986, cuando España ingresó en la Comunidad Económica Europea (precursora de la Unión Europea), tuvo la celebración de la Olimpiadas de Barcelona en 1992 y la Exposición Universal EXPO 92 en el mismo año en Sevilla.

En este período hubo una profunda modernización en la economía y en la sociedad española. España abandonó su modelo económico adoptado en el *tardofranquismo* para adoptar un

modelo más liberal, el desarrollo del estado de las autonomías, la transformación de las Fuerzas Armadas y el desarrollo de la infraestructura civil fueron los principales puntos de avance en la sociedad española. Aunque el sistema económico liberal fue el responsable por la profusión de las huelgas generales en España a principios de los noventa, con la de 1994, convocada por la UGT y la CCOO contra las medidas de la reforma laboral empleadas por la nueva política liberalista recién adoptada.

Esta huelga de 27 de enero de 1994 fue convocada por Nicolás Redondo (UGT) y Antonio Gutiérrez (CCOO) y tenía el objetivo de mostrar la oposición a la política social del PSOE y el descontento por la reforma laboral aprobada a través del Real Decreto sobre Fomento de Empleo y Protección por Desempleo por el gobierno de Felipe González. La Reforma, impulsada por el entonces ministro del Trabajo, José Antonio Griñán, incluía, entre otras medidas, el fomento de los contratos con bajo salario para los jóvenes, el aumento de la movilidad geográfica y el recorte de algunas prestaciones por desempleo. En este momento se puede decir que se cierra el tiempo de ilusión con que la sociedad había recibido la llegada de los socialistas al poder y la euforia del cambio en que se había manifestado en esa forma desenfadada de ver la realidad.

Esta y otras huelgas ocurridas en España en el mismo periodo cierran un ciclo importante en la Historia reciente de este país, que en veinte años salió de la oscura dictadura franquista y entró definitivamente en el escenario económico y político internacional.

Bibliografía:

- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- BETTINI, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía; interpretaciones de la mirada*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.
- FONTCUBERTA, Joan. *Historias de La Fotografía Española; escritos 1977-2004*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.
- FOUCE, Héctor. *El futuro ya está aquí – música pop y cambio cultural*, Madrid, Velecio, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*, Campinas, Editora Unicamp, 1994.
- MONEDERO, Juan Carlos. *La Transición contada a nuestros padres – nocturno de La democracia española*, Madrid, Catarata, 2011.
- MONDEJAR, Publio López. *Historia de La fotografía en España*, Madrid, Lunwerg Editores, 1999.
- PANIAGUA, Javier. *La transición democrática; de la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*, Madrid, Grupo Anaya, 2009.

- SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- VIGIL, Juan Miguel Sánchez. *El documento fotográfico: Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Ediciones Trea, 2006.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra Universidad del País Vasco, Signo e Imagen, Ediciones Cátedra, 2010.

Fueron consultados también:

- Hemeroteca del periódico *El País* y *ABC*.