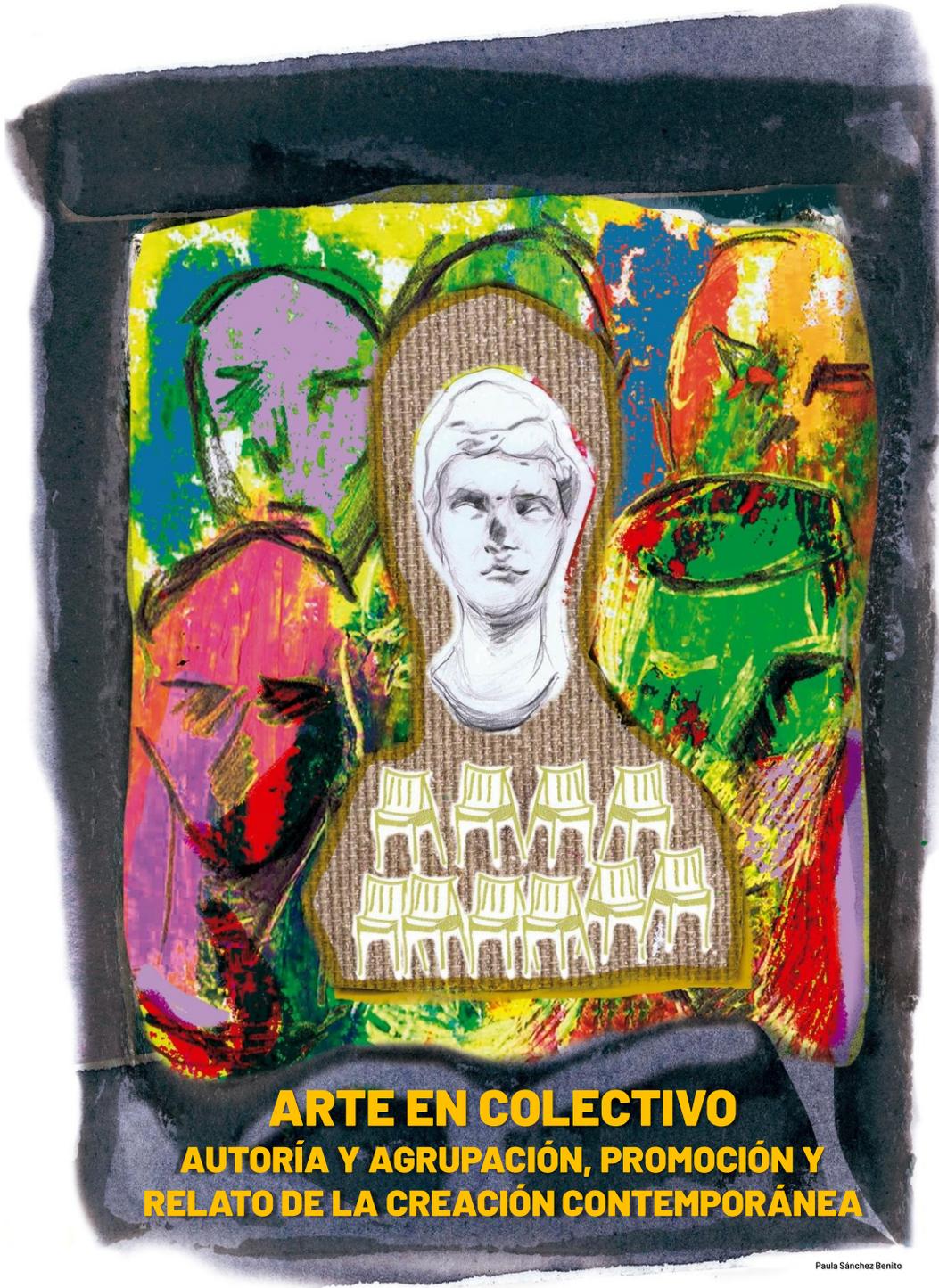


40
AÑOS DE
JORNADAS

XX JORNADAS **INTERNACIONALES** **DE HISTORIA** **DEL ARTE** **2021** 28, 29 Y 30 DE JUNIO



ARTE EN COLECTIVO
AUTORÍA Y AGRUPACIÓN, PROMOCIÓN Y
RELATO DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Paula Sánchez Benito

RESÚMENES DE PONENCIAS

XX Jornadas Internacionales de Historia del Arte
**ARTE EN COLECTIVO. AUTORÍA Y AGRUPACIÓN,
PROMOCIÓN Y RELATO DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA**
Madrid, 28-30 de junio de 2021

RESÚMENES DE LAS PONENCIAS

XX Jornadas Internacionales de Historia del Arte
**ARTE EN COLECTIVO. AUTORÍA Y AGRUPACIÓN,
PROMOCIÓN Y RELATO DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA**
Madrid, 28-30 de junio de 2021

Wifredo RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

CUARENTA AÑOS DE JORNADAS DE HISTORIA DEL ARTE EN EL CSIC

Hace cuarenta años tuvo lugar la celebración de las I Jornadas de Arte del CSIC, organizadas por el entonces Instituto «Diego Velázquez» del CSIC, dirigido en aquel momento por la Dra. Elisa Bermejo Martínez con el tema *Influencias extranjeras en el arte español* (1981). Su convocatoria pretendió reunir a los profesionales de la historia del arte residentes en Madrid planteando un foro de discusión y debate, publicándose los resultados en la revista *Archivo Español de Arte*.

Concebidas con periodicidad bienal, la segunda edición, sin embargo, tuvo lugar en 1984 con el título *Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia*. Sus resultados científicos también fueron publicados en la revista *Archivo Español de Arte*. A partir de las III, tituladas *Cinco siglos de arte en Madrid (siglos XV-XX)*, celebradas en 1986 y hasta las VIII (1996), las intervenciones de los especialistas que participaron en ellas fueron publicadas por Editorial Alpuerto. Las IV jornadas (1988) tuvieron como tema *El arte en tiempo de Carlos III* y como novedad, además de los participantes de variadas procedencias, contaron asistencia de «alumnos»; las V (1990) se dedicaron a *Velázquez y el arte de su tiempo*.

A partir de ese momento se cambió la orientación de la convocatoria con temas más transversales, aunque con algunas excepciones y, a partir de la XII edición, se puso detrás del número de la convocatoria la condición de «Internacionales», si bien, con anterioridad, en numerosas ocasiones se había contado con especialistas extranjeros.

La publicación de las correspondientes *Actas*, desde las IX Jornadas ha estado a cargo de Editorial CSIC, integrando la mayor parte de ellas la colección *Biblioteca de Historia del Arte*, creada en 2001.

Además de las ya citadas, las siguientes ediciones de las Jornadas de Arte del CSIC, estuvieron dedicadas a *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI, 1992); *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (VII, 1994); *La mujer en el arte español* (VIII, 1996); *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II* (IX, 1998); *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio* (X, 2000); *El arte español fuera de España* (XI, 2002); *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (XII, 2004); *Arte, poder y sociedad, en los siglos XV al XX* (XIII, 2006); *Arte en tiempos de guerra* (XIV, 2008); *El arte y el viaje* (XV, 2010); *El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos XX y XXI* (XVI, 2012); *El arte y la recuperación del pasado reciente* (XVII-2014); *Imaginario en conflicto: «Lo español» en los siglos XIX y XX* (XVIII, 2016) y *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español* (XIX, 2018).

La convocatoria y celebración de estas XX Jornadas Internacionales ha sido retrasada un año para hacerla coincidir con el XL aniversario de las I Jornadas en 1981.

Julia RAMÍREZ BLANCO
Universitat de Barcelona

**POLÍTICAS DE LA AMISTAD, POÉTICA DE LA RUINA:
LOS BARBUDOS Y EL COLECTIVISMO ARTÍSTICO**

Las hermandades de artistas suponen el primer ejemplo de colectivismo artístico moderno, diferenciándose de las formas anteriores de identidad compartida entre creadores. Frente al sistema de gremios que les precedía, los artistas ahora forman asociaciones voluntarias y explícitas, que a veces cuentan con elementos formales como una carta estatutaria o un emblema común. En las hermandades, el vínculo no solamente supone un compromiso de apoyo mutuo, sino que también implica un acto de rebeldía en contra de los sistemas oficiales de enseñanza artística. Su historia no solamente resulta importante para la comprensión del arte decimonónico: a partir de esta práctica grupal comienzan a urdir los hilos de las primeras y segundas vanguardias del siglo XX, en un tejido cultural que se extiende hasta nuestro tiempo.

Los llamados «Méditateurs» o «Barbudos» son considerados la primera hermandad artística. En 1799, varios de estudiantes del pintor revolucionario Jacques Louis David, liderados por un joven carismático llamado Maurice Quay, comienzan a mostrarse en público vestidos de griegos antiguos. Llevan el cabello y la barba largos, y exhiben una misteriosa actitud de meditación: en el museo, declaman una y otra vez las palabras «inocente» y «potente», frente a los cuadros que merecen su aprobación. A finales de este año, sus críticas al maestro les merecen la expulsión del taller. Entonces se instalan en un monasterio en ruinas, se vuelven vegetarianos, y practican una religiosidad esotérica, configurando el grupo de manera similar a una secta. Esta charla se centra en analizar cómo la imaginación social y las concepciones de comunidad se escenifican a través del uso de símbolos y prácticas performativas. La historia de los Méditateurs es un primer eslabón la genealogía del colectivismo artístico, entendido como una tradición específica en la que se cruzan el sueño social y los debates artísticos, y donde toma una forma particular el deseo de fundir arte y vida.

Blanca GÓMEZ CIFUENTES
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**TALLERES, SOCIEDADES Y COLABORACIONES.
REFLEXIONES EN TORNO A LA CONFIGURACIÓN DE LA
ESCENOGRAFÍA PARA DANZA A FINALES DEL SIGLO XIX**

Esta comunicación pretende abordar algunas reflexiones sobre la realización de escenografía para danza en España durante el último tercio del siglo XIX, a partir del estudio de casos concretos. A lo largo de toda la centuria, la realización de escenografía para ballet, ópera o teatro estuvo en manos de pintores-escenógrafos, los cuales recibían una enseñanza especializada en las academias o escuelas de Bellas Artes donde se impartían conocimientos de perspectiva para ser aplicados a la escena. Esta formación se complementaba con estancias en talleres profesionales de escenografía, donde los alumnos no sólo recibían una enseñanza teórica, sino que colaboraban con los propios escenógrafos titulares, adquiriendo así una incipiente experiencia profesional.

Por otro lado, esta costumbre favoreció el contacto entre distintos pintores-escenógrafos, que en ocasiones dio lugar a la creación de sociedades, como fue el caso de los artistas Augusto Ferri y Giorgio Busato en Madrid, donde diseñaron los ballets *Gretchen* y *El espíritu del mar* en la década de los setenta; o Félix Urgellés y Miquel Moragas en una versión barcelonesa de *Gisela* en los ochenta.

En última instancia, encontramos colaboraciones entre escenógrafos internacionales con pintores españoles para una determinada obra o teatro, como la de Pedro Valls con el británico William Perkins para *El descendiente de Barba Azul* (1872) y *Satanella* (1874). En este paraguas podríamos incluir la importación directa de decoraciones desde teatros extranjeros, como ocurrió con el ballet *Brahma* (1873), cuyas escenografías firmadas por Perkins y Albert Callcott fueron trasladadas a Madrid desde Londres para una nueva puesta en escena.

Este ecléctico panorama, diferente al que encontramos a partir de comienzos del siglo XX con el desarrollo del fenómeno de los «pintores en el teatro», permite plantear una serie de cuestiones en relación con los conceptos de autoría y originalidad, compañeras inseparables de las artes escénicas en general y a la danza en particular. ¿Cómo se concebían estas obras a la hora de crear una puesta en escena conjunta? ¿Qué implicaciones tenía para la conceptualización de un ballet la reutilización una escenografía o la reelaboración de la misma por su autor? ¿Es posible analizar estos ballets bajo los preceptos wagnerianos de la «obra de arte total» que triunfó en el siglo posterior? ¿Qué reflexiones podemos hacer en cuanto a las dinámicas artísticas en el escenario?

Alejandro COELLO HERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**DE ESCRIBIR CON LA PLUMA A ESCRIBIR CON LOS PIES:
LA COLABORACIÓN LITERARIA EN LOS PROYECTOS PARA
DANZA EN LA EDAD DE PLATA**

Esta Ponencia se fundamenta en el análisis del proceso creativo de algunos proyectos para danza escénica en España durante la Edad de Plata con el fin de determinar el impacto y la repercusión de la colaboración literaria en algunos espectáculos que se representaron. De esta manera, se intenta teorizar en las múltiples posibilidades de creación dramática que se pusieron en práctica en este periodo para ejemplificar la intervención decisiva de la literatura y el teatro en la dignificación e intelectualización de la danza española en el primer tercio del siglo XX. Se propone, por tanto, el análisis de los procesos de escritura más destacados con el fin de determinar la pluralidad de procedimientos.

Por su trascendencia, se estudiará *El amor brujo* que, fruto de una idea del director de escena Gregorio Martínez Sierra, llevó a María Lejárraga y Manuel de Falla a concebir la diégesis de la gitanería de 1915 con la idea de que sería interpretada por Pastora Imperio. Este proceso de creación se distancia del que desarrollarían entre 1919 y 1921 ambos autores para generar una versión balletística, esta vez sin pensar en una bailarina concreta. De modo opuesto, procedió Cipriano de Rivas Cherif quien trabajaba codo a codo con Antonia Mercé, la Argentina, en una escritura desde y para la escena, con una clara preocupación en todos los elementos espectaculares y en la trascendencia de la visión coreográfica en la concepción dramática. Por su parte, el análisis de *Triana*, de Enrique Fernández Arbós, o *Sonatina*, de Ernesto Halffter, permite clasificar esta escritura como un proyecto dual, donde libretista y compositor convergen en la misma persona. Así, el proyecto personal, alejado del encargo que suponen el resto de propuestas, surge en vista a que una protagonista empírica, como la citada Argentina, lo monte. Por último, se reflexiona sobre el particular caso de *Don Lindo de Almería*, estrenado en 1940 en el exilio mexicano, como una escritura proteica que va evolucionando lejos de los escenarios, aunque sin perder la noción de teatralidad. De esta manera, se intenta trazar un panorama de las dramaturgias para danza y su imbricación con los procesos de composición musical y coreográfica, así como su impronta en la escenografía y el figurinismo.

Álvaro NOTARIO SÁNCHEZ
(Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real)

**LA RENOVACIÓN DE LA IMAGEN ARTÍSTICA DE ESPAÑA
DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA A TRAVÉS DE LAS
EXPOSICIONES DEL MUSEO DE ARTE MODERNO**

La intelectualidad que gobernó en España durante los años de paz de la Segunda República, sobre todo en el primer bienio y en los últimos meses del Frente Popular, se apoyó en un equipo de gestores culturales que renovaron las entrañas del sistema artístico español, como base de la imagen política que querían mostrar en el resto del mundo. Ricardo de Orueta, Eduardo Chicharro, Juan de la Encina o Vegue Goldoni, entre otros muchos, representarán —cada uno desde sus atribuciones— el paradigma de la modernización de la imagen artística de España.

La recuperación del grupo de Artistas Ibéricos, la reformulación del reglamento de las exposiciones nacionales y la proyección de los artistas españoles de vanguardia en el extranjero fueron solo algunas de las medidas que se adoptaron para señalar el cambio de rumbo de la política cultural española. Junto a estas iniciativas, los museos y sus nuevos patronatos vivieron una época de florecimiento, con importantes remodelaciones en los grandes museos, el fuerte impulso a las instituciones museísticas en las provincias y el nacimiento de nuevos centros dedicados a la memoria de artistas y literatos españoles de renombre. La museología española se consolidó a nivel internacional, mostrando una imagen actual y rompedora tanto en la gestión como en las nuevas políticas artísticas, que quedó patente en la organización de la Conferencia de Museos celebrada en 1934 en Madrid, enfocada en la arquitectura de museos.

Sin embargo, el proyecto de mayor envergadura fue la actualización del Museo de Arte Moderno, como reflejo del cambio ideológico que se estaba experimentando. Con la reordenación de sus colecciones y el concurso convocado para la construcción del edificio que pretendía construirse, el arte contemporáneo español se situaba entre los baluartes de la modernidad pretendida para la nación. Dentro de esta estrategia renovadora, fue la política de exposiciones temporales la que evidenció los nuevos aires de modernidad.

A través de la crítica de arte del momento, recorreremos las exposiciones más destacadas que se realizaron en el Museo de Arte Moderno, entre ellas, la exposición de Arte Francés Contemporáneo, o la de Pintura Indígena Peruana, en 1934, además de las monográficas, dedicadas a Benjamín Palencia, en 1932, Joaquín Torres García, en 1933, Pablo Gargallo, en 1934, o Fortuny en 1935, sin olvidar la última dedicada a Max Ernst en la primavera de 1936.

En suma, la intelectualidad española al servicio de la Segunda República trabajó de forma conjunta en pro de una renovación política, que pasó por la asimilación del arte contemporáneo como imagen de la vanguardia que representaban, consolidada a través de los museos.

Pablo ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

AUTORÍA E INDIVIDUALIDAD EN LA CULTURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA: LA AUTOBIOGRAFÍA DE ARTISTA COMO SÍNTOMA

Como ya advirtiera Vicente Aguilera Cerni, la cultura artística española encontró en José Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors dos pilares teóricos fundamentales. El filósofo-crítico y el crítico-filósofo aportaron nociones de gran relevancia para pensar dialécticamente la figura del artista, ya desde la vida, ya desde la obra. Además de poner en juego sus respectivas ideologías, dichas nociones actualizaban el modelo vasariano de los relatos sobre artistas y reforzaban ciertos estereotipos sobre la genialidad. Por ejemplo, Ortega establecía el origen del régimen escópico de la modernidad en la audacia de Velázquez para organizar la realidad en torno a su propia mirada, ensayando una analogía con sus consideraciones previas sobre el punto de vista subjetivo e individual de las memorias frente a la Historia.

Una de las consecuencias de ese sustrato teórico fue la proliferación de escritos del yo por parte de artistas plásticos, impulsados de manera definitiva tras el impacto que supuso la Guerra Civil en las trayectorias vitales de varias generaciones. Ser modernos, siguiendo a Ortega y D'Ors, significaba continuar esa estela de la escuela española y asumir la propia perspectiva hasta sus últimas consecuencias, tanto con los pinceles como con la pluma. Recuperando un género surgido junto a la modernidad misma –no hay que olvidar que Vasari se incluye entre las *Vidas*–, la autobiografía de artista lleva al paroxismo muchos argumentos romantizantes acerca de la creación y acusa los primeros síntomas de agotamiento de ese discurso predominante hasta entonces. Punto de inflexión entre dos modos de entender la autoría y la recepción, la autobiografía de artista plantea la necesidad de problematizar sus propios fundamentos, que no son otros que los de la historia del arte tradicional.

Julián DÍAZ SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

NARRATIVAS CRÍTICAS. LA PINTURA SEGÚN ÁNGEL GONZÁLEZ

«Y tú, lector, antes que nada has de saber que Carlos Alcolea está muerto». Así empieza el texto del catálogo de la exposición antológica que el Museo Reina Sofía dedicó en 1998 a Carlos Alcolea (1949-1992), galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas, a título póstumo, el año de su muerte.

Este artículo, canónico sin duda, y de gran relevancia en la obra de Ángel González (1948-2014), está construido desde una historia del arte que González afrontó siempre con saludable escepticismo y una «deliberada despreocupación por las cuestiones de método» (Días-Cuyás, 2014, 203), pero también, y esto no parece menos importante, desde la amistad.

A través del análisis del texto mencionado y de algunos otros, este trabajo pretende aproximarse al trabajo, singular y heterodoxo, de Ángel González como historiador del arte.

Referencias:

DÍAZ CUYÁS, José María (2014), «Contra la historia y el *Arte en general*: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», Jesús Carrillo y Jaime Vindel (eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, vol. 8, Madrid, Museo Reina Sofía.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2000), *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

**DE LA PINTURA DE PAISAJE A LOS ESPACIOS DE ARTE EN EL CAMPO.
DESDE LA ACADEMIA O A PESAR DE ELLA**

Desde que Jenaro Pérez Villamil obtuviera la primera cátedra de paisaje en España, en la Real Academia de San Fernando, no han sido muchos los pintores que han ido manteniendo la permanencia de dicha especialidad en Madrid, desde la Academia a la Facultad actual. Por sucesión de unos a otros: Carlos de Haes, Antonio Muñoz Degraín, Jaime Morera y Galicia, Eduardo Martínez Vázquez, Rafael Martínez Díaz, José Carralero y José María Rueda... Impregnada, a través de los últimos profesores, del aire de la segunda escuela de Vallecas, próxima a Benjamín Palencia, con ellos, e inicialmente con el catedrático José Carralero, se produce una vuelta al campo por medio de becas, estancias y talleres de verano en localidades como Ayllón, Segovia o Albarracín.

Pero no será hasta la reforma universitaria provocada por la Convergencia europea, y la creación del master en Investigación en Arte y Creación, cuando se aborde la relación del arte y el campo desde otros puntos de vista y argumentos contemporáneos. De ahí surge, en 2015, por el ímpetu de un grupo reducido de alumnas, *El cubo verde. Espacios de arte en el campo*, una plataforma en internet que aglutina información de muchos proyectos que se vienen realizando a lo largo de la geografía española por otros tantos colectivos de muy distinta procedencia, antigüedad y raigambre, pero que tienen en común la idea de vincular las propuestas artísticas a la revitalización de lo rural y a una manera distinta de vivir, más ecológica, sostenible y sana.

En su corta vida *El cubo verde* ha logrado aglutinar tantos colectivos y proyectos que no solamente se pueden así conocer, sino que se pueden estudiar, ofreciendo una imagen ampliada de la evolución de sus aspiraciones desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad.

Noemí DE HARO GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

GRUPOS, COLECTIVOS Y REDES: ALTERNATIVAS Y CRÍTICAS AL SISTEMA DESDE LAS ARTES EN LOS LARGOS AÑOS SESENTA

En la segunda mitad del siglo XX y, de forma aún más pronunciada, durante y a partir de lo que se ha denominado “largos años sesenta”, se ponen en marcha en todo el mundo iniciativas artísticas que desafiaban al sistema hegemónico. En unas ocasiones, su crítica se dirigía fundamentalmente a las lógicas y funcionamiento del campo artístico y cultural en donde se esperaba que se desarrollaran las actividades de los artistas. En otras, su objetivo principal y más visible era denunciar las ideología, políticas y acciones de los regímenes políticos en donde surgían y que podían identificarse no sólo desde un contexto nacional, sino también desde otro que lo trascendiera. No resultará infrecuente que ambos tipos de crítica fueran entrelazados. En los dos casos y por razones obvias, muy frecuentemente el camino elegido pasaba por organizarse y llevar a cabo actuaciones en el marco de grupos, colectivos y/o en conexión con otros actores, formando redes.

Aquí atenderemos a las propuestas que realizaron artistas que trabajaban en España en esos años para indagar en qué tipos de lógicas y futuros “otros” imaginaban para los sistemas artístico, educativo, económico y político (incluyendo las lógicas patriarcales que los atravesaban) imperantes en el mundo occidental. Es en ese marco en el que, pensamos, ha de entenderse su crítica a la particular forma en que este se localizaba en un país sometido a una dictadura. Esto nos permitirá pensar desde otra óptica lo que habitualmente se identifica con el antifranquismo. De este modo, podremos identificar continuidades y discontinuidades con periodos y propuestas anteriores y posteriores, así como con lo que estaba sucediendo en otros lugares.

Idoia MURGA CASTRO

Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**SER CUERPO DE BAILE.
ORDENACIONES Y DISLOCACIONES DE LA DANZA EN COLECTIVO**

Desde la *choreia* de la Antigüedad griega, que combinaba la canción y el movimiento como expresión de la *mousikē*, la danza occidental, entre el ámbito social y el escénico, se ha caracterizado fundamentalmente por construirse en colectividad. Fue a principios del siglo XIX cuando la Ópera de París, epicentro de la codificación y jerarquía del ballet como lenguaje hegemónico europeo, estableció el término *corps de ballet* para denominar al conjunto de bailarines de una compañía. Paradójicamente, la historia de la danza a partir de entonces se ha escrito mediante las individualidades que, desde la interpretación o la coreografía, se diferencian del grupo, llegan a convertirse en solistas o, mejor, en *étoiles*, estrellas. Silenciadas quedan las historias de quienes conforman esos «cuerpos de baile», quienes prestan sus movimientos corporales para la escritura de las formas colectivas, quienes supeditan su individualidad en favor de la masa coreográfica.

Esta Ponencia pretende repensar el papel del cuerpo en el movimiento colectivo, la constitución o el cuestionamiento del conjunto como máquina orgánica, y la fisicidad o la abstracción en la transmisión del conocimiento dancístico. Asimismo, quiere arrojar luz al contexto social en el que se desarrolló el sistema dancístico, que demasiadas veces amparó la depredación de las bailarinas anónimas cuando bajaban del escenario mientras luchaban por «hacerse un nombre», y que otras veces se sostuvo gracias a un soporte familiar que buscaba protegerlas y acompañarlas en la itinerancia de las compañías a través de largas giras internacionales.

De esta forma, se propone trasladar el foco a quienes integran los conjuntos dancísticos, entre el *corps de ballet* romántico, como ordenada evocación ingrátida del *Reino de las Sombras* de *La Bayadère*, epítome de la réplica de una misma secuencia coreográfica —mímesis de un solo cuerpo— como juego de espejos, y el cuestionamiento de la abstracción y escritura del movimiento codificado a través de la improvisación, el juego y la subjetividad con los que rompe la danza moderna. La corporalidad, las genealogías gestuales y el anonimato hacen así de ejes transversales a partir de los cuales proponer una mirada alternativa y complementaria a la historia de la danza entre los siglos XIX y XX.

Raquel LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**BAILAR PARA NO PERDER EL HÁBITO:
UNA REDIMENSIÓN DEL BALLET COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA
COLECTIVA EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA**

El impacto producido por la irrupción en la escena de los *Ballets Russes* de Serghei Diaghilev es hoy día un *topos* de la historiografía de la cultura artística del entreguerras. La compañía de ballet inauguró una época de colaboración artística interdisciplinar sin precedentes, en cuanto al número de personalidades artísticas dentro del canon que se reunieron en torno a la concepción de cada creación, gracias a su interpretación de la obra de arte total de Richard Wagner.

Desde el punto de vista de la historia de las artes plásticas, la aparición de los *Ballets Russes* supuso también la aparición de una brecha en la cuarta pared para los pintores que encontraron en la escena, no solo un espacio de promoción y manutención, sino también en el lugar en el que *dar vida* a sus lienzos. Tanto fue así que una de las principales querellas —hubo varias— que se lanzaron contra estos ballets vino dada por su *exceso de visualidad*, por el peligro de volver la escena solo un lienzo. Los *Ballets Russes* fueron un paradigma de la Modernidad y el modelo para muchas compañías de ballet gestadas en ese período.

Durante la posguerra española los Ballets Rusos de Diaghilev vuelven a ser la referencia explícita para una serie de proyectos dancísticos de carácter vario. En la mayoría de casos la agrupación rusa es el arquetipo. Sin embargo, en 1947, Cirici Pellicer introduce una problemática al respecto: sí a la referencia rusa, no a la «obra de arte total. Las declaraciones de Cirici y otras particularidades del propio contexto cultural» franquista, entre otras cosas considerado anti-moderno, sugieren cierto *caos taxonómico* o, tal vez, ¿una banalización de la cita?

En consecuencia, esta propuesta pretende repensar qué cosa se entendió por obra de arte total en el contexto de la posguerra española y cómo se aplicó a través en estos proyectos, con un enfoque próximo al de la coreografía social de Hewitt (2019). A partir de esta reflexión también se pretende comprender cuál fue la aproximación de los artistas plásticos al ballet: ¿Fue la escena un *tableaux vivant* o tan solo un medio de supervivencia en la posguerra? ¿Qué historia del arte podemos contar si colocamos en el centro la danza?

Hemos elegido la palabra hábito para acompañar/hilvanar el discurso, pues consideramos que como significante engloba varios significados que atraviesan esta investigación. Hábito apela a la práctica, a la acción, al gesto reiterativo: a la continuidad. Hábito es también uniforme, vestido, escenografía: territorio. El hábito tiene una dimensión espacio temporal. Finalmente, hábito —siguiendo a Bourdieu— es también un sistema, un modelo de socialidad. Y ¿Acaso no es todo esto en sí mismo también la danza?

Carmen GAITÁN SALINAS
Universidad Complutense de Madrid

**MUJERES ESPAÑOLAS.
ILUSTRAR Y ESCRIBIR JUNTAS POR UNA MISMA CAUSA**

Con frecuencia se mencionan en relación al exilio republicano español en México las conexiones y diálogos surgidos en espacios de sociabilidad concretos, como fueron los cafés, los centros regionales, los domicilios privados e, incluso, los centros de enseñanza creados por los refugiados. Sin embargo, el ámbito editorial también constituyó un punto de encuentro para la colectividad exiliada que a menudo se reunió en torno a publicaciones con unos objetivos específicos. Este fue el caso de la revista *Mujeres Españolas* que aglutinó a numerosas intelectuales y artistas a favor de una causa común: la búsqueda de la democracia, la paz, la justicia y la libertad. La publicación, que surgía como órgano de difusión de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México, pretendía así mostrar su rechazo ante el fascismo, pero también ante la política estadounidense hacia la dictadura de Franco. Entre sus colaboradoras se encontraban Luisa Redondo, Luisa Carnés, Amelia Martín, Felisa Gil, Luz Pereira, Estrella Cortichis, Rosa Ballester, etc., destacando como artistas Manuela Ballester — quien llegó a ser directora artística de la revista— Elvira Gascón y Mary Martín. Ahora bien, mientras que los modelos femeninos vigentes durante este tiempo del exilio han sido analizados mediante la imagen fotográfica de esta publicación, así como del *Boletín al servicio de la emigración española*, los dibujos y grabados incluidos en *Mujeres Españolas* merecen aún un estudio pormenorizado. Esta comunicación pretende analizar y reflexionar sobre las obras aportadas por las artistas, la relación entre la ilustración y el texto, las conexiones surgidas entre ellas, el papel que las artistas desempeñaron en dicha publicación y el asociacionismo y la colectividad producidas en esta revista a partir de una ideología política compartida.

Beatriz MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS:
CAMARADERÍA, PAISANAJE Y CREACIÓN ARTÍSTICA FRENTE A LA
ESPAÑA DE FRANCO**

Precisar los fundamentos rizomáticos que definen lo que la historiografía artística, ya desde la década de los años cuarenta, bautizó como Escuela española de París continúa siendo una tarea compleja. La inexistencia de manifiestos o textos programáticos que consoliden esta escuela, las discrepancias en la elección de los nombres de españoles afincados en París que cada autor decide incorporar a esta nómina o los dilatados márgenes temporales que la encuadran, han dado lugar al análisis individual de cada integrante en base a parámetros formales marcados por una serie de características afines. Desde un estilo alejado del academicismo, al empleo de una temática con trazas, más o menos evidentes, de su España natal, hasta llegar a la figura clave o faro orientador sobre el que volcaron sus múltiples inquietudes, plásticas e ideológicas: el malagueño Pablo Picasso. En consecuencia, este trabajo pretende desgranar las claves teóricas y argumentales que demuestran la existencia de esta escuela, en tanto que colectivo, mediante la aplicación de un enfoque metodológico que trascienda las connivencias plásticas de cada individuo y coloque en el foco de la conceptualización aquellos elementos comunes que derivan de sus experiencias militantes y convivenciales. Las particularidades del caso parisino serán analizadas en contraposición al núcleo de artistas españoles residente en Toulouse —a la sazón, espacio en que el recaló un elevado número de exiliados republicanos—, y en paralelo a la situación política de la España franquista. Para ello, este estudio se centra en la primera y segunda generación de artistas, esto es, aquellos ya instalados en París antes del estallido de la Guerra Civil, y quienes allí huyeron tras el desenlace del conflicto fratricida. Un proceso, en ocasiones bidireccional, en el que muchos de estos autores participaron en iniciativas y proyectos artísticos ideológicamente comprometidas con la Segunda República española, pero que también protagonizaron actividades institucionales organizadas por el régimen. Este último, además, comenzó a recuperar, de forma descafeinada y ajena a implicaciones de tono político, la imagen de muchos de ellos con ánimo de promover una visión abierta y favorable al diálogo con el exilio republicano.

Matei CHIHAIA

Bergische Universität Wuppertal

**«LA EXPRESIÓN DE LA IDEA CONTEMPORÁNEA DEL MUNDO
POR LAS NUEVAS BELLAS ARTES TÉCNICAS»:
FILOSOFÍA E HISTORIA DEL ARTE DEL EXILIO ESPAÑOL**

José Gaos termina la clase magistral sobre la *Historia de nuestra idea del mundo*, en 1967, por un capítulo sobre «las nuevas bellas artes técnicas». Estas artes, según el filósofo, no son solamente el resultado de una creación colectiva; además expresan la idea contemporánea del mundo en conjunto, o en conjuntos mediáticos, como lo es el cine. Frente a las épocas en que se perfila esta idea en obras individuales, lo contemporáneo es doblemente colectivo. La intuición certera de Gaos se puede contextualizar en relación a una tradición filosófica establecida por la *Meditación de la técnica* de Ortega y Gasset, pero también teóricos contemporáneos, como Marshall McLuhan, y a la creación contemporánea, de su amigo Luis Buñuel y del cine mexicano y estadounidense. Las «bellas artes técnicas», finalmente, nos remiten a otras pensadoras y otros pensadores que se exiliaron a América latina junto con Gaos, y establecen los nexos entre la historia del arte y la historia de las ideas de forma diferente. Comenzando por María Zambrano, cinéfila quien publica, en 1952, un ensayo muy anotado sobre el cine italiano neorrealista, y hasta a Juan David García Bacca quien usa la radiofonía y el cine para explicar de forma alegórica, y por ello anacrónica, determinadas ideas la historia de la filosofía (*Introducción literaria a la filosofía*, 1964), se despliega un abanico de visiones sobre la historia del arte contemporáneo, la relación entre filosofía y arte, y los nuevos papeles del intelectual e ingeniero que se suman a los tradicionales del pensador y artista. La pregunta en qué medida estos nuevos papeles son colectivos, más que individuales, es una inquietud orteguiana, que pervive en los textos del exilio filosófico y nos permite plantear la dimensión colectiva de este exilio español.

Publicaciones previas:

Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos, Bielefeld: transcript 2011.

«Comienzo y continuación de la mediología McLuhaniana en España», in: Matei Chihai / Susanne Schlünder (ed): *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 71-90.

Matei Chihai / Antonio Sánchez Jiménez: «El texto como máquina: matices de una alegoría», in: *Romanische Studien* 5 (2016), pp. 23-39.

Francisco José SÁNCHEZ BERNAL
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**REFLEXIONES EN TORNO AL CINE DESDE EL EXILIO REPUBLICANO EN
MÉXICO: LITERATURA CINEMATOGRAFICA EN LA PRENSA EXILIADA
EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA**

El desenlace de la Guerra Civil trajo consigo la huida de gran parte de los intelectuales españoles del momento, siendo México el lugar donde se asentó una buena parte de ellos. Literatos, artistas y directores de cine, entre otros, se vieron obligados a exiliarse, pero no por ello olvidaron sus orígenes ni dejaron de postular sobre la situación social, intelectual y política de España, creando para ello una red de publicaciones periódicas que fue utilizada como lugar de reflexión sobre temas de índole muy diversa, entre los que encontramos el cine.

Si bien el hondo carácter industrial del arte cinematográfico imposibilitó una creación fílmica que captara las vivencias propias del exilio, no sucedió lo mismo con la crítica cinematográfica y la producción literaria sobre este tema. De hecho, este terreno terminó siendo un espacio predominantemente español durante los años cincuenta. Sin embargo, el estudio de este fenómeno durante la década de los cuarenta todavía es un campo inédito.

El presente trabajo recoge y analiza la literatura sobre cine publicada en la amplia red de prensa del exilio mexicano de los años cuarenta a partir de tres ejes fundamentales: los textos de Juan Gil-Albert en *Romance*, las secciones y columnas sobre cine de las revistas vinculadas al PCE, y la figura de Francisco Pina. En el primer caso asistimos a una interpretación cinematográfica desde una perspectiva neutral, entendiendo la crítica y análisis de este arte como un medio de democratización de la cultura. En cuanto a las publicaciones cercanas al PCE, hacen de la crítica un espacio político, ofreciendo una lectura marcada por las vivencias personales propias del exilio. En lo referente a Francisco Pina, y pese a la escasez de escritos de esta temática por parte del autor en los años cuarenta, se trata de una figura clave para comprender la proliferación de esta disciplina entre los exiliados de la segunda generación, que tuvieron un impacto fundamental en la cinematografía mexicana.

Nuestro objetivo principal es exponer las diversas formas de entender el cine en este contexto tan particular, pero también el llenar un vacío historiográfico esencial y presentar un nexo de unión entre la primera y la segunda generación. Los textos analizados recogen diferentes puntos de vista a la hora de elaborar un juicio cinematográfico, siempre influenciado por las condiciones del transtierro; pero, sobre todo, se trata de documentos, críticas y reflexiones que evocan un cine español que pudo haber sido, pero no fue.

Miguel CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

LAS «CONTRABIENALES». UN ARMA DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES DEL EXILIO CONTRA EL FRANQUISMO

A mediados del siglo pasado, el panorama de desarrollo y acreditación artístico-cultural de los artistas españoles, que el desenlace de la guerra civil había seccionado entre los del interior y los lanzados al exilio, continuaba dividido en dos, por más que – también por entonces – comenzaron a surgir entre los intelectuales y creadores los primeros intentos de acercamiento y las actitudes que sirvieran de puente.

En medio de este contexto, en esos mismos inicios de la década de los cincuenta, vino a hacer su aparición la Bienal Hispanoamericana de Arte, un certamen internacional de arte contemporáneo dirigido a la comunidad de artistas de los países hispanos, ámbito que más artistas exiliados españoles acogía y adonde las señas identitarias se habían preservado con mejores condiciones y especial fuerza. La exploración de actitudes y el trazo de puentes para el regreso, en el campo artístico, también tuvo su gran exponente de inicio en este momento, a raíz de la convocatoria del certamen hispano. Sin embargo, junto a ello, igualmente apareció con gran pujanza, en la misma ocasión, la actitud contraria; esto es, la de boicot y acciones de oposición al certamen como forma de denuncia del régimen convocante.

El lanzamiento de la Bienal Hispanoamericana Arte por primera vez parecía abrir paso a unos y a otros. Las intenciones y el trasfondo de puente o captación franquista que se quiso ver en el certamen, además de las grandes adhesiones, las inhibiciones o las tempranas y agrias polémicas entre los artistas del interior, más allá del boicot a la invitación que caló entre los más notables colectivos de artistas españoles exiliados y los artistas hispanos solidarizados, en ese ámbito exterior también llevó a poner en pie, dando una vuelta de tuerca más en el mismo terreno artístico de las exposiciones, un arma de contestación y repulsa al certamen franquista: la convocatoria de exposiciones «contrabiennial» fuera de España.

Nos encontramos, por tanto, ante una forma de autoafirmación y reclamo de los colectivos de artistas ante el manejo de los certámenes por las dictaduras. Pionero instrumento antidictatorial y reivindicativo, puesto en marcha en 1951 por los artistas españoles en el exilio, cuyo contexto, características y significación, así como su efectividad y trascendencia, queremos analizar en este trabajo.

Yanina LEONARDI

CONICET-Universidad de Buenos Aires

EXPERIENCIAS COLECTIVAS ARTÍSTICAS OBRERAS DURANTE EL PRIMER PERONISMO

En la Argentina, durante los dos primeros mandatos de gobierno de Juan Perón comprendidos entre los años 1946 y 1955, se produjeron una serie de experiencias artísticas protagonizadas por los sectores obreros, de gran trascendencia para el período. En efecto, la incursión de las políticas públicas en la esfera cultural, a partir de la concreción de un proyecto de gran complejidad, en algunos casos tuvo a los obreros como receptores o productores exclusivos del mismo. Por estos años, se interpeló a ese cuerpo social desde distintas entidades con fines netamente educativos e instructivos. Entre ellas, la Confederación General del Trabajo (CGT) fue quien articuló los lineamientos oficiales en materia cultural, ideando un plan que promovía la formación y modernización del movimiento obrero, que se ejecutaba con asiduidad a través de la labor de distintas formaciones. Entonces, la CGT, en tanto entidad mediadora entre el Estado y los trabajadores, postuló en su proyecto cultural a la educación, el esparcimiento y la capacitación como sus núcleos centrales, complementando así el objetivo de la inserción social propuesto por la planificación nacional.

El propósito de esta exposición es analizar el proyecto cultural de la CGT durante el primer peronismo, desde sus prácticas y formaciones artísticas, con el fin de comprender el rol otorgado al arte desde una entidad obrera, conocer las distintas disciplinas artísticas incluidas y el rol y características del personal técnico empleado. Asimismo, nos interesa poner en tensión estas prácticas artísticas de orden sindical con la tradición precedente dedicada al arte obrero -que respondía a otros posicionamientos ideológicos- con el fin de establecer puntos de ruptura, continuidad o resignificación durante este período tan trascendente en la historia argentina del siglo XX. Consideramos que el estudio de estas experiencias artísticas de orden sindical nos permite indagar en las creencias, conductas e imaginarios presentes en la confirmación de una identidad obrera en el marco del primer peronismo.

Irene LÓPEZ ARNAIZ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**ESCUELAS Y COMPAÑÍAS DE DANZA, ENTRE COLECTIVO Y
COMUNIDAD. ENSEÑANZA, DIFUSIÓN, CREACIÓN Y RECUPERACIÓN
DE DANZAS INDIAS (1915-1957)**

Esta ponencia estudia el papel de las escuelas y compañías de danza en el contexto escénico de la primera mitad del siglo XX, centrandose en las formas dancísticas inspiradas o heredadas de las tradiciones del sur y sudeste de Asia. A pesar de que las fuentes y los posteriores estudios destacan nombres propios como los de Ruth St. Denis, Uday Shankar o Nyota Inyoka, considerándolos figuras pioneras en la difusión y creación de las danzas indias surgidas en el contexto de la modernidad, el acercamiento a su obra queda incompleto si no se profundiza en el trabajo educativo y grupal generado en torno a las escuelas y compañías de danza que fundaron. Desde una perspectiva transcultural que contribuye además al estudio del arte desde dinámicas plurales, eludiendo visiones individualizadoras, se analiza la importancia de su labor educativa y el papel que ejerció el trabajo colectivo generado en el contexto de sus compañías para la creación, difusión e incluso pervivencia de estas prácticas escénicas.

En 1915 Ruth St. Denis y Ted Shawn creaban en Estados Unidos la famosa escuela y compañía Denishawn, que contribuiría a la transformación de la danza del siglo XX y en la que se formarían importantes figuras de la danza moderna como Martha Graham. En 1957 Nyota Inyoka presentaba en Francia, junto a algunas bailarinas de su compañía, sus *Danzas divinas y rituales*, a través de las cuales visualizaba la teoría de la danza y del movimiento que estaba conformando en una suerte de gramática universal destinada a la educación estética de artistas, coreógrafos, bailarines, actores, poetas, músicos y arquitectos. Entre tanto, en 1936, Rukmini Devi fundaba en la sede de la Sociedad Teosófica de Adyar (India) la academia de artes y danza que poco después pasaría a denominarse Kalakshetra, una institución fundamental en los procesos de reconfiguración de la danza clásica india *Bharatanāṭyam*. Herederas de las corrientes educativas en torno al ritmo, el cuerpo y el movimiento surgidas desde finales del siglo XIX, entre estas fechas son muchos los proyectos educativos y la consolidación de compañías que se interesan por las danzas indias, destacando la antigüedad y carácter sagrado de las tradiciones de las que se consideran herederas, e integrando el estudio del arte y del pensamiento de estas culturas. El énfasis otorgado a la sacralidad de estas formas de danza, y la presencia de algunas de estas bailarinas, escuelas y compañías en circuitos esotéricos podría conducir, en última instancia, a su comprensión como proyectos comunitarios y, en cierta medida, universalizadores, en sintonía con otras iniciativas artísticas y educativas de las vanguardias.

Sergio ROMÁN ALISTE
Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

**DE LA ESCUELA A LA COMUNIDAD COMO NUEVO MODELO DE
EDUCACIÓN ARTÍSTICA: EL CASO DE SANTINIKETAN Y LA
MODERNIDAD CONTEXTUAL (1919-1947)**

Esta ponencia aborda la cuestión de la comunidad artística y de la autoría colectiva en el marco de un proyecto educativo rural y utópico fundado por el poeta y premio Nobel Rabindranath Tagore en Bengala (India) a principios del siglo XX, y que cobró especial fuerza desde los años 20.

En dicho proyecto fueron cruciales los vínculos bidireccionales con la modernidad occidental —contando incluso con conexiones con la primera Bauhaus de Weimar—, a partir de los cuales se moduló una mirada renovadora de las tradiciones vernáculas indias y bengalíes. La práctica educativa desarrollada en Santiniketan compatibilizaba tanto el funcionamiento de transmisión vertical de conocimientos técnicos y estilísticos tradicionalistas (la «escuela»), como la interacción libre con el entorno y los estímulos de la modernidad occidental (el «movimiento»). Ambos ritmos, aparentemente incompatibles, eran armonizados —no sin ciertas tensiones— por la concepción comunitaria abierta que imperaba entre maestros y discípulos. En este sentido, la interpretación planteada en esta ponencia se alinea con las interpretaciones historiográficas de autores bengalíes, que vienen defendiendo en los últimos veinte años el término de «modernidad contextual» para referirse a esta concepción comunitaria.

En la teoría artística surgida del proyecto de Santiniketan abundan las alusiones metafóricas al templo/catedral como construcciones deudoras de una actividad gremial y de taller. Fruto de esta concepción surgieron iniciativas de creación colectiva y de anulación de la autoría individual, entre las que se encontraban particularmente la actividad mural y el diseño escenográfico. Por todo ello, se plantea, especialmente a partir del fenómeno muralista de Santiniketan, una mirada crítica a la idea de hermandad artística allí desarrollada, desde los referentes de la tradición india y en diálogo con los paralelos europeos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Álvaro NAVARRO GAVIÑO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

**TRATANDO LOS CUERPOS COMO SE MERECE. PODER, ENUNCIACIÓN
Y DISFRUTE COLECTIVO EN LA PERFORMANCE CONTEMPORÁNEA
DE LATINOAMÉRICA**

Con esta propuesta destacamos el interés de un contexto emergente en la producción de arte contemporáneo ligado íntimamente a procesos de socialización disidente. Hablamos del surgimiento de un panorama conformado por prácticas performativas que dinamizan la expresión de una fuerte noción de comunidad y la reivindicación de objetivos comunes. La idea es proponer un recorrido conceptual de ciertas perspectivas decoloniales en las prácticas performativas actuales, que tienen su origen en la década de los ochenta y noventa, en los movimientos transfeministas que tomaron como herramientas la exposición del cuerpo y la fenomenología sexuada de los espacios, por su potencia crítica y liberadora para dinamitar las diversas construcciones que se han forjado históricamente en Latinoamérica.

Verificamos, en primer lugar, la importancia de la autopresentación social, de la dialéctica entre la propia imagen y la construcción de deseos en los espacios habitados. La idea de repolitizar la práctica artística desde los cuerpos, en su ánimo de intensificar las reivindicaciones sociales desde las artes, de enriquecerlas teniendo en cuenta la multiplicidad identitaria y atendiendo a aquellos sectores que son objeto de discriminación, violencia, marginación y desamparo, nos lleva al análisis de las situaciones de opresión y de invertebrados arquetipos conductuales desplazados hasta los bordes del oficialismo cultural. Nos encontramos, en esta línea, con intersticios simbólicos ubicados en las zonas lindantes de lo sórdido, lo prohibitivo y lo *trash-kitsch*, que viven de espaldas a los estamentos consagrados de la cultura de masas, enunciándose desde la precariedad.

En segundo lugar, subrayar que las nuevas maneras de interactuar con el espacio están dan lugar a todo un conjunto de perspectivas estéticas, prácticas políticas, epistemes y flujos enlazados con la ecología política, que se presentan en espacios públicos y efectúan resonancias sociales con sus movimientos y su transformación. De alguna manera, estos cuerpos fenomenalizan el mundo en el que viven y conquistan continuamente su(s) espacio(s). Hablamos de un campo experimental que coordina energías sincrónicas, relacionales y afectivas, que entretejen diferentes escalas territoriales y corporales. La puesta en escena de aquellos sujetos, que, acompasados desde su propia ambigüedad sexual, subjetiva e identitaria, ingenian herramientas para saturar el ojo social, inauguran una tipología de arte colectivo con la gestación de prácticas ilegibles para el ojo que configuran una nueva tradición de discontinuidad, de pluralidad, y de imprevisibilidad. En este sentido, el movimiento cotidiano y festivo de estos cuerpos excede el orden hegemónico del binarismo sexogenérico y el imperialismo cultural en el que fueron educados.

Finalmente, la promoción de estos modelos de resistencia, llevados con positividad, ironía y compromiso hasta sus límites está dando pie, efectivamente, a la constitución de comunidades e identidades más plurales, alejadas del binarismo. Desde ellas se ejerce una reivindicación y una lucha potencialmente más radicales y con mayor potencial de transformación que las posturas orientadas a la integración discreta en sistemas de tolerancia. El interés final de estas prácticas comunitarias sería que desde ellas se construye la única visibilidad posible para sujetos olvidados y negados por injusticias epistémicas y hermenéuticas.

Iñaki ESTELLA

Universidad Complutense de Madrid

**SOBRE LOS LÍMITES DE LA CREACIÓN COLECTIVA:
GESTOS COMUNES Y DERECHOS DE COPIA**

El arte colectivo y la colectivización del arte han sido dos de los mantras más repetidos en las prácticas artísticas a lo largo del siglo XX, especialmente en su segunda mitad. Las diversas formas de arte conceptual han intentado mermar la producción artística individualizada bajo el lema de *la muerte del autor* haciendo que sus obras integren al espectador y lo hagan partícipe del acto creativo. La participación se convierte, en este contexto, en uno de los objetivos más utópicos de la práctica artística neovanguardista.

Sin embargo, este utopismo participativo en ocasiones llegó a desarrollar su lado más oscuro. Alexander Alberro ha estudiado cómo la desmaterialización del conceptual americano condujo a formas de intercambio económico de las obras de arte que, basadas en certificados notariales, avanzaban el capitalismo inmaterial en varias décadas. Por su lado, Ralph Kitzler ha investigado cómo el accionismo vienés derivó en usos terapéuticos de la performance desarrolladas en condiciones cercanas a control sectario, como las que tuvieron lugar en la comuna Friedrichshof. Que su ideólogo Otto Muehl acabara en la cárcel por pedofilia da muestra del extremo al que se llegó.

Esta propuesta aborda el caso de las acciones cotidianas apropiadas por artistas de la acción de los años sesenta y setenta con la intención de colectivizar su producción artística. En este proceso se desarrollaron estrategias de patrimonialización de gestos cotidianos en forma de copyright y derechos de copia con implicaciones cuyas últimas consecuencias llegan hasta la actualidad. La propuesta, además de plantear estas contradicciones, reflexiona sobre los límites de la colectivización especialmente en las artes vivas.

Alberto BERZOSA CAMACHO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

IMAGINARIOS ECOPOLÍTICOS DE LA TRANSICIÓN A TRAVÉS DEL CINE

La Central del Curt (CdC) fue una cooperativa de distribución de cine alternativo y militante con sede en Barcelona que estuvo en funcionamiento desde 1974 hasta 1982. Desde allí sus miembros consiguieron hacer circular películas de contenido político contrahegemónico a través de un circuito alternativo, precario, pero extendido por distintas partes del Estado. Conforme avanzaba la Transición, el catálogo de películas en distribución se fue ampliando, incorporando títulos foráneos y españoles como *La hora de os Hornos*, de los argentinos Solanas y Getino (1968) o *Vitoria*, del Colectivo de Cine de Madrid (1976), por citar tan solo dos ejemplos emblemáticos. En 1981, casi al final de su trayectoria, en el fondo de la CdC se incluía un conjunto de 12 de películas agrupadas bajo el epígrafe de «Ecologismo y Urbanismo», rodadas entre 1976 y 1980 por autores colectivos, como la Cooperativa de Cinema Alternatiu, e individuales, como Llorenç Soler o Joan Martí i Valls. Se trató de un surtido fílmico heterogéneo con el que se abordaba una amplia variedad de asuntos, como la intervención en el paisaje rural para construir autopistas o extraer recursos minerales o madereros (entre otros), la explotación mancomunal de los montes gallegos, las políticas de gestión de las aguas mediante la desviación del cauces de los ríos y sus efectos sobre la agricultura, la crítica al desarrollismo, la acumulación de residuos en las ciudades o los problemas derivados de las crisis energéticas.

Los miembros de la CdC dieron forma así el primer corpus fílmico sobre cuestiones ecologistas que se puso en circulación en España. Las películas fueron proyectadas en cineclubes, centros de trabajo, escuelas, salas alternativas y festivales, contribuyendo a extender el imaginario ecopolítico en el momento transicional, es decir, en un punto clave de la construcción de la identidad contemporánea española. Además, esto se hizo en paralelo a la evolución del movimiento ecologista que, ya fuera con marchas a pie o en bicicleta, se sumó a finales de los años 70 al ciclo de protestas que desde las bases de la sociedad impulsaron el cambio político en nuestro país y, alrededor del cual, se produjo también toda una creación teórica y estética articulada a través de publicaciones tanto propias como de espacios afines como las revistas *Ajoblanco*, *Alfalfa*, *Userda* o *Butifarra*. En esta presentación se pretende dar cuenta del esfuerzo colectivo que supuso la recopilación y distribución del corpus de películas ecológicas por parte de la CdC y analizar la variedad de temas y estrategias ecopolíticas que entrañaban las mismas en el contexto de la Transición con el objetivo de describir el modo en que el primer cine ecológico hecho en España documentó las movilizaciones, alimentó los debates y configuró un prolífico imaginario verde dispuesto a encarar los retos de las décadas venideras.

Mónica CARABIAS ÁLVARO
Universidad Complutense de Madrid

**PORQUE LA MOVIDA NO LO FUE TODO.
MIGUEL ORIOLA Y POPTOGRAFÍA (1980-1981), UN PROYECTO DE
AUTOR PARA ESTIMULAR EL APETITO FOTOGRÁFICO COLECTIVO**

Existe un consenso generalizado en considerar la celebración del homenaje a Canito el 9 de febrero de 1980 como la inauguración oficial de La Movida madrileña. Movimiento cultural con la música como protagonista, documentado por la fotografía mejor que por ninguna otra disciplina artística y, retratado por aquellas y aquellos artistas plásticos que apostaron por transgredir y ampliar los límites y contenidos de la representación del acto fotográfico.

En 1964, Miguel Oriola (1943-2020) llega a Madrid como fotógrafo independiente. Desde muy temprano, su obra se distingue por un sello personal que, obtiene un primer reconocimiento y difusión entre las páginas de la revista *Arte Fotográfico* (1952-) así como en el marco de la concursística en donde obtiene el Premio Negtor en 1975, uno de los galardones más prestigiosos del circuito; años antes, había inaugurado su primera exposición individual en la galería Mecenas de Madrid (1971). Su crecimiento artístico coincide con su adscripción a la denominada Quinta Generación, promovida y consolidada por la inconformista y revolucionaria revista *Nueva Lente* (1971-1983), donde publica y colabora activamente desde su fundación.

A lo largo de 1980, comienza una carrera profesional en la fotografía de publicidad y moda que, combina: por un lado, desde 1977 con la docencia fotográfica, y, por otro, con un trabajo creativo definido por la provocación y la transgresión en su intento por describir y representar al ser humano. En este contexto, cuando la Movida ha despegado con fuerza, no sintiéndose, en ningún caso, perteneciente a ella emocionalmente –«(...) Yo estuve allí esa época, hice fotos de la gente de la Movida y me movía con esa gente, pero no me *meneaba* con ellos»–, emprende, sin embargo, un proyecto editorial en respuesta al sentimiento de pertenencia a una generación con la responsabilidad de revolucionar la creación fotográfica. Así nace *POPtografía* (1980-1981) que, en cierta manera, representa el relevo de una ya muy desdibujada y desvirtuada *Nueva Lente*, dirigida por aquel entonces por Carlos Serrano y Pablo Pérez-Mínguez. El proyecto, editado por Ignacio Barceló, tan prometedor como efímero, solo se publicaron cinco números entre septiembre de 1980 y mayo de 1981, nacía para fomentar la visibilidad y estudio de la formación, en palabras de Oriola, de «la generación del 80».

El principal objetivo de este estudio, además de analizar los objetivos, estructura y contenido de la revista, es desvelar, de una parte, la identidad creativa y espíritu colectivo de aquella futura generación de los 80, supuestamente al margen de La Movida, promocionada por Miguel Oriola desde su revista y, de otra, valorar su aportación al relato de la creación contemporánea en los convulsos y animados 80.

Alejandro PEDREGAL VILLODRES
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

HACIA UNA ECOLOGÍA POLÍTICA DE LA «IMAGEN POBRE»: LECTURAS ECOSOCIALES DEL TERCER CINE

La acumulación de crisis ecosociales ha producido una serie de cuestionamientos desafiantes en torno al peso actual de las narrativas y las características institucionales del cine. De este modo, el cine hegemónico convencional, al ser una práctica cultural emblemática del capitalismo fósil, ha sido interrogado repetidamente tanto por el marco ideológico de los imaginarios que moviliza como por su propia huella ecológica. Ciertos enfoques alternativos a estos problemas han generado a su vez nuevas formas de repensar algunas de estas cuestiones, con efectos destacados para la estética cinematográfica contemporánea, especialmente en el campo de la antropología visual y el cine experimental. En aspectos de lo más diversos, la relación entre el cine y la ecología política se ha alineado con la revitalización de prácticas analógicas, enfatizando de este modo las formas en que la dimensión material del celuloide —con sus cualidades precarias, obsoletas, artesanales y hápticas— puede contribuir a una «eco-estética» que reconfigure el vínculo entre cine y medio ambiente. Sin embargo, estas posiciones a menudo pasan por alto ciertas trayectorias históricas de «imágenes pobres», muy especialmente aquellas genealogías que quedan fuera de la influencia de los cines experimentales canónicos occidentales.

Esta presentación explora una de estas genealogías, la del Tercer Cine latinoamericano, para rastrear algunas posibilidades que permitan repensar el cine radical desde una perspectiva ecosocial. Para ello, se propone una relectura ecológica contemporánea de algunos de los textos fundacionales del Tercer Cine, así como de la proyección que estos han tenido sobre otras propuestas que se han seguido inspirando en su marco hasta hoy. Estos textos, publicados durante la década de los 60 y principios de los 70, abordaban las dimensiones temporal, material y organizativa del cine desde una praxis cultural contrahegemónica y revolucionaria. A través de esta lectura renovada de ellos, es posible explorar el potencial que ofrecen al cine contemporáneo en campos como la tecnología, la organización, el sentido de comunidad y la estética; aspectos todos ellos de gran relevancia frente a las crisis ecosociales actuales. Este enfoque sirve así para reconsiderar otras dimensiones de la práctica materialista del cine que resultan fundamentales para la política de la imagen en movimiento y que, como tales, pueden representar un afilado desafío para aquellas genealogías altomodernistas de las prácticas cinematográficas eurocéntricas.

Miguel CABALLERO VÁZQUEZ
Northwestern University, Evanston, IL.

ESTRATEGIAS, RIESGOS E INSUFICIENCIAS PARA UNA MONUMENTALIDAD COLECTIVA

En esta ponencia exploro estrategias contemporáneas que buscan, por un lado, desautorizar la jerarquía *top-down* que históricamente ha determinado la erección de monumentos, y, por otro, sustituirla por una monumentalidad ideada desde y para la colectividad. Con este fin, trazo una genealogía de prácticas, idearios y grupos que, en el siglo XX, se remonta al impulso iconoclasta y regenerador de las vanguardias artísticas y políticas de las primeras décadas, pasando por las luchas de los derechos civiles de la posguerra mundial, hasta las intervenciones feministas, decoloniales y objetoras del gran relato de la modernidad occidental de los últimos tiempos. Si la Belle Époque, o su cuasi-homólogo español de la Restauración, supuso un boom en la ornamentación monumental de las calles, las vanguardias artísticas, a veces aliadas y a veces en tensión con las ideologías de masas del momento, guiaron una etapa clave de confrontación radical con la monumentalidad, representada, por ejemplo, en la conocida máxima de Lewis Mumford de 1937: «si es un monumento, no puede ser moderno; si es moderno, no puede ser un monumento».¹ Las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial y los conflictos aledaños como la propia Guerra Civil Española supusieron una nueva urgencia por la conmemoración, pero este retorno del monumento fue rápidamente desestabilizado por los artistas militantes de los años 60 y 70, quienes, como ha estudiado Mechtild Widrich,² tornaron al performance en busca de una forma de recordar colectivamente que fuera menos autoritaria, más provocadora y comprometida. No obstante, la propia Widrich argumenta que esos mismos artistas del performance volvieron al monumento a finales de siglo, pero poniendo en primer plano lo conceptual, la reflexión sobre las condiciones de producción, y la imperiosa necesidad de la construcción colectiva entre artista y público, cuyos papeles aspiran a intercambiarse. Con estas genealogías como referencia, examino estrategias desarrolladas en los últimos años que aspiran a alcanzar esa forma de monumentalidad colectiva, con especial interés analítico por los riesgos tomados y las insuficiencias. Me centro en prácticas acaecidas en el territorio español, aunque enmarcadas en un contexto geopolítico global, que van desde la monumentalización de personajes marginados (como *As Duas Marias*, en Santiago de Compostela), los monumentos anti-coloniales (como los de la artista y activista Daniela Ortiz), la iconoclasia militante de colectivos queer y racializados (como *Ayllu*) o el trabajo conceptual crítico y pro-colectivizador de artistas del monumento (como Fernando Sánchez Castillo). Los estudios en comunicación, y a menudo en contraposición, a los monumentos institucionales dedicados a víctimas colectivas que siguen erigiéndose en la actualidad, incluyendo los que recuerdan a los fallecidos por la actual pandemia de COVID-19.

¹ Mumford, Lewis. «The Death of the Monument». En: Circle: *International Survey of Constructive Art*. Londres: Faber and Faber, 1937: 263-270.

² Widrich, Mechtild. *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*. Manchester; Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.



UNIÓN EUROPEA
FONDO
EUROPEO DE
DESARROLLO
REGIONAL

"Una manera de hacer Europa"