



Fotografía y contracultura en Estados Unidos y España: orígenes e institucionalización. Particularidades en la obra de Alberto García-Alix

Photography and counter-culture in the United States and Spain: origins and institutionalization. Particularities in the work of Alberto García-Alix

Manuel Blanco Pérez

(Universidad de Sevilla)

[mblancoperez@us.es]

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2020.i17.06>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación
2020, 17, pp. 115 - 142

Resumen

En la pujante sociedad americana de los años 60 nació la contracultura como un movimiento heterogéneo y difícilmente encasillable en lo ideológico. Conllevó una visión muy diferente de la estética, la música y prácticamente todas las ramas imaginables de arte. En concreto nos centraremos en la fotografía, que, por su poco prestigio artístico y poca importancia periodística, se convirtió en el vehículo idóneo para estos movimientos en los márgenes. En el caso español, además, la llegada de la contracultura coincidió con el ocaso del franquismo, lo que provocó particularidades dentro de la contracultura como la llamada movida madrileña. Sin embargo, esta, a su vez, presenta divergencias dentro de sus propios integrantes: aunque casi todos sufrieron un profundo proceso de institucionalización, no todos los fotógrafos considerados contraculturales hicieron efectivamente fotografía contracultural. García-Alix, icono de la contracultura, es el ejemplo: no comparte las características estéticas de los fotógrafos de la movida, sino que sus referentes se encuentran en el documentalismo clásico norteamericano y centroeuropeo. Eso sí, lo que documentará será los ambientes y los personajes de la contracultura.

Abstract

In the flourishing American society of the 1960s, the counterculture was born as a heterogeneous movement that was difficult to categorize ideologically. It involved a very different vision of aesthetics, music and practically every conceivable branch of art. Specifically, we will focus on photography,

Recibido: 30/05/2020

Aceptado: 20/11/2020

which, due to its lack of artistic prestige and journalistic importance, became the ideal vehicle for these movements on the margins. In the Spanish case, moreover, the arrival of the counterculture coincided with the decline of Franco's regime, which caused particularities within the counterculture such as the so-called *movidamadrileña*. However, this movement presents divergences within its own members: although almost all experienced a profound process of institutionalization, not all photographers considered countercultural actually did countercultural photography. García-Alix, an icon of counterculture, is the example: he does not share the aesthetic characteristics of the *movida*, but his references are to be found in classic North American and Central European documentary photography. What he will document, however, will be the environments and characters of the counterculture.

Palabras clave

contracultura, fotografía, movida, García-Alix

Keywords

counterculture, photography, movida, García-Alix

Sumario

1. Introducción
2. Contracultura y fotografía contracultural.
 - 2.1. *Efebocracia*, mercado y cambio social en el mundo occidental
 - 2.2. Los comienzos de la fotografía contracultural: Estados Unidos
3. *Spainisdifferent*: la contracultura en la España del tardofranquismo. Diferencias con la *movida*
4. Fotografía y contracultura en España: de lo marginal a la institucionalización
5. El componente literario y autorreferencial en la fotografía de Alberto García-Alix
6. Conclusiones
7. Bibliografías

Summary

1. *Introduction*
2. *Counterculture and countercultural photography*
 - 2.1. *Efebocracy, market and social change in the Western world*
 - 2.2. *The beginnings of countercultural photography: United States*
3. *Spainisdifferent: the counterculture in late-Franco Spain. Differences with the move*
4. *Photography and counterculture in Spain: from marginal to institutionalization*
5. *The literary and self-referential component in Alberto García-Alix's photography*
6. *Conclusions*
7. *Bibliography*

1. Introducción

El **cambio de ciclo** que, a nivel mundial, supuso la década de los 60 para la juventud coincidió en España con el ocaso del régimen franquista, un sistema incapaz de contener la *contaminación* cultural que, principalmente a través de las bases americanas (las andaluzas de Rota y Morón, y, en menor medida, la de Torrejón de Ardoz en Madrid), entraba en su hermético territorio. Ese campo de cultivo será el sustrato de un movimiento cultural que, ya en la década de los 70, se convino en llamar *contracultura*. Afectó a prácticamente todas las ramas del arte: la música, la poesía, la pintura, la moda, la publicidad, la fotografía. En todas estas manifestaciones artísticas se presentaba cierto espíritu formal rupturista y conceptualmente afín entre sí. Nuestro trabajo reflexionará en primer lugar sobre el concepto de contracultura y describirá los primeros ejemplos de fotografía contracultural, particularmente en Estados donde se dan las primeras manifestaciones de este movimiento. Posteriormente nos centraremos en el desarrollo de esta etapa en España, en nuestra propia fotografía de la contracultura y, en especial, en el trabajo de uno de sus máximos exponentes: Alberto García-Alix. Este autor presenta la peculiaridad de que, frente a los códigos visuales propios de la movida madrileña, ofrece unas particularidades que, siendo propias de la contracultura, poco tienen de vanguardia, pero sí hacen las veces de autorreferencial narrativo y literario de la contracultura, un movimiento que abogaba por un mundo nuevo, que crecía junto a una nueva manera de contarlo.

2. Contracultura y fotografía contracultural

El **viejo proyecto ilustrado** que suponía para Europa la modernidad se quebró, primero, por la Gran Guerra de 1914 y, como consecuencia de esta, por la Segunda Guerra Mundial. Tras la postguerra el paradigma social resultante fue desolador y, sin embargo, se consiguieron algunos de los mayores avances en cuanto a protección social y disminución de diferencias de la renta entre los habitantes de la vieja Europa y los Estados Unidos. Pese a ello, la juventud americana y europea empieza a mostrar en los años 60 muestra un hartazgo que se manifiesta en unas ganas de ruptura con el orden establecido, de superación de la dependencia de un trabajo alienante, de un consumismo liberal que dejaba de lado otras formas de democracia radical porque, en última instancia, pretendían también una ruptura con la estricta moral protestante y católica de la época.

La contracultura, en tanto término para designar a una parte sustancial de toda una generación en occidente, es teorizada por vez primera por Theodore Roszak, en una obra coetánea al propio movimiento: *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (1968), cuyo editor para los países de habla hispana será el célebre Salvador Péniker. Pero Roszak, que nunca llegó a ofrecer una única definición exacta del concepto, supo, en cambio, nominar con tino algo que excedía una época concreta y que, aunque con matices, posee ramificaciones en un gran número de realidades nacionales diferentes, con lenguajes artísticos a menudo solapados y enfrentados.

No estaba muy claro, ni mucho menos, qué era la contracultura pero sí, en cambio, qué no era. Era, y en eso existía unanimidad, un fenómeno propio de una minoría de jóvenes y de un reducido grupo de adultos. A partir de entonces han existido muchos sociólogos que han comparado la contracultura con experiencias tan dispares, aparentemente, como Jesucristo y las primeras comunidades cristianas o el mismo Romanticismo (Rocha 2006: 478).

Hubo un cambio estructural en la sociedad, propiciado por las generaciones más jóvenes –aunque no solo–, que tuvo reflejo en diferentes lenguajes artísticos. Nosotros nos centraremos en la fotografía porque, como veremos, era el instrumento vehicular más inmediato que los integrantes de la contracultura tenían. No nos referimos a que de la contracultura se tomara alguna imagen icónica por fotógrafos profesionales (que también, como en el tumultuoso festival de Woodstock y tantos otros) sino, al contrario, a usar la fotografía desde *dentro* como autorreferencial, como *narratio* de la contracultura vista por los propios integrantes de la contracultura:

La oposición entre visión antropológica y visión filosófica no parece tan pertinente para una teoría crítica de la cultura como la oposición concreta entre relato *desde fuera* y práctica cultural *participante* (una crítica cultural consciente de que es una más de las prácticas de las que habla) (Fernández Serrato 2005: 82).

Y, por último, será también muy interesante observar cómo desde esos márgenes sociales, económicos y productivos, los integrantes (tanto españoles como

del resto del mundo) sufrieron un paulatino proceso de institucionalización. Será, en cualquier caso, un proceso dilatado en varios años que vino propiciado por una serie de condicionantes, que describiremos.

2.1. *Efebocracia*, mercado y cambio social en el mundo occidental

Hay varias claves para entender que la contracultura no es la causante de nada, sino, más bien, la consecuencia de variables diferentes en lo social, en lo económico y en lo político. Una de ellas es la *efebocracia* en que se había convertido la Europa de la postguerra. Tony Judt, en *Pensar el siglo XX* (2011), reflexionará sobre cómo la Segunda Guerra Mundial dejará Europa sumida en una profunda descompensación social (de mujeres viudas, niños recién nacidos huérfanos y ancianos que sobrevivieron a la guerra, pero perecieron en la postguerra). Esos hijos de la contienda luego, en los años sesenta, ya eran jóvenes veinteañeros que, aunque nacieron en un contexto mísero, crecieron con el desarrollismo económico de la reconstrucción de la postguerra, y con ansias de ruptura del orden establecido:

Como la contracultura, la creatividad parecía ser el territorio de jóvenes rebeldes que se identificaban con el inconformismo y el pensamiento innovador. En toda la industria, el aburrido «hombre organización» de los cincuenta comenzó a ser eclipsado y reemplazado por una gran afluencia de redactores, escritores y directores artísticos jóvenes y vestidos a la última moda (Frank 2011: 193).

Hay una anécdota¹ que ejemplifica, como pocas, la quiebra del pensamiento lógico que, hasta ese momento se vertebraba en los ejes: procapitalista versus prosoviético, y que será el germen de la contracultura juvenil. El 22 de abril de 1969, Adorno, uno de los impulsores de la filo-marxista Escuela de Frankfurt, se disponía a impartir docencia en la tarima de dicha universidad cuando, abruptamente, seis de sus jóvenes alumnas se desnudaron mostrando sus pechos y lanzando pétalos de rosas al veterano profesor, al tiempo que una de ellas leía un manifiesto. Entre risas, rodearon al pensador, que, atónito, recogió sus libros y salió del aula a toda velocidad.

1 Extraída de González Ferriz (2012)

Era la punta de lanza de un descontento generacional, internacional y difícilmente clasificable ideológicamente:

Para entendernos, seguimos hablando de contracultura: lo que en realidad se construyó, también con ella, fue un nuevo sujeto político que puso en crisis la dominación capitalista. Pues si la cultura de masas sigue teniendo como principal objetivo hacer dinero y facilitar el control de la población, la contracultura quiso hacer biopolítica, es decir: introducir la vida individual y colectiva en una nueva esfera marcada por prácticas culturales y políticas propias de una democracia radical en la que, finalmente, los sujetos se han apropiado de su propia vida y proponen un modelo de vida alternativo (Orihuela 2013: 25).

Ese modelo de vida alternativo, al que alude Orihuela, pretende superar las desigualdades extremas del sistema de libre mercado americano: un país en relanzamiento económico pese a la postguerra mundial (o quizás precisamente por ello), y que, más allá de las cifras macroeconómicas, ofrecía una cotidianidad que era, por un lado, militarista (en los años 60 Estados Unidos se enfanga en la guerra de Vietnam) y, por otro, racista (Martin Luther King sería asesinado en abril del 68) e imperialista (el Che caerá abatido a tiros en Bolivia a manos de *rangers* americanos en 1967 y, con él, se evidencia la injerencia continental americana que culminará el 11S de 1973 en Chile). Esa juventud reniega de la ética y la estética de un modelo americano, fordista, frente al que los jóvenes orquestan una contra:

(...) irrumpía una manera *underground* de entender lo contemporáneo. La música rock, la mecánica que puenteaba la industria motorizada oficial (jóvenes rebeldes que deformaban y reconstruían sus propias motocicletas con estética *coffee racer*, *bobber*), que modificaban su vestimenta como signo identitario grupal (los *mods*, los *rockers*, los *hippies*) y, trasladado al mundo del cine, el advenimiento de propuestas rompedoras como las del teórico francés situacionista Guy Debord que bebía de la literatura letrista francesa de los 40, pero

que actualizaba el concepto y lo *traducía* al lenguaje cinematográfico² (Autores 2020: 30).

Los jóvenes americanos de los 60 querían ruptura, pero lo cierto es que el mundo en 1968 era razonablemente próspero, quizás como nunca lo había sido y nunca lo ha vuelto a ser. El proyecto ilustrado europeo, abruptamente quebrado por la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, fue retomado tras la contienda por los países occidentales, arrastrados por el laborismo inglés que, ante el temor del contagio soviético, habían alcanzado un consenso político en torno a la tercera vía (la socialdemocracia, el eurocomunismo democrático y la democracia cristiana en Europa, así como el *New Deal* en los Estados Unidos).

Los creadores de ese consenso no eran políticos que hoy consideraríamos exactamente progresistas –pensemos en Roosevelt o Truman en Estados Unidos, en Attlee en Gran Bretaña o en De Gaulle en Francia–, sino hombres de instinto conservador y elitista que se habían horrorizado ante la inestabilidad social que habían provocado las guerras, y que se dieron cuenta de que el mejor modo de anular toda posibilidad de un retorno a ese infierno era reducir la desigualdad, el desempleo y la inflación al mismo tiempo que se mantenía un gran espacio para el mercado y las libertades públicas, aunque fuera bajo una estricta regulación estatal (González Férriz 2012: 26).

Por eso, en un primer momento, la estética y el microclima visual de la contracultura supone un *shock* para la puritana moral protestante americana, y para la aburrida vieja Europa. Sin embargo:

-
- 2 Y es que, aunque no sea objeto de estudio en estas líneas, el cine será una de las grandes correas de transmisión de la estética de la contracultura, que aúna la música, el ocio y literaturas propias de una sociedad superadora del capital que, a lomos de las motocicletas, reivindican una nueva dimensión del concepto de libertad: “Y así cintas como *Scorpio Rising* de Kenneth Anger (1964) consolidan la imagen de las bandas de motoristas, origen de los Ángeles del infierno. *Easyreader* de Dennis Hopper (1969), con música de Jimmy Hendrix, Steppenwolf y The Band acompaña a las fumantes travesías de Hopper y Peter Fonda en sus *choppers*, junto con *Zabriskie Point* de Antonioni (1971) con música de Pink Floyd, *Hair* (1969) y *Tommy* (1975), con música de los Who” (Orihuela 2013: 21).

Pese a las opiniones de los dirigentes republicanos, la cultura contestataria de la juventud continúa siendo un contexto idóneo para las empresas, que lo aprovechan para promocionar no sólo unos productos en concreto, sino la idea de cómo ha de ser la vida en la revolución cibernética. Las fantasías comerciales de rebelión, liberación y «revolución» contra las exigencias asfixiantes de la sociedad de masas se repiten hasta el punto de pasar totalmente desapercibidas en los anuncios de publicidad, las películas y los programas de televisión (Frank 2011: 24).

El gran capital³ descubrirá bien pronto una nueva manera de hacer negocio con los jóvenes descontentos, “fue la cultura del espectáculo quien parasitando el imaginario lo impulsó, aunque desactivado de sus valores y transformado en mercancía, como otro pseudo estilo de vida” (Orihuela 2013: 26).

2.2. Los comienzos de la fotografía contracultural: Estados Unidos

El papel fotografía en el arte, en estos años 60, era insignificante en el mejor de los casos. Pese a la tradición con que contaba, no había calado –como sí el cine– en el imaginario popular de esos años, y otro tanto sucedía en su rol en los medios. Luc Sante, en su prólogo al libro que compila las imágenes de 1970-1983 de Annie Leivobitz, editado por la Fundación Luma, lo describe así:

-
- 3 En 1998, uno de los protagonistas del mayo francés, el ecologista Dany Cohn-Bendit, entrevistó a varios personajes protagonistas con motivo del 30 aniversario de los hechos. Algunas entrevistas habían tenido lugar una década antes. Se recogieron en un libro y un documental para una televisión francesa. En su entrevista a Jerry Rubin, Cohn-Bendit pregunta por sus cambios (en los 70, Rubin había llegado a quemar billetes frente a la puerta de Wall Street, pero en el momento de la entrevista era bróker de bolsa, precisamente en la misma Wall Street). “En los años 60, la izquierda tenía todas las ideas. El debate se centraba en el interior de la izquierda. Se debatían todos los temas importantes: la familia, el matrimonio, el sexo, la creatividad, la política, la política extranjera... La derecha no tenía ninguna idea. Sólo masculaba unos cuantos tópicos sobre Dios, la Madre, la Patria y el Militarismo. En los años 70, esto se invirtió lentamente. Hoy la izquierda ha quebrado, y es la derecha quien desarrolla las ideas interesantes. (...) Lo que tú no comprendes, Dany, es que nosotros ganamos en los años 60. ¡Ganamos!” (Cohn-Bendit 1998: 40).

Despite the success of *Harper's Bazaar* since 1933 and *Life* since 1938 in fore-grounding fashion photography and photo-journalism, respectively, many periodicals still treated photos as inexpressive visual references, like charts. Indeed, the more a newspaper considered itself literate and respectable the less prominently it employed photography, for fear of being lumped together with the rude and downmarket tabloids (Sante 2018: 31).

La fotografía, por tanto, era el vehículo perfecto de la contracultura –minoritario, oscuro–, primero por volar bajo el radar del establishment (como decía Sante) y porque, además, adquiere el estatuto de documento en el momento en que algunos de los propios integrantes de la contracultura portan sus cámaras y, desde dentro, toman registro gráfico de lo que allí acontecía. Por otro lado, existe una corriente típicamente vanguardista que aplicará, a la fotografía, varios de los gérmenes rupturistas que estaban en otras ramas de la creación, pero sucederá, como veremos, en el caso español, no en el americano, y distanciados por algunos años. Esa ruptura en el discurso fotográfico se adentrará en la noción de *espectáculo*:

El propio Debord lo teorizó en el mítico libro *La sociedad del espectáculo*. Entendiendo, además, el cine como consecuencia post-industrial y una llamada a la revolución anarquista-libertaria, el film emplazaba al espectador a *transportarlo* (por usar un término musical) a su vida cotidiana (Autores 2020: 30).

Es *espectáculo* en la vida cotidiana encontrará, dentro del movimiento contracultural, a uno de los máximos exponentes en el norteamericano Larry Clark, quien, en 1971, autopublica *Tulsa*: un libro de fotografías de las andanzas de sus amigos –y él mismo– en esta ciudad de Oklahoma. Clark acababa de volver de combatir en Vietnam: sin trabajo y sin expectativas, se alcoholiza y prueba todo tipo de psicotrópicos con su grupo de amigos. Nunca abandonó la cámara Leica con la que fotografiaba su día a día:

Hacia el final Larry Clark se autorretrata bajo los efectos de las drogas. De esta manera se integra en la narración. Él, igual que sus compañeros, también ha dejado la adolescencia atrás, pero no la adicción a las drogas. Sin embargo, aunque se está haciendo mayor

y muchos de sus amigos han muerto, lo encontramos rodeado de adolescentes que también consumen como él. El ciclo se cierra, el final coincide con el principio, nada cambia (Jové Albà 2009: 38).

Tulsa, pequeña ciudad de provincias del centro suroeste de los Estados Unidos, había crecido mucho gracias a los yacimientos petroleros que se explotaban en su comarca en la década de los 50. Pero bajo esa visión cómoda, el libro que autoeditó Clark mostraba una realidad diferente para una parte de los veinteañeros locales:

Jóvenes encerrados, aislados, armados y drogadictos, en un evidente proceso de autodestrucción que no ahorra detalles: una embarazada chutándose, un joven colgado disparándose en la pierna, una orgía interrumpida para drogarse (Hispano, 2006: 34).

La figura de Clark acabaría plenamente institucionalizada, especialmente tras su paso de la fotografía documental al cine: en 1995 estrenó su film *Kids*, que ha sido recientemente reestrenada en el BAM de Brooklyn (2015). Antes, en 2012, había ya ganado el prestigioso premio Marco Aurelio de Oro de la VII del Festival Internacional de Cine de Roma por su película *Marfa Girl*.

Otra de las fotografías que pobló de rostros y lugares a la contracultura americana sería Nan Goldin. Aunque nacida en Washington, se traslada al Nueva York de los 80 al terminar sus estudios de fotografía. Concretamente entre 1979 y 1986 fotografía una serie basada en su propia vida. Esta serie la mostrará en el libro *The ballad of sexual dependency* (1985):

Goldin trabaja como camarera en un club y ese trabajo resulta decisivo para la realización de *Th eBallad*. Goldin afirma en relación a su implicación con el contexto que retrata que sólo se puede hablar con verdadero conocimiento y empatía sobre aquello que se ha experimentado. Fiel a esa creencia documenta la vida nocturna del club que es el escenario de juergas, sexo, peleas, bailes, etcétera de la “familia”, modo en el que Goldin llama a sus amigos, en el que ella se reconoce como parte (Garro-Larrañaga 2014: 265).

Sin una técnica depurada ni homogénea, retratará un microclima tan sórdido como definitorio de su vida, pues son momentos “de entrecruce experiencial fuertemente

condicionado por la urdimbre espesada de los afectos y las pasiones, por la intensidad compartida de los lazos sexual-amorosos” (Brea 2004: 99).

En 1997, el entonces presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, afirmó que este trabajo “contribuía a extender la epidemia de la heroína-chic entre las modelos”⁴. Pero lo cierto es que su obra, desde finales de los años 90, sufre un proceso de institucionalización tanto en los Estados Unidos como fuera de su país, que le ha llevado a obtener premios como el PhotoEspaña 2002, el Premio internacional de la Fundación Hasselblad en 2007, o el premio Lucie en 2014, además de la adquisición de su obra en los principales museos como el Tate Modern Art de Londres, o el MoMA de Nueva York entre otros.

Por último, uno de los trabajos más paradigmáticos de la contracultura americana (y, por tanto, internacional) es el de Annie Leibovitz. La francesa Fundación LUMA rescató recientemente su trabajo entre 1970 y 1983, una etapa que no había gozado de tanta atención mediática como la posterior pero que, sin duda, era necesaria para lanzarla a la fama. Hija de militar, Annie viajaba, junto a toda la familia, cuando a su padre lo destinaban al extranjero. Tras residir en varias ciudades de varios países, llega a la Gran Manzana en eso que Luis Alemany llama: “la edad mítica de la contracultura de Nueva York”⁵. Javier Blánquez lo describe así:

A finales de los 60, en plena adolescencia, Leibovitz pasó unos años en Filipinas y sus primeras fotografías amateurs fueron retratos de soldados que iban o volvían del frente de guerra en Vietnam, con las cicatrices del espíritu bien expuestas en un pulcro blanco y negro. Fue aquel material el que, al regresar a Nueva York en 1970, presentó a *Rolling Stone* -por entonces una revista abiertamente contracultural y antibelicista, fundada tres años atrás- y le valieron su primer trabajo⁶.

4 Kuennen, Joel. “Nan Goldin: The ballad of sexual dependency”. 20 de septiembre de 2016. *The Seen: Chicago's International Journal of Contemporary & modern art*. Rescatable de: <https://thesejournal.org/nan-goldin-ballad-sexual-dependency/>

5 Alemany, Luis: “La fotografía que contaba cuentos”, 23 de mayo de 2013. *El Mundo*. Rescatable en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/23/cultura/1369295560.html>

6 Blánquez, Javier: “La relación con Sontag, la bancarrota y la maternidad subrogada: así es la vida de Leibovitz”, 13 de octubre de 2018. *El mundo*. Rescatable en: <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2018/10/13/5bbf256646163f89648b469d.html>

La revista *Rolling Stone*, efectivamente, se había convertido en el vademécum de la contracultura americana, y Leibovitz sería la fotógrafa que más portadas realizara. De esos años, y del proceso de institucionalización de la contracultura, da muestras un hecho: será la primera fotógrafa en retratar al presidente americano Nixon, el día de su dimisión, el 9 de agosto de 1974.

Antes, en 1972, Truman Capote había llegado a un acuerdo para seguir la gira de verano de los Rollings para la propia revista *Rolling Stone*, junto al mítico fotógrafo Robert Frank, que haría fotos y filmaría en 16 mm todo lo que sucedía detrás de los escenarios. La idea era hacer la película *Cocksucker blues* que nunca vio la luz⁷, seguramente por todo cuanto rodó y fotografió Frank, que el famoso crítico musical Diego A. Manrique describe como rodaje de escenas de:

[...] deslumbradas groupies que se abrían de piernas (literalmente) y se inyectaban ante su cámara. Ellas y miembros menores del STP (Stones Touring Party) protagonizaron los momentos más truculentos. Siempre que lo veo, me he preguntado si los retratados en tales momentos firmaron algún tipo de documento para permitir que esas intimidades formaran parte de una película teóricamente destinada a los cines⁸.

Con ese antecedente, en el verano de 1975 Leibovitz decide enrolarse como fotógrafa en la gira de los Rollings de ese año, tres meses en la carretera en que vivió como un miembro más de la banda. El resultado serán fotografías más cuidadas que las de Frank, pero en las que también pueden verse drogas, alcohol y todo tipo de resacas en las más dispares habitaciones de hotel. Todo ello va generando cierto imaginario de la contracultura americana que, sin embargo, no tardará en pasar a considerarse cultura pop, parte del *establishment*.

Ese profundo proceso de institucionalización afectó, a finales de la década de los 70, a la revista *Rolling Stone*. Supropio fundador, Jann Simon Wenner, lo definía así:

7 O, al menos, no lo hizo de forma legal pues es relativamente fácil conseguir copias piratas de la cinta.

8 Manrique, Diego A.: "Cocksucker blues: los Stones mas escabrosos", 7 de junio de 2013. *El País*. Rescatable en: <https://blogs.elpais.com/planeta-manrique/2013/06/cocksucker-blues-los-stones-mas-escabrosos.html>

Rolling Stone started as the voice of the counterculture, but in the 1970s it became the voice of American culture. The magazine had unique access and insight from the start, and it began now to turn that into authoritative stories on events that defined not just rock & roll but the country itself: the Charles Manson murders, the kidnapping of Patty Hearst, the mysterious death of Karen Silkwood and its ties to the dangers of the nuclear-power industry. (Wenner 2017: 32)

En esa etapa al frente de la fotografía de la revista, Leibovitz forja esa fama de fotógrafa de la contracultura, llevando al extremo los propios tópicos del movimiento (drogas, sexo...). De ella, el propio Wenner dirá: “era una adicta total [a la cocaína] cuyo cuerpo fue depositado sin ceremonias a las puertas del hospital por su camello en múltiples ocasiones” (Wenner 2018).

La obra de Leibovitz ha gozado de todo tipo de reconocimientos internacionales y ganado innumerables premios, como el *Photographer of the year* en 1984, el Premio Príncipe de Asturias de España en 2013 o el Clio Award en 2012. Su obra ha sido adquirida por el MOMA y el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, entre otros. Su paso al olimpo de la iconografía pop le llegó gracias a retratos –ya icónicos– de Michel Jackson, Bruce Spingsteen, Meryl Streep, Whoopy Goldberg, Demi Moore o la reina de Inglaterra, entre muchos otros. En 1980 fue quien tomó la última fotografía con vida de John Lennon, asesinado a bocajarro junto al portal de su casa, el 8 de diciembre de aquel año, minutos después de posar junto a Yoko Ono, desnudo en la cama de ambos, siguiendo las instrucciones de Leibovitz.

3. *Spainisdifferent*: la contracultura en la España del tardofranquismo. Diferencias con la movida

El movimiento de la contracultura americana posee ciertas analogías con el caso español, aunque también algunas divergencias, que veremos. En ambos casos el detonante común será la falta de conexión de la juventud con el *establishment* político. Así como la no pertenencia clara a ningún partido (legal o no, como en el caso español) o sindicato u colectividad. Es un proceso colectivo, extraordinariamente heterogéneo de gentes, a veces, sin nada que ver entre sí.

Juntas forman una colectividad compleja que se expresaba a través de una vibrante cultura de oposición y cambio donde participaron varias generaciones de jóvenes entre mayo de 1968 y el referéndum de 1986. A falta de un término mejor, a este mundo lo llamaremos *contracultura* (Labrador Méndez 2018: 14).

El cambio de ciclo que, a nivel mundial, supuso la década de los 60 para la juventud coincidió en España con el ocaso del régimen franquista, un sistema heredero (pese a ser previo) de la contienda mundial y cuyo régimen supo reconvertirse de profascista a anticomunista para pasar a estar sostenido por los Estados Unidos en los 50. Los americanos, a cambio de una inversión económica en el ruinoso país, normalizarán las relaciones diplomáticas, contribuirán a impulsar el *boom* del turismo internacional y, sobre todo, instalarán sus bases militares sobre territorio español:

Es la época del mayo francés y del movimiento hippy, protagonizado por una juventud desencantada por la guerra de Vietnam, de la canción protesta y del LSD. La dictadura franquista agonizaba, y el régimen empezaba a mostrar fisuras –algunas por donde menos se podían esperar, como las bases militares americanas surgidas a raíz de los pactos de Madrid de 1953, firmados entre EE. UU. y el Gobierno de Franco–, por las que se colaba todo aquello (Díaz Pérez 2018: 21).

En el caso español, la contracultura, que se había concretado en el mayo de 1968, en los últimos años del franquismo, muere el día que se celebró el referéndum por la entrada en la OTAN⁹ de España, en 1986. Con la plena integración de España en la OTAN se termina el sueño antimilitarista y utópico que los jóvenes de entonces aún creían realizable. En realidad, ese referéndum, que se ganó con poco margen, ya se venía gestando desde mucho antes: con un proceso de absorción, por parte del Estado, de algunas de las ramas de contracultura, con idea de sintetizarlas, fagocitarlas y devolverlas a la sociedad en lo que se convino en llamar la “movida”:

9 Un referéndum que la izquierda siempre había rechazado, empezando por el propio PSOE (“OTAN: de entrada no”), que, sin embargo, acabó abrazando la causa y haciendo una entusiasta campaña por el “sí”, que finalmente se impuso al “no”, aunque por muy poco margen: 43,15% de los votantes votó “NO” (Labrador Méndez 2018: 12).

En los lapsos de tiempo que transcurren entre la construcción de alternativas al sistema y la mercantilización de sus fetiches y sus hallazgos, florece la contracultura, allí se expresan sus formas de organización, sus formas de relación social comunitaria, sus medios de expresión y sus redes de distribución. *Teddies, mods, rockers, hippies, yippies, freakes, punks...* bajo diferentes ropajes, pero sobre un fondo común hecho de disidencia frente a la cultura oficial (Orihuela 2013: 68).

En la contracultura española de la transición se encuentran, aunque partiendo del mismo caldo de cultivo, dos ramas claramente diferenciadas: una rama transgresora y otra subversiva. Los jóvenes de la llamada “movida madrileña” eran un producto netamente transgresor y opuesto a la otra rama subversiva, muy ideologizada, que encarnarían el rock autonomista andaluz (Triana, Alameda, Veneno, etc.) y el llamado “rock radical vasco” (Kortatu, Cicatriz, Eskorbuto, La Polla Records...), estos últimos muy marcados por una visión filo-abertzale de Euskadi y con unas letras que, partiendo de la construcción identitaria nacional, tocaban temas como la violencia del Estado en la guerra sucia, el terrorismo de ETA, la heroína o la crisis económica industrial.

Son los años de la llamada movida, recluida en el celofán, el papel cuché y la radio fórmula, controlada institucionalmente, fomentada desde la televisión pública en programas como La edad de Oro de Paloma Chamorro y vendida más allá de nuestras fronteras como marca de la España moderna (Orihuela 2013: 129).

Frente a esa visión subversiva aparecía la movida, transgresora, consagrada en 1983 con un viaje que hace a Madrid el icono pop Andy Warhol, que fue recibido como un dios: “El listado de notables que le rindieron pleitesía lo dice todo: Isabel Preysler, Alaska, los March, los Hachuel, Ana Obregón, Pedro J. Ramírez, la condesa de Siruela y Lucía Bosé... Poniendo el toque berlanguiano, también circulaba por allí el actor Luis Escobar” (Lenore 2018: 70).

Aunque en el momento de la movida madrileña, la pertenencia a dicho movimiento y, paralelamente, también a las élites económicas del país pseudo franquista es algo que hubiera sido difícilmente sostenible desde los propios integrantes de “el rollo” (los jóvenes de la propia movida), los vínculos, pasado el tiempo, entre la movida madrileña y la ideología más conservadora son fáciles de rastrear desde la actualidad. José María Marco, el escritor y actual parlamentario en la Comunidad de Madrid por VOX, vivió desde dentro, siendo estudiante universitario, los inicios de la movida. Lo recordará así:

Sentíamos una aversión profunda, radical, hacia los progres. Recurro a esta palabra porque ese era el término que utilizábamos entonces. A mí y a mis amigos nos resultaban repelentes las trenkas, las barbas, los pantalones de pana, los jerséis de cuello vuelto... toda la estética progre, en una palabra. No aspiro a representar a nadie. Digo lo que algunos amigos míos y yo mismo sentíamos y aquello de lo que nos reíamos. Mucho, por cierto¹⁰.

Aún hoy la musa de la movida, Alaska, sigue teniendo espacio propio en el programa radiofónico de Federico Jiménez Losantos, periodista que ha ido virando ideológicamente desde la militancia izquierdista en su juventud a posiciones muy conservadoras en la actualidad.

Tanto al PP como a los gurús mediáticos reaccionarios les conviene un icono moderno para sacudirse cierta imagen rancia, la conexión con los valores del franquismo y un argumentario neoliberal, difícilmente defendible en tiempos de extrema desigualdad. Tanto por su *look* como por su discurso, Alaska es una coartada perfecta, ni hecha de encargo. Y no estoy diciendo que lo haya buscado, sino que estamos ante una alianza natural (Lenore 2018: 115).

10 Marco, José María: “La movida: una ola de diversión”. Blog personal. Rescatable en: <https://www.josemariamarco.com/personal/la-movida-una-ola-de-diversion/>

4. Fotografía y contracultura en España: de lo marginal a la institucionalización

Y podéis tener movida (hace tiempo)

Movida promovida por el (ayuntamiento)¹¹

Los **fotógrafos de la movida madrileña** fueron pocos, comparativamente con el resto de movimientos fotográficos, y aún más si los comparamos con los numerosos grupos musicales auspiciados por el gobierno municipal de Tierno Galván, pero sucede que, según Leonore:

La periodista Paloma Chamorro siempre habló de la movida como de un “grupo de amigos” que se podían contar con los dedos de una mano: Pedro Almodóvar, la cantante Alaska, el diseñador Ceesepe, Carlos Berlanga, el fotógrafo Alberto García Alix y Ouka Leele, la estilista Sybilla, los artistas Costus... Fueron ellos quienes popularizaron la cultura musical anglosajona, mal conocida en la España franquista. Nunca un grupo tan reducido de jóvenes tuvieron tanta publicidad regalada por quien manda (Leonore 2018: 67).

Por tanto, ese grupo de amigos, ya reducido de por sí, fotográficamente hablando agrupaba, a todos o casi todos, en torno a la revista *Nueva Lente*, fundada en 1971 por el fotógrafo Pablo Pérez-Mínguez (que acabaría siendo uno de los fotógrafos más importantes de la movida madrileña) y el editor Carlos Serrano. El periodista Iker Seisdedos lo recuerda así: “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”¹². Así fue como los jóvenes del entorno comenzaron a publicar sus fotografías *amateurs*, desde Almodóvar a Joan Fontcuberta. Este último lo cuenta así:

11 Letra muy popular en el verano de 1989 del grupo madrileño *The Refrescos*, tan febril y efímero en la industria de la música como la movida madrileña de la que habla.

12 Seisdedos, Iker: “Bendita movida”. *El País*. 11 de junio de 2006. Rescatable en: https://elpais.com/diario/2006/06/11/eps/1150007209_850215.html

Los fotógrafos con unas ciertas inquietudes estéticas o con voluntad de explorar las posibilidades expresivas del medio fotográfico no encuentran otro medio que el *salonístico* (término acuñado por Maspons) y los ambientes un tanto inmovilistas de las agrupaciones fotográficas (Fontcuberta 2008: 30).

De modo que, en torno a la revista *Nueva Lente* (de la que renegaré, como veremos, el propio García-Alix), se orbitará la nueva cantera fotográfica de la movida madrileña que, pese a ser un fenómeno muy cañí, se autorreivindicará como europeísta y capitalino:

Desde la frivolidad, y desde la conciencia de que está naciendo un “nuevo” sujeto, estos fotógrafos (y sus colegas de otros ámbitos artísticos) aportan una imagen europea (de hecho su “españolidad” no viene dada en sus trabajos; por el contrario, ellos no cesan de afirmar que sus raíces se encuentran en las grandes ciudades extranjeras y en sus culturas) y, por esa razón, son escogidos por la cultura oficial para representar en casa y en el extranjero a esta nueva España, moderna, democrática, alegre y olvidada de un pasado que casi nadie, aunque no siempre por las mismas razones, quiere recordar (Moreiras Menor 2010: 131).

Esta revista, en las antípodas de la fotografía documental imperante entonces en España, transmitía sin destilar el espíritu *underground* y desideologizado de Pablo Pérez-Mínguez, su creador, que concebía la fotografía así:

Para mí, la fotografía tiene que ser sucia. Mira las medallas del retrato de Carlos IV de Goya; ¡están hechas a trallazos! McNamara me decía: “Así, Pablo, sácame muy decadente”. Yo venía de la fotografía intelectual, y la decadencia tenía connotaciones negativas. ¡Cuando es maravillosa!¹³.

Esa fotografía pop “decadente” de la que habla Pérez-Mínguez, con el uso sempiterno del *flash* frontal con sobreexposición, con sus colores chillones, con los encuadres poco geométricos, casi espontáneos, serán su signo identitario y, seguramente, el de toda una época, que acabó institucionalizándose.

En sus libros, Fernández documenta lo que el sociólogo Pierre Bourdieu nombraría como *la génesis de un campo literario*, refiriéndose al conjunto de procesos por los que surgen, se dotan y asientan las instituciones que organizan socialmente una cultura dada, como pueden ser suplementos literarios, tribunas públicas, academias y premios, cátedras, fundaciones o secretarías de estado (Labrador Méndez 2018: 86).

La institucionalización de las fotografías de Pérez-Mínguez se consolidará, principalmente, cuando el Ministerio de Cultura le otorga el Premio Nacional de Fotografía en 2006, así como con las numerosas retrospectivas que le dedican el Centro Niemeyer, el Museo Reina Sofía, o la Fundación Foto-Colectania, entre otros. Varias décadas antes, ya había sido autor de numerosos retratos de artistas del entorno pop: Alejandro Sanz, Sabina, Luz Casal, Alaska, y actores de cine de la época. Pérez-Mínguez pasó de ser un integrante y líder del grupo minoritario de fotógrafos organizado en torno a la revista *Nueva Lente*, a ser los grandes cronistas visuales de una época:

Se trataba de una publicación con un tono anárquico y tintes contraculturales, que incentivaba la imaginación y el experimentalismo (revitalizándose así el fotomontaje, los *mixed-media* y todo tipo de manipulaciones). *Nueva Lente* resultó ser un revulsivo para la fotografía española, al oponerse tanto a las agrupaciones y a la cultura salonista como a la fotografía alimenticia practicada por la generación anterior (Fontcuberta 2008: 371).

Asimismo, ese viraje de la nueva fotografía evolucionará desde una revista en los márgenes al centro mismo de la institucionalización, y en el trayecto cabe destacar nombres de fotógrafos como Ouka Leele (que ganaría el Premio Nacional de Fotografía en 2005), Miguel Trillo (cuya obra ha sido expuesta, entre otros, en el Museo Nacional Reina Sofía, y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), Joan Fontcuberta (que ganaría

el Premio Nacional de Fotografía en 1998) y el fotógrafo en el que nos centramos en este trabajo, Alberto García-Alix (quien también ganaría el Premio Nacional de Fotografía, en este caso en 1999). Por tanto, dado el alto nivel de institucionalización, cabe preguntarse: ¿qué significó realmente la movida como parte integrante de la contracultura?

La movida, sin duda, rompió con algunas imposiciones autoritarias del franquismo en cuestión de estilo de vida, pero no era un movimiento antagonista, sino un tráiler del neoliberalismo, sistema donde las élites franquicias se han sentido como en casa. Ya en la época, era evidente el interés de las marcas comerciales en todo aquello, como demuestra el lanzamiento comercial del Seat Panda Moviada, customizado con pegatinas nuevaoleras. Se supone que los ochenta son un paradigma de música rompedora y desafiante. En realidad, aportaron lo mismo de siempre: un cambio estético generacional que tuvo su momento, enganizó a los consumidores más impresionables y luego fue superado por otras propuestas (Lenore 2018: 117).

5. El componente literario y autorreferencial en la fotografía de Alberto García-Alix

Dentro de fotografía de la movida madrileña, la obra fotográfica de Alix que, habitualmente, se enmarca dentro de ella, presenta una serie de peculiaridades que la alejan del entorno. En primer lugar, ofrece autenticidad conceptual que lo aleja del pastiche, de la superficialidad. Tiene que ver con la noción de autorreferencialidad tanto delante como detrás del objetivo: ese será el componente literario que lo alejará, por tanto, de la espontaneidad temporal.

Siempre me pareció que lo importante en la fotografía (al menos, en la de Alberto) y en la poesía (al menos en la que lleva mi firma), lo importante no era la temporalidad, sino el espacio como lugar donde proyectar y reconocer esa mirada autorreflexiva (Talens 2014: 21).

Porque ese matiz de autorreflexión atemporal es ya un primer alejamiento frente a una fotografía de la movida, que es una crónica de un tiempo concreto, claramente delimitado:

La inteligente elección de Tierno Galván de la juventud urbana madrileña como representación máxima de una España que celebra con alegría desbordante su nueva libertad y democracia, apunta al mismo objetivo: bañar la ciudad de una única temporalidad, un presente que no se abra, bajo ninguna circunstancia, a un pasado molesto (Moreiras Menor 2010: 133).

Esa ausencia de temporalidad en la obra de García-Alix cristaliza en unos retratos que lo vinculan con una estética de canon pictorialista clásico, donde lo transgresor no es la técnica, sino el sujeto fotografiado como asunto, y también trasunto del propio fotógrafo.

Alberto García-Alix fue el fotógrafo oficioso de la contracultura española de finales del siglo XX. Una época en la que el país se abrió al punk, a los narcóticos y a las urnas. Captó en blanco y negro ese despertar y esa somnolencia. Travestidos y prostitutas, cuero negro y cremalleras, caballo y motos (Dopico 2019: 112).

Si en los fotógrafos de la movida la inmensa mayoría de imágenes son a color (baste mirar la importancia que de ello hace Ouka Leele), García-Alix será, en cambio, un militante del blanco y negro. Frente a los encuadres casuales de Trillo, García-Alix reflexionará antes del disparo, ofreciendo una composición medida y, a menudo, simétrica. Frente a la técnica utilizada por Pérez-Mínguez (*flash* frontal, saturación, color), García-Alix no usará en su propuesta *flash*. Frente a los autorretratos típicos de la movida (con escorzos imposibles, todo tipo de *attrezzo*, con profusas gesticulaciones a menudo grupales), García-Alix posará solemne y quieto, en ocasiones desnudo.

Fotografiar así a sus amigos y su propia vida (reflejándose él mismo en sus amigos, reflejando a sus amigos en las fotografías, reflejando la vida en una representación visual en evolución) reúne todas las características de la fotografía de estilo rock y punk que surgió a

IC – Revista Científica de Información y Comunicación 17 (2020) [pp. 115-142]

finales de los setenta y en los ochenta: cercana y personal, íntima pero no indiscreta. Desde entonces se ha usado el concepto de “fotografía participativa” para describir ese tipo de imágenes, un término frecuentemente asociado a la fotógrafa Nan Goldin (Stahel 2013: 10).

Es decir, esa diferencia de concepción entre cierta homogeneidad de la fotografía en la movida y la concepción de García-Alix ya supone, de entrada, unos presupuestos teóricos muy diferentes, pero, además, estos se traducen y se traslucen en su propuesta visual, pues:

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 (López Mondéjar 2003: 270).

E – ISSN: 2173-1071

Y en estas palabras de Publio López Mondéjar será donde radique la segunda diferencia, de corte, en este caso, más ideológico: los “seres agraviados por el infortunio, la debilidad o el desamparo”. En la fotografía de la movida los retratos de los personajes respiran una exultante modernidad, sabedores de encontrarse bajo el paraguas de cierto poder que les protege:

Ahora que tenemos perspectiva histórica, no parece que haya mucha distancia entre los valores de la clase alta franquista y la de los triunfadores de los ochenta. Basta comparar la cosmovisión de Alaska con la de la típica señora del barrio de Salamanca: las dos devoran el *¡Hola!*, detestan el comunismo, adoran a Raphael, defienden el *horror vacui* y derrochan condescendencia con la gente pobre (Leonore 2018: 24).

En los retratados de García-Alix, en cambio, los protagonistas aparecen retratados sin espectacularidad, con naturalidad, y con una sutileza que los identifica hasta lo humano, incluso en la galería de personajes auténticamente *perdedores*, como en el retrato al malogrado escritor Eduardo Haro Ibars: escritor maldito, gay, drogadicto..., vinculado a

grupúsculos de militancia izquierdista, amigo de excesos e hijo de dos prestigiosos intelectuales antifranquistas¹⁴. En uno de sus célebres retratos García-Alix fotografiará a Eduardo junto a Lirio, sonrientes por una calle de Malasaña, mientras un gesto, una suerte de caricia, le sugiere al espectador multitud de vínculos posibles. Eduardo morirá apenas unos años después de esa foto, en 1988. Es un retrato que contiene, como una chispa, una narración dentro, y que no solo hablará del malogrado escritor, sino de toda una generación –incluyendo también, claro, parte de la autorreferencialidad del fotógrafo–, como dirá Jenaro Talens sobre su fotografía:

Toda la literatura es autobiográfica, como toda fotografía es un autorretrato, sin que ni una ni otra asuman como imprescindible la necesidad de convertir al autor en protagonista de nada ni de asumir como norma la confesionalidad (Talens 2014: 21).

Hay una voluntad en García-Alix de *estetizar* la realidad que habita, pero, y esta es la diferencia con respecto a buena parte de sus coetáneos de la movida madrileña, lo hace sin ninguna intención exhibicionista, sin voluntad pedagógica ni arma de modernidad. Tan solo orquesta la realidad que yacía delante de él mismo. Y esta no intervención más que en lo elemental le acercará más al neorrealismo que a las imágenes coloridas, poperas e impactantes (*espectaculares*) de eso que se ha convenido en llamar la movida:

El trabajo de García-Alix, como cualquier obra artística, está pensado, medido y estetizado, pero no existe una voluntad exhibicionista. En la primera década de su obra (76-86), predomina un fuerte realismo en sus imágenes mostrando situaciones violentas relacionadas con drogas o sexo que podrían ser tildadas de provocativas. Sin embargo, en su acercamiento fotográfico a esas situaciones, se percibe una voluntad de dejar testimonio de su trayectoria vital. En esa primera época observamos una mezcla de épica urbana, influenciada por la estética del Rock 'n' Roll, con el retrato crudo de situaciones de enfermedad, degradación y tristeza (Goyarrola Olano 2014: 341).

14 Para conocer en más profundidad la paradigmática biografía de Eduardo Haro Ibars, se puede acudir a Fernández (2005).

El propio García-Alix, en una revista reciente, ha renegado de la importancia que *Nueva Lente* haya tenido en su cultura fotográfica y audiovisual. Dijo:

A veces ojeaba la revista *Nueva Lente*, pero no me interesaba, lo sentía todo como muy lejano. También estaba la revista *Arte Fotográfico*, que hablaba mucho de técnica, revelados y otros procedimientos¹⁵.

A lo que añadiré, con respecto a cuáles son sus referentes fotográficos:

Lo que me pasó a mí concretamente es que en el año 81 cuando salí de la mili fui a ver una exposición de August Sander en el Instituto Alemán y fue la primera vez que me quedé pillado delante de unas fotos. Pero pilladísimo. Volví a verlas varias veces. En la soledad de mi laboratorio, por primera vez, algo se hacía evidente. La independencia de la mirada. La posición. La sinceridad... Sander era alguien que se posicionaba con una gran intención para tirar un retrato. Ese mismo año fui a ver una exposición de fotografía americana. Vi las fotos de Walter Evans, de Diane Arbus... Me sentí próximo y me hizo reconocermelo en ellos¹⁶.

Pero esa escuela fotográfica de August Sander es radicalmente lo opuesto a las vanguardias que, tanto en la República de Weimar de entreguerras como en el París de los locos años 20, proliferaban, y que se rescatarían –al menos parcialmente– en los 70 dentro la contracultura. De hecho, Sander será la inspiración para la creación de la famosa Escuela de Düsseldorf que promovió el matrimonio de fotógrafos de arquitectura Hilla y Bernd Becher:

Una de las referencias más significativas que comparten y atienden en la búsqueda de estos mismos orígenes, es la obra del fotógrafo August Sander, padre de la Nueva Objetividad alemana, 1930, que

15 Corazón Rural, Álvaro: "Alberto García-Alix: 'Es una putada salir mucho de España, a veces uno compara y duele el alma'". *Jotdown*. 2014. Rescatable en: <https://www.jotdown.es/2014/10/alberto-garcia-alix-es-una-putada-salir-mucho-de-espana-a-veces-uno-compara-y-duele-el-alma/>

16 Ídem.

para el matrimonio Becher, supondrá la base para la construcción de una estética. Así observamos el uso en los Becher de una misma toma estática central, clásica y distanciada que encumbró a Sander en su trabajo *Rostro de nuestro tiempo*, 1929 (Mayorgas Reyes y Parejo 2013: 43).

Decía Jenaro Talens que:

La fotografía de Alberto me gusta muchísimo por muchas razones. A mí me gusta más su mirada interior que la exterior, lo que yo veo en su fotografía no es tanto lo que hay fuera como lo que hay de utilización del afuera para mirar dentro de sí. Es una mirada introspectiva que convierte a las fotografías en algo mucho más simbólico¹⁷.

Que de algún modo, conecta con la mítica frase de Robert Frank: “yo voy mirando hacia afuera, queriendo mirar hacia dentro”. Eso es un elemento, otro más, que reconecta la obra de García-Alix con una profundidad que arranca de la autorreferencialidad literaria y la fotografía humanista / neorrealista, alejándolo de la estética popera de la movida madrileña.

6. Conclusiones

En este trabajo hemos querido trazar una panorámica por la contracultura en fotografía. En la primera parte nos centramos en la definición del concepto y el desarrollo de la fotografía contracultural en Estados Unidos, como punto de partida y referencia, para detenernos en las peculiaridades que adopta la corriente en España. Para explicar la contracultura en nuestro país hemos partido de una premisa genérica: que la contracultura española se divide en una rama subversiva (que tiene que ver con un rock melódico y eléctrico, y que está fuertemente ideologizada, y que se dio principalmente en Andalucía y

17 Redacción. “Poesía y fotografía se unen de la mano de Alberto García-Alix y Jenaro Talens”. *La Vanguardia*. 3 de marzo de 2020. Rescatable en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150303/54428704866/poesia-y-fotografia-se-unen-de-la-mano-de-alberto-garcia-alix-y-jenaro-talens.html>

Euskadi) y, opuesto a ella, otra rama más transgresora, de ideología poco nítida –cuando no abiertamente liberal–, y que se vertebró en torno a la música y cultura de la llamada “movida madrileña”.

Hemos establecido dos líneas de trabajo. En primer lugar, tratar de vincular la aparición de la movida madrileña a un intento del mercado (y/o el Estado) de descafeinar ideológicamente el movimiento contracultural en el ocaso del régimen franquista y, en segundo lugar, tratar de esclarecer si existió homogeneidad –estética, discursiva– en la movida. Como hemos comentado, en la movida madrileña hubo alto nivel de endogamia, en virtud de los lazos de amistad que unía a los integrantes, así como el alto grado de institucionalización de la obra de todos ellos.

Sin embargo, el nombre de Alberto García-Alix, comúnmente incluido dentro de la movida madrileña, no encaja -o no, al menos, sin una pléyade de llamadas a pie de página, asteriscos y peros varios- dentro de esa etiqueta. Para ratificar esta línea de trabajo se ha acudido a la reciente obra conjunta entre el poeta, investigador y profesor Jenaro Talens y el mentado fotógrafo, así como a varias entrevistas al propio Alberto García-Alix, donde ha hablado explícitamente de sus referentes fotográficos. Uno de los resortes que, analizados, nos corrobora esta hipótesis, es la presencia en la obra de García-Alix de un componente de profundidad literaria que no existe, si quiera en grado de tentativa, en la mayoría de fotógrafos de la movida madrileña. Ello separa el discurso de Alix del de la movida en una suerte de dicotomía perpetua: si la movida es espectacular, Alix será contemplativo; si la movida es intemporal, Alix será atemporal; si la movida es un exultante color, Alix será militante del blanco y negro; si la movida busca la *espectacularización* de lo fotografiado, Alix ansiará la sutileza del *voyeur*.

Para terminar, no debemos perder de vista que buena parte de las reflexiones son validadas –o no– por el tiempo. En estos años Alberto García-Alix no cambió su propuesta discursiva, más allá de las evoluciones lógicas de cuatro décadas de oficio. En cambio, la movida madrileña se ha convertido, también desde su vertiente fotográfica, en una manera frívola, *espectacular* de narrar una época y una juventud rebelde que se ha vuelto fetiche de un tiempo de transición: una manera de incorporar al sistema a unos jóvenes estrambóticamente transgresores. La fotografía de García-Alix, en el fondo, habla de los derrotados, de los abandonados, de los márgenes o, más bien, de esa parte de los derrotados que hay en nosotros mismos. Y eso nunca cabe en ningún sistema oficial.

7. Bibliografía

- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo global*. Murcia: Cendeac.
- Dopico, P. (2019). Otras imágenes y otras palabras de la transición española. Textos y miradas de Haro Ibars, García-Alix y Ceesepe. *Neuróptica: estudios sobre el cómic*, (1), 103-118.
- Díaz Pérez, I. (2018). *Historia del Rock Andaluz: retrato de una generación que transformó la música en España*. Sevilla: Almuzara.
- Fernández, B. J. (2005). *Eduardo Haro Ibars. Los pasos del caído*. Madrid: Anagrama.
- Fernández Serrato, J. C. (2005). Archicultura Pop y comunicación intercultural. *IC. Revista científica de Información y Comunicación*, (2), 79-102. <http://dx.doi.org/IC.2005.01.07>
- Fontcuberta, J. (2008). *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: GG.
- Frank, R. [2008] (1958). *The Americans*. Madrid: La Fábrica.
- Frank, T. (2011). *La conquista de lo cool: el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumo moderno*. Barcelona: AlphaDecay.
- Garro-Larrañaga, O. (2014). El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con NanGoldin acerca de las narrativas familiares. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 255-269.
- González Férriz, R. (2012). *La revolución divertida*. Madrid: Debate.
- Goyarrola Olano, É. (2014). *Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea: Francesca Woodman, Antoined'Agata y Alberto García-Alix*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra.
- Hispano, A. (2006). Larry Clark. Menores sin reparos, en Oglesias, Eulalia (ed.): *Larry Clark. Menores sin reparos*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 29-42.

- Leibovitz, A. (2005). *Annie Leibovitz. Vida de una fotógrafa. 1990-2005*. Madrid: Lunwerg.
- Leibovitz, A. (2018). *Annie Leibovitz. The early years. 1970-1983*. Zürich: LUMA Foundation.
- Leonore, V. (2018). *Espectros de la movida: por qué odiar los años 80*. Madrid: Akal.
- López Mondéjar, P. (2003). *Historia de la fotografía en España: Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el s. XXI*. Barcelona: Lunwerg.
- Moreiras Menor, C. (2010). La realidad in-visible y la espectacularización “(inter) nacionalista” de la movida madrileña: el caso de la fotografía. *IC. Revista científica de Información y Comunicación*, (7), 119-148. [dx.doi.org/IC.2010.i01.02](https://doi.org/10.1016/j.ic.2010.10.002)
- Orihuela, A. (2013). *Poesía, POP y contracultura en España*. Córdoba: Berenice.
- Rocha, S. (2006). *Historia de un incendio: arte y revolución en los tiempos salvajes. De la columna de París al advenimiento del punk*. Madrid: La Felguera.
- Santos, M. (1992). *Cuatro direcciones de la fotografía española contemporánea*. Madrid: Lunwerg.
- Stahel, U. (2013). *Alberto García-Alix*. Barcelona: Fundació Foto Colectania.
- Talens, J. y García-Alix, A. (2014): *Lo que los ojos tienen que decir*. Madrid: Cátedra.