

Editorial

pág. 2. Nuria Enguita Mayo.

Contexto

pág. 6. José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, *Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales.*

pág. 14. Matthew Fuller, *Algunas repeticiones sobre la naturaleza de la copia.*

pág. 26. Enric Mira, *La revista Nueva Lente.*

Cúmulo

pág. 40. Xisco Mensua, *Cúmulo. Ejercicio sobre bibliografía, 2012.*

Intercambio

pág. 42. María Berríos y Pablo Lafuente, *¿Qué es la edición?*

pág. 50. Entrevista a Damián Ortega por Laura Vallés, *Alias o las virtudes del apodo.*

Traducciones

pág. 58. Max Schumann, Selección de textos pertenecientes a la publicación *By Any Means Necessary: Photocopier Artists' Books and the Politics of Accessible Printing Technologies, 1992.*

Carpeta

pág. 68. Ahmad Hosni, *Go Down, Moses. A book on South Sinai.*

pág. 87. Yuri Shibuya, *Heartland.*

Materiales

pág. 98. Óscar Faria, *Il catalogo è questo o a daisy chain.*

pág. 104. Álvaro de los Ángeles, *Análisis post-curatorial del proyecto (sic) societati cultura.*

Entreacto

pág. 108. Milene Trindade, *Vehículos para una nueva realidad artística.*

pág. 112. Oriol Fontdevila, *En el cruce de los experimentos truncados.*

Inserto

SUPERFLEX, *I copy therefore I am.*



Equipo editorial:

Nuria Enguita Mayo
Milene Trindade
Laura Vallés

Responsable de desarrollo:

Pep Benlloch

Equipo asesor 2012:

Álvaro de los Angeles
Pablo Lafuente
Enric Mira
Pedro Vicente

Asistente editorial:

Rafa Barber

Distribución y publicidad:

Ester Pegueroles
e.pegueroles@editorialconcreta.org

Diseño y maquetación:

Ió Lab
www.iohipermedia.com

Traducciones:

Pilar del Rey

Fotomecánica:

Sichet, S.L.



Editorial CONCRETA S.C.
info@editorialconcreta.org

www.editorialconcreta.org

www.facebook.com/EditorialConcreta

www.twitter.com/EdConcreta

Esta publicación ha contado
con la colaboración de:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Benefactores:

Luis Enguita, Juan José Lahuerta,
Miguel Matilla, Laurence Rassel, Jorge Seguí,
Miguel Vallés, Modesta Vilchez.

Depósito Legal: V2933-2012

ISSN: 2254-9757

ISBN: 978-84-940701-1-2

**CON
CRE
TA**



UEVA LENTE-10
ICIEMBRE
0 PTS.



La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España

Enric Mira Pastor

Entre las aproximaciones históricas al fenómeno de *Nueva Lente* ha sido un lugar común la interpretación en clave estético-formal de su papel en la transformación de la fotografía española de los años setenta: de su lenguaje, sus temas y, en general, de su planteamiento —y su reconocimiento— como práctica artística. Sin embargo, apenas han merecido atención dos elementos que a nuestro juicio son esenciales para una comprensión transversal de lo que significó la aparición de *Nueva Lente* y, en definitiva, para un aquilatamiento más preciso, si no más complejo, de su genealogía. De un lado, estaría la propia revista considerada como objeto de edición más que como un mero soporte de imágenes fotográficas y por tanto como generadora de un nuevo discurso fotográfico. Al plantear la necesidad de un análisis que aborde desde este punto de vista la revista *Nueva Lente*, no queremos poner el acento solamente en la novedad de su planteamiento fotográfico sino también en las nuevas posibilidades que experimentó en la interacción de textos e imágenes fotográficas, de ideas y propuestas visuales, así como en la construcción de un nuevo público, de un nuevo lector implicado como productor. Del otro, pero estrechamente vinculado al anterior, tendríamos la dimensión política de la revista derivada, en primera instancia, del carácter revulsivo de su ideario estético y su experimentación con el lenguaje fotográfico más que de una explícita posición ideológica. Sin embargo, nuestra lectura política de *Nueva Lente* no sería completa si no comprendiese el planteamiento estético en relación con la edición de la revista. De esta manera, abordaremos lo que fue la función histórica de la disidencia de *Nueva Lente* respecto a las instituciones de la cultura fotográfica dominante sumisas al *statu quo* del régimen franquista.

Portada de la revista
Nueva Lente, nº 10,
diciembre, 1972.

El contexto artístico y cultural de la década de los setenta fue diverso y complejo. Los inicios de esta década estuvieron marcados por la indeterminación tanto desde el punto de vista de la lógica secuencial de las manifestaciones artísticas que había operado con claridad en los años sesenta, como de las actitudes de vanguardia¹. De hecho *Nueva Lente* dio sus primeros pasos en un panorama tensionado por dos posturas artísticas opuestas que se desarrollaron durante la primera mitad de la década en España. Una vino dada por el espíritu de revisión de los lenguajes pictóricos informalistas y constructivistas de los cincuenta como punto de arranque para la elaboración de nuevas síntesis expresivas en el ámbito de la plástica². La otra estuvo representada por los *nuevos comportamientos artísticos* en los que se aglutinaba una diversidad de prácticas de impronta conceptual que cuestionaban la noción tradicional de la obra de arte como objeto cualificado estéticamente y como mercancía³. Mientras la primera permaneció como trasfondo de la libertad creativa de la que hacía gala *Nueva Lente* así como de su aproximación, sin coartadas estilísticas, a otros vocabularios icónicos, plásticos o gráficos; la segunda, sin contradecir la anterior, posicionó en *Nueva Lente* el valor de las ideas por encima de la factura técnico-formal de las imágenes, como exigencia crítica de autoconocimiento de la actividad creadora y también como cuestionamiento de las procesos convencionales de difusión y recepción de la fotografía.

En el otoño de 1971 aparecía el primer número de la revista *Nueva Lente*, bajo la dirección de Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, con el firme objetivo de alumbrar un nuevo concepto de fotografía diferenciado del desgastado formalismo —convertido en receta estilística— y de

1 LUCIE-SMITH, EDWARD: *Art in the seventies*, Phaidon, Oxford, 1983 y HUYSSSEN, ANDREAS: «En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70» y «Cartografía del posmodernismo» en PICO, JOSEP, *Modernidad y posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. Como aportación reciente para una relectura de la producción artística de los años setenta en España es interesante consultar CARRILLO, JESÚS (ed.), *Desacuerdos 3*, Arteleku, San Sebastián/Centro José Guerrero, Granada/MACBA, Barcelona/UNIA, Sevilla, 2005. Esta publicación recoge un amplio conjunto de diferentes documentos y materiales tanto escritos, visuales como sonoros procedentes de la poesía visual, el diseño, el cómic, la música, el video, el arte político, las prácticas conceptuales o los primeros trabajos de arte cibernético.

2 En 1969 Juan Antonio Aguirre, resumía el panorama pictórico en cuatro tendencias: la *obra-reproducible* que promueve un arte más asequible para el público; la *pintura-reportaje* con expreso compromiso social y constituida por una imagen testimonial realizada con elementos tomados de los medios de masas (Anzo y los Equipos Crónica y Realidad); la obra como reflejo de una *problemática personal* y vital que se encarna en una figuración simbólica de base psicoanalítica y resonancias pop (Luis Gordillo) y, finalmente, la creación basada en una actividad intelectual que actualiza el legado de la pintura abstracta geométrica, el arte concreto y Op Art (Barbadillo, Yturralde, Asins, Teixidor, García Ramos, José, Gil, G. Delgado y Alexanco). AGUIRRE, JOSÉ ANTONIO: *Arte último*, Julio Cerezo, Madrid, 1969.

3 MARCHÁN FIZ, SIMÓN: *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*, Alberto Corazón, Madrid, 1974.

la iconografía de un documentalismo vacío y retórico que dominaba la fotografía hecha en asociaciones y salones fotográficos. «De ahora en adelante, se escribía en una editorial de 1972, la denominación de «NUEVA» tendrá como única justificación el hecho de no haberse tenido nunca en cuenta»⁴. *Nueva Lente* quebrantó la relación testimonial de la fotografía con la realidad objetiva para presentar imágenes de otra realidad ahora compuesta por objetos intrascendentes, situaciones transitorias, escenas cotidianas o por mundos oníricos e irreales, a menudo empapadas de una actitud cáustica, a veces también lúdica, pero nunca exenta de motivación innovadora, transformadora, y a la postre armada conceptualmente o al menos justificada por la libertad del fotógrafo. Pero no sólo se cuentan cosas diferentes sino que se hace de un modo diferente, aplicando una serie de nuevos recursos fotográficos en continua experimentación: «imágenes descompuestas, tomas vacías, ángulos ridículos, ambientes poco (o mucho) aprovechados, deformaciones exageradas, visiones esperpénticas (o pretendidamente defectuosas)»⁵. Como escribía Luis Garrido a propósito de la propuesta de una «fotografía pobre», la «meta no es aprender los más complicados trucos ni dominar los aparatos más complejos. Por esto no nos va a importar meter palabras en la imagen, ni pintar las “fotos” o romperlas o pegarlas. Ni jugar con ellas a los mil juegos que en cualquier día lúcido podemos inventar. Queremos hacer saltar los estrechos cauces de la ortodoxia y regar con la expresión gráfica de nuestras ideas la planicie adusta de nuestra cultura mesetaria»⁶. O dicho con otras palabras, la capacidad de la fotografía para generar percepciones directas y espontáneas debía ser el resultado de un control intelectual. Esto permitió que se fueran validando nuevas categorías estéticas cimentadas en lo *extraño*, lo *sugestivo*, lo *sorpresivo*, lo *audaz*, lo *agresivo*, lo *ambiguo* o lo *absurdo* como recursos creativos de clara ascendencia dadaísta⁷. Pablo Pérez Mínguez distinguía entre la fotografía *clásica* que explica, narra o informa y la *otra fotografía*: las primeras pueden *entenderse* más menos fácilmente, las *otras* no se entienden a simple vista y aparecen absurdas, vacías, *malas* o técnicamente fallidas⁸. Su sentido, pues, no es claramente descodificable y se mantiene opaco aunque se le reconozca *poderoso*:

4 Editorial «Programa», *Nueva Lente*, nº 4, 1972, p. 9. Es importante no olvidar que *Nueva Lente* surge por una iniciativa empresarial privada. Esto hecho condicionará los diferentes giros de su línea editorial a lo largo de la década.

5 PÉREZ MÍNGUEZ, PABLO: «Albert Champeau», *Nueva Lente*, nº 24, 1974, p. 53. La producción fotográfica del mismo Pablo Pérez Mínguez, «Mi vida misma», publicada en *Nueva Lente*, nº 34, 1974, sería un buen ejemplo de este planteamiento.

6 GARRIDO, LUIS: «Por una fotografía pobre», nº 34, 1974, p. 19.

7 SERRANO, CARLOS: Presentación *Guiagráfica*, *Nueva Lente*, nº 10, 1972, p. 12; Editorial «Carta inventada para una pequeña reflexión», *Nueva Lente*, nº 12, 1973, p. 9; PÉREZ MÍNGUEZ, PABLO: «Teóricamente absurdo (Dadá, luego existo)», *Nueva Lente*, nº 16, 1973, pp. 56-57.

8 PÉREZ MÍNGUEZ, PABLO: «Pepe Diniz», *Nueva Lente*, nº 35, 1975, p. 6.

la economía signica del símbolo se veía desplazada en su imperativa pretensión de significar. Superar la atadura de la fotografía a la realidad y desenmascarar su falsa objetividad era un argumento central de la poética fotográfica de *Nueva Lente*: la realidad no fue ni el motivo ni el fin de sus fotografías sino «el “objeto” a utilizar»⁹, a manipular, a transformar. Además, que sus propuestas arrebataran a la realidad su papel protagonista tuvo su contrapunto en la conexión de la fotografía con el universo icónico de los *mass media* y el conocimiento de sus leguajes visuales (desde la televisión a las tarjetas postales pasando por el cómic o el *graffiti*) con el objetivo de fomentar una mirada fotográfica ampliada y no sujeta al patrón documentalista que, a fin de cuentas, representaba la herencia de la fotografía española de los años cincuenta y sesenta.

La apertura de *Nueva Lente* a la fotografía de más allá de nuestras fronteras —tan caras al arte y a la cultura durante el franquismo— constituyó una de sus señas de identidad. En línea con la ampliación de los límites del ámbito fotográfico y la contestación al inmovilismo estético en que habían caído los círculos fotográficos nacionales, un espíritu cosmopolita empapó la revista desde sus inicios. Un conjunto heterogéneo de fotógrafos extranjeros publicaron sus imágenes en *Nueva Lente*, su presencia constituía un modo de contacto, y en cierto sentido también de participación, en la expansión experimentada por la cultura fotográfica durante esta década a nivel internacional. Ciertamente hubo fotógrafos menores pero también los hubo destacadas e influyentes como Duane Michals, Jerry Uelsman, Ralph Gibson o Bernard Plossu. Aunque, quizás, lo más interesante no sea tanto la presencia en sí de estos nombres sino la relación de los planteamientos fotográficos auspiciados por *Nueva Lente* con el contexto de la fotografía internacional, y especialmente la europea, que aquellos fotógrafos representaban. Durante los primeros años, la revista fue sensible a la actividad del arte conceptual español, en parte por la afinidad compartida en la subversión de los valores tradicionales de la fotografía, y en parte también por ocupar ambos los márgenes de las instituciones fotográfica y artística en los comienzos de los años sesenta. Aunque no se pueda hablar de una fotografía conceptual nacida de *Nueva Lente*, esta sí que fue sensible a algunas de las directrices teóricas del arte conceptual y en sus páginas se publicaron trabajos de diferentes artistas conceptuales¹⁰. Para *Nueva Lente* la imagen fotográfica nunca

9 PÉREZ MINGUEZ, PABLO: «Jean Claude Gautrand», *Nueva Lente*, nº 12, 1973, p. 24.

10 En el nº 13 (1973) la sección *Guiagráfica* presentó trabajos de C. Santos, A. Fingerhut, J. Benito, F. Abad, J. Sanz, O. Pijoan, A. Muntadas, L. Utrilla, F. García Sevilla, C. Pazos y M. Cunyat. Esta receptividad hacia el conceptualismo español se hizo también evidente en la publicación del manifiesto del *Grup de Treball* en el mismo número y del documento de respuesta del Grupo Conceptual Español a Antoni Tàpies en el nº 21 (1973) y del texto «A favor de un arte perfectamente útil» de Alberto Corazón en el nº 16 (1973). Por otra parte, los artistas Luis Muro y Carlos Olivares publicaron la acción de *living-art* «Cordero pascual» en el nº 19 (1973), mientras que Paz Muro lo hacía con las propues- >



Portada de la revista Nueva Lente, nº 24, febrero, 1974.



Guía gráfica, «El show de Greta Garbo», Nueva Lente, nº 10, diciembre, 1972.



Carlos Santos, *Sin título* (izqda.), Alicia Fingerhut (dcha.) *observar, analizar, revelar un fenómeno*, dentro del artículo: Carlos Serrano, «Conceptual art en España», Nueva Lente, nº 13, marzo, 1973.

fue, como para el arte conceptual, un soporte estéticamente neutro, pero asumí que la función artística de la fotografía no se podía articular sólo sobre sus cualidades formales y debía involucrar la dimensión reflexiva de los procesos de creación y recepción. «La fotografía que antes únicamente “se hacía” escribía Pablo Pérez Mínguez, ahora además, y sobre todo, “se piensa”»¹¹. La creciente incorporación de la imagen fotográfica a las producciones de raíz conceptual, consecuencia de la transgresión de los límites entre los géneros artísticos iniciada a finales de los años sesenta, dio pie a que en Europa algunos críticos empezaron a diferenciar entre una *fotografía pura* y otra *fotografía conceptual*. Esto es, entre una *fotografía* que aspiraba a ser reconocida como arte gracias a sus cualidades inherentes, frente a un *arte* que, como programa de ideas, se realizaba a través de una fotografía sin aspiraciones estético-formales¹². En el ámbito español esta oposición nunca llegó a ser operativa, ni entre los artistas conceptuales españoles ni entre los fotógrafos vinculados a *Nueva Lente*¹³. No obstante, relacionado con esta cuestión, conviene recordar cómo durante los primeros años de la revista, coincidiendo con su aproximación al conceptual, se reivindicó el método de la secuencia o serie fotográfica como una forma experimental de renovación del

< tas conceptuales «Texto de textos, fotos de fotos» sobre textos literarios de Cervantes y Quevedo aparecidas en los números 25 (1974) y 27 (1974) respectivamente, después en la misma línea preparó «William Shakespeare, no» para el nº 32 (1974). En estos años Luis Pérez Mínguez, Carlos Serrano, Luis P. M. Poch y Luis Gómez-Escolar ensayaron diferentes tentativas de combinación de imágenes fotográficas y texto, instrumentando la propia revista como medio de realización artística.

11 PÉREZ MÍNGUEZ, PABLO: «Albert Champeau», *op. cit.*

12 Fue el artista alemán Floris M. Neusüss quien definió teóricamente los términos de este debate a través de una serie de exposiciones realizadas desde 1975 bajo el título *Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie* (catálogo editado en Colonia en 1979) en las que participaron artistas como Bernd y Hilla Becher, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, Hamish Fulton, Gilbert & George, John Hilliard, Jürgen Klauke, Richard Long, Urs Lüthi, Mario Merz, Pierre Molinier, Ugo Mulas, Floris M. Neusüss, Sigmar Polke, Arnulf Rainer o Julio Sarmento. La exposición estaba estructurada en tres categorías: la primera recogía las obras que se enfrentan críticamente a la sociedad; la segunda estaba conformada por las obras que se sirven de la ficción como medio expresivo y la tercera la componían las obras relacionadas con una reflexión crítica sobre el propio medio artístico. Posteriormente, el nº 4 (1980) de la revista *European Photography*, siguiendo el planteamiento propuesto por Floris M. Neusüss, identificaba a la fotografía conceptual como una de las tendencias fotográficas relevantes en Europa a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta.

13 No está de más recordar que en la sección «NL Plástica» se mostraron trabajos de artistas contemporáneos que, de un modo u otro, hacían uso de la fotografía en el proceso de creación. Los artistas conceptuales que ocuparon estas páginas fueron Nacho Criado (nº 46, 175), Jordi Benito (nº 59, 1977) y Ferrán García-Sevilla (nº 61, 1977). También se presentaron los trabajos de artistas plásticos como Alfredo Alcán (nº 45, 1975), Darío Villalba (nº 47, 1976), Rafael Armengol (nº 49, 1976), Luis Gordillo (nº 50, 1976) y Gerhard Richter (nº 48, 1976).

lenguaje fotográfico y su ontología tradicional¹⁴. Para Carlos Serrano y Pablo Pérez Mínguez, la *aportación conceptual* constituía el objetivo final de la serie y el *contexto* la verdadera unidad de significación de las fotografías, dentro de un proceso perceptivo más reflexivo y esforzado¹⁵.

A partir de 1975 en la revista se fue imponiendo un giro de lo conceptual hacia lo real, de la fotografía como idea hacia a la fotografía como forma material. Esta recuperación de la realidad dará lugar a una fotografía directa y espontánea que impregnada de subjetividad quiere testimoniar la propia vivencia del fotógrafo antes que lo social. Un planteamiento que estuvo representado por fotógrafos como Javier Campano o Marta Sentís, muy cercano al del *reportaje interiorizado* que, de acuerdo con la expresión acuñada por Jean Claude Lemagny, tomó cuerpo en Europa en esta época con figuras como Bernard Plossu¹⁶. Pero, sobre todo, aquel giro auspició la consolidación de una fotografía de inspiración surrealista que, fundamentalmente a través del fotomontaje, articulaba su significado sobre la tensión entre lo onírico y lo real en sus múltiples facetas. Durante los últimos años del franquismo este procedimiento fotográfico fue un modo de esquivar la presión de la censura, flirteando con lo alucinatorio, el absurdo y el humor negro. Como señala Fontcuberta, «el fotomontaje supuso un control de los elementos icónicos en su eficiencia semántica»¹⁷. El mismo Joan Fontcuberta, Jorge Rueda, José Miguel Oriola, Rafael Navarro, Manuel Falces o Elías Dolcet contaron entre los autores más destacados de esta fotografía en *Nueva Lente*. Bajo nuestro punto de vista, la producción del fotomontaje en España significó una respuesta a toda forma de represión, no sólo social y política sino también cultural, estética y, por su puesto, psicológica e inconsciente. En este sentido, es interesante subrayar cómo en Europa se

14 Aunque *Nueva Lente* equiparaba la *serie* y la *secuencia* mediante el concepto de *juego seriado*, estos dos procedimientos no son equivalentes en su definición. Para un análisis teórico de estas metodologías Cf. *European Photography*, nº 1, 1980, donde se puso de relieve la presencia de estas formas fotográficas en la fotografía europea de finales de los años setenta. Un buen ejemplo de este tipo de trabajos en *Nueva Lente* fueron los de Juan José Gómez Molina y de Pablo Pérez Mínguez.

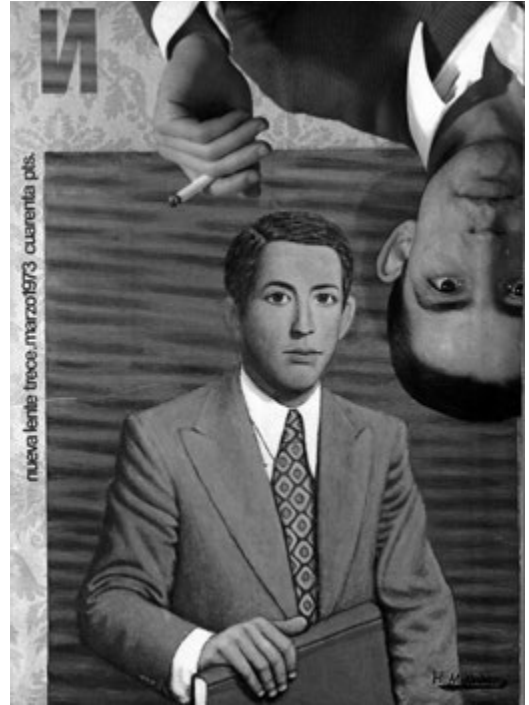
15 SERRANO, CARLOS: «Pablo Pérez Mínguez: estructura y lenguaje fotográfico», *Nueva Lente*, nº 2, 1971, pp. 14-15 y PÉREZ MÍNGUEZ, PABLO, «La serie fotográfica: principio o moda», *Nueva Lente*, nº 9, 1971, p. 69.

16 LEMAGNY, JEAN CLAUDE: «La fotografía inquieta consigo misma (1950-1980)» en Lemagny, JEAN CLAUDE y ROUILLE, ANDRÉ: *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p. 204.

17 FONTCUBERTA, JOAN: «La fotografía» en *Enciclopedia Espasa Calpe*, suplemento 77-78, Espasa Calpe, Madrid, 2001, p. 323. Del mismo autor, «Vigencia del fotomontaje», *Photovision*, nº 1, 1981, p. 56. Es interesante destacar el hecho de que *Photovision*, la revista que tomó el relevo de *Nueva Lente* como bandera de la fotografía de creación en España, dedicara monográficamente su primer número a la vigencia del fotomontaje y a la recién recuperada figura histórica de Josep Renau. La generación de fotomontadores surgidos durante la década de los setenta, la mayoría de ellos a la sombra de *Nueva Lente*, recibía así su definitivo aval estético.



Portada de la revista *Nueva Lente*, nº 41 - 42, julio - agosto, 1975.



Portada de la revista *Nueva Lente*, nº 13, marzo, 1973.

desarrollaba de forma simultánea, y también implementando una poética neosurrealista, lo que Lorenzo Merlo, director de la Canon Photo Gallery de Amsterdam, etiquetó como *fotografía fantástica* en la exposición *Fantastic Photography in Europe* (1976)¹⁸. En 1978 los Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arles, foro de referencia de la fotografía europea, encargaron a Jorge Rueda, como director de *Nueva Lente*, una exposición sobre la fotografía española de creación. Iba a ser la primera presentación oficial de la fotografía española en el ámbito internacional tras el final de la dictadura. La muestra recogió una selección de fotógrafos vinculados a *Nueva Lente* —parte de aquellos que unos años antes la revista identificó como *Quinta Generación*— junto a nombres de la fotografía de los años cincuenta y sesenta, dando lugar así a una visión heterogénea y que difuminaba el carácter más innovador de la fotografía realizada en España en aquel momento¹⁹.

Nueva Lente nunca se propuso como una revista convencional de fotografía, un mero soporte donde mostrar portfolios e informaciones de actualidad y técnica fotográfica. Desde el inicio fue consciente de que no tenía que producir, según se expresaba en una editorial, un *objeto de vitrina* sino un *objeto de uso y significación*. Esta idea implicó, en primer lugar, una intervención consciente sobre el diseño gráfico —desde la portada a cada una de las secciones— como factor de identidad de la propia revista. Un planteamiento gráfico y visual que en ningún caso debía convertirse en «una estética más o menos lograda o aceptada previamente», esto es, en un medio de conquistar y acomodar al lector-perceptor a través de una estetización de la revista como producto de consumo sino, al contrario, en la posibilidad de establecer «relaciones de muy diversos tipos» tanto entre fotografías como entre fotografías y textos. Es por ello que el diseño de la revista no pudo ser fruto de la ocurrencia o la locura sino de un «método racional» y de «un estudio a fondo de los medios que utiliza». En segundo lugar, y en relación con esto último, el diseño de *Nueva Lente* estaba dirigido a «forzar los canales o la mecánica de percepción... e incluso profanarlos», provocando «cierto

18 En ella participaron Manuel Esclusa, Joan Fontcuberta y Jorge Rueda. La exposición recorrió diferentes ciudades europeas —incluidos los Encuentros de Arles de ese mismo año— y en España se colgó en 1977 en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Un año después, en 1978, el mismo comisario organizó *Fantastic Photography in the USA* que visitó la Fundación Joan Miró de Barcelona. Un buen número de fotógrafos mostrados en estas exposiciones habían sido publicados por *Nueva Lente*, como Arno Rafael Minkkinen, Roman Cieslewicz, Serge Lutens, Paul de Nooijer o Christian Vogt.

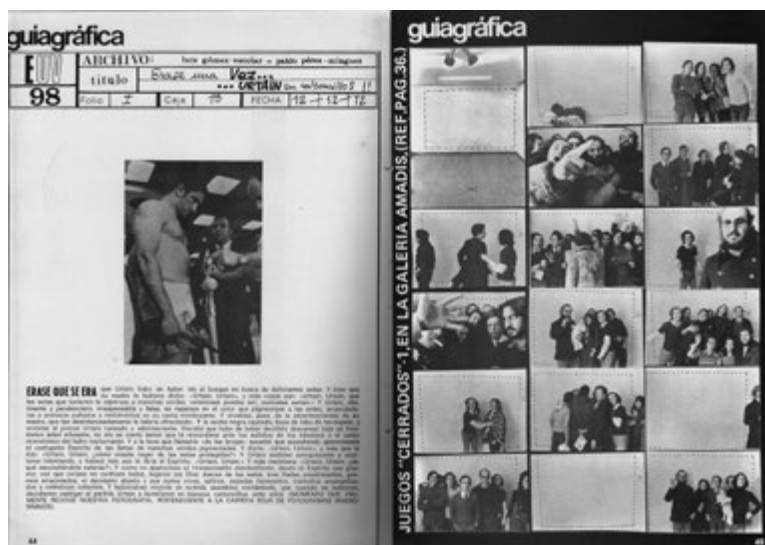
19 Los fotógrafos presentados fueron José Miguel Oriola, Rafael Navarro, Joan Fontcuberta, Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Rafael Sans Lobato, Carlos Villasante, Luis Castro, Carlos Pérez-Siquier, Enrique Demetrio, Pedro Diez-Perpiñán, Manuel Falces, Pere Formiguera, Sánchez Barriga, Eguiguren, Elías Dolcet, Toni Catany, Juan Dolcet, Jorge Rueda, Equipo Yeti, Roberto Molinos, Manuel Esclusa, Javier Campano y Aurora Fierro. Jorge Rueda reflexionó sobre los criterios de selección utilizados en «Recreativo Español-Arles» en *Nueva Lente*, n.º 76-77, 1978, p. 11.

desagrado en la mente del espectador para despertarle de su a menudo pasiva e inoperante situación de lector». Unas veces a través de la ironía, la irreverencia, la *boutade* o el absurdo que impregnaba tanto las imágenes como las composiciones de sus páginas. Otras, transgrediendo la codificación lineal de la narración impuesta por la sucesión de las páginas, mediante el uso de estrategias como la yuxtaposición de niveles textuales e icónicos, la fragmentación del espacio gráfico, el juego con las tipografías, el manejo de diferentes vocabularios visuales —concitando lo erudito con lo popular— o la disposición invertida de imágenes y palabras en la página. Un diseño «arriesgado», como Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano lo calificaban, que no sólo quería dislocar acomodados hábitos de percepción de la revista en tanto que dispositivo verbo-icónico sino que también contenía una cierta función formativa o propedéutica dirigida al «enriquecimiento del campo visual» de los lectores, algo que resulta plenamente comprensible en los inicios de los años setenta cuando la educación artística y fotográfica en España era inexistente. *Nueva Lente* asumía así su «responsabilidad como publicación en una continua propuesta de nuevos caminos y posibilidades». En el fondo se aspiraba a que la reivindicación de una nueva imagen fotográfica y que su interpretación como parte de los lenguajes de la cultura contemporánea no derivaran en un elitismo de los contenidos de la revista en tanto que vanguardia²⁰. En este sentido, fue una exigencia constante la implicación del lector, siempre entendido como fotógrafo, para que participara activamente como productor de contenidos de la revista²¹.

En su análisis de las relaciones entre la tendencia política y la calidad estética de una obra de arte, Walter Benjamin atisbó con lucidez que lo verdaderamente importante no está tanto en la posición de la obra *frente a* las relaciones de producción artística, es decir, en cuál es su condición ideológica, sino en su *posición en* ellas, esto es, en el modo que la obra instrumenta los medios técnicos de producción artística para transformar la posición del autor como figura especializada dentro del proceso productivo. Si trasladamos ese esquema de análisis, se comprende que el papel de la revista *Nueva Lente* como parte del proceso de producción fotográfico no fue sólo abastecer de contenidos a la publicación, ya fuesen editoriales a modo de manifiestos, imágenes fotográficas novedosas o portafolios de fotógrafos internacionales. Prescribir una nueva tendencia fotográfica requirió de una verdadera postura orientadora e instructora

²⁰ Con Jorge Rueda como nuevo director se impuso la intención de someter las pretensiones vanguardistas más radicales en favor de una concepción de la revista más accesible a un público más amplio, aunque no por ello menos dispuesta a continuar con la tarea de renovación de la fotografía española.

²¹ Las citas han sido entresacadas de Editorial «Sub-manifiesto 1», *Nueva Lente*, nº 6, 1972, p. 9; Editorial «La caída de un tópico», *Nueva Lente*, nº 11, 1973, p. 9; Editorial «Sub-manifiesto 2», *Nueva Lente*, nº 13, 1973, p. 7.



Guía gráfica, Luis Gómez-Escolar y Pablo Pérez-Mínguez
Érase una vez... Urtain en calzoncillos, [izqda.]. *Juegos «cerrados»- 1*,
 en la Galería Amadis, [dcha.]. *Nueva Lente*, nº 12, febrero, 1973.

por parte de la revista que no se quedó únicamente en formular propuestas programáticas, sino que incluyó la activa intervención sobre su posicionamiento dentro de las condiciones de producción de la fotografía española de aquellos años. Benjamin nos da de nuevo la pauta de interpretación cuando, en referencia al teatro de Bertolt Brecht y las acciones llevadas a cabo por el poeta Tretiakov en el periódico de una comuna de la revolución soviética, plantea que la transformación del modelo de producción artística se puede calibrar, en primer lugar, en su capacidad para «guiar a otros productores a producir» y, en segundo lugar, en «poner a su disposición un aparato mejorado» que será tanto mejor cuanto «más consumidores sea capaz de transformar en productores, esto es, cuantos más lectores o espectadores sea capa de transformar en colaboradores»²². Desde esta perspectiva, cabe considerar que *Nueva Lente* ejerció una instrumentación de la revista como fuerza productiva —como medio técnico de producción— que dio lugar a una publicación más «operante» que «informativa»²³. O dicho de un modo más claro, la revista se llegó a

22 BENJAMIN, WALTER: «El autor como productor» [1934] en WALLIS, BRIAN (ed.): *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001, p. 306.

23 Adaptamos la distinción hecha por Tretiakov entre escritores «operantes» e «informativos», citado por Walter Benjamin en *Op. cit.*, p. 299.

conformar en un medio de expresión y un foro de comunicación frente a los restrictivos canales institucionalizados en España para la difusión de la fotografía, materializando diferentes iniciativas de participación de los lectores que permutaba su exclusivo rol receptivo por el de productores de imágenes²⁴. «¡Vale Todo!» fue el lema con el que se abrió la sección *Guiagráfica* en 1972²⁵ con un espacio destinado a publicar sin prejuicios estilísticos, temáticos o técnicos cualquier tipo de colaboración remitida por los lectores/fotógrafos²⁶. En 1975 esta voluntad por dar a conocer la diversidad de planteamientos fotográficos que se estaban gestando en España dio lugar a la convocatoria abierta de la *Quinta Generación* en la que se pretendió dar carta de naturaleza al impulso de transformación de la joven fotografía española provocado desde las páginas de la revista, prestándole tanto un aval estético como una identidad grupal y de vanguardia aunque ciertamente precaria.²⁷ *Nueva Lente* fue así catalizador de un proceso democrático de construcción de la nueva fotografía española. La intervención sobre los procesos de lectura/percepción y de participación constituyeron, por tanto, los ejes centrales sobre los que se articuló el discurso visual de *Nueva Lente* como objeto de edición, esto es, como acto de visibilización pública de un nuevo lenguaje fotográfico y como medio alternativo para la edición y difusión de sus imágenes.

En términos generales, y de acuerdo con lo que se ha indicado, la actitud de vanguardia mantenida por *Nueva Lente* se modeló por completo desdeologizada desde el punto de vista político. Apenas es perceptible en los primeros números un compromiso explícito con la situación política

24 Existe por parte de *Nueva Lente* una clara posición crítica frente al aparato institucional de producción y distribución de la fotografía en España, representado por las agrupaciones y los concursos fotográficos. A través de la figura del fotógrafo *amateur* se sustentaba el estatus de autonomía de la fotografía propio de la concepción burguesa del arte, mientras que el concurso funcionaba como asimilador de lenguajes fotográficos como el documentalismo que surgió a finales de los años cincuenta.

25 Lema frivolidado, años después, por el acomodaticio e iconoclasta posmodernismo de la Movida Madrileña, surgido en los años ochenta con la normalización democrática y el fomento entusiasta de las políticas culturales.

26 Sobre el compromiso de la revista con estas colaboraciones escribía Carlos Serrano, «*Nueva Lente* ha tomado sobre sí todas las responsabilidades. Responde de todo lo que propone. Se reconoce involucrada en ello y admite cada página como una toma de postura» en SERRANO, CARLOS: Presentación *Guiagráfica*, *Nueva Lente*, nº 10, 1972, p. 12. Poco después en un texto editorial se afirmaba con un rotundo tono vanguardista: «Si se piensa que proponer nuevas vías de participación para el lector a través de un arriesgado DISEÑO significa destruir... ¡NOSOTROS HEMOS DESTRUIDO! [...] Si se piensa que publicar en más de 10.000 ejemplares ¡TODAS! Las fotos (de cualquier estilo o técnica) que nuestros lectores hayan deseado enviarnos, sin someterla a ningún fallo o selección previa, significa destruir... ¡NOSOTROS HEMOS DESTRUIDO!» en Editorial «La caída de un tópico», *Nueva Lente*, nº 11, 1973, p. 9.

27 El criterio generacional acotaba el límite temporal en los nacidos después del 1 de enero de 1950. Entre los nombres de esta generación aparecían Juan Carlos Dolcet, Carlos Fernández Villasante, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Mariara García Rodero, Luis Garrido, Eduardo Momeñe, Luis P. M. Poch, Josep Rigol y Juan Ramón Yuste.

si exceptuamos algunos contenidos puntuales como los mencionados textos de los conceptuales españoles. Después, a partir de 1975, año de la muerte de Franco y del inicio de la transición hacia el régimen democrático, se empieza a plantear en sus páginas una toma de posición socio-política como exigencia personal del propio fotógrafo en tanto que creador que ha de intentar subvertir la realidad a través de sus contravisiones fotográficas²⁸. La misma revista manifestó en sus textos editoriales una defensa de la libertad de expresión tras la censura sufrida en 1976 y 1977 por la publicación de fotografías de desnudos femeninos²⁹. Todo ello puede parecer, sin duda, una actitud políticamente tibia o insuficiente en contraste con los planteamientos ideológicos más rígidos y ortodoxos de buena parte de los nuevos comportamientos artísticos del momento. Pero no es menos cierto que la dimensión política de una realidad artística, aún en el marco de una sociedad como la española sometida a un régimen totalitario y represivo, no sólo estuvo animada por el arte político propiamente dicho sino que contó con «otros impulsos de transformación que desbordaban la estricta crítica al régimen»³⁰. Que para *Nueva Lente* no fuese efectiva una identificación entre experimentalismo artístico y antifranquismo, tal como ocurría en otras prácticas artísticas politizadas, no excluye un sentido crítico de sus planteamientos fotográficos ni de la revista como objeto de edición. Su función política no fue ciertamente deudora de un registro ideológico pero sí de una actitud de disidencia con el discurso fotográfico institucionalizado y su orden simbólico. En definitiva, *Nueva Lente* ejerció el compromiso con su presente histórico a través de una acción que, liberada de los circuitos de aquel orden discursivo, se llegó a concretar en el espacio en blanco de las páginas de la revista, para escribirse con nuevas ideas sobre la fotografía, todavía por llenarse con nuevas imágenes fotográficas, en definitiva, todavía por inventarse como otra forma de concebir y difundir la fotografía³¹.

28 FONTCUBERTA, JOAN: «Contravisiones: la subversión fotográfica de la realidad», *Nueva Lente*, n.º 43, 1975, p. 9.

29 Fueron censurados un porfolio de John Thornton en el n.º 41, 1976 y otro de Serge Borner en el n.º 49, 1977.

30 CARRILLO, JESÚS: «Amnesias y desacuerdos: notas acerca de los lugares de la memoria de la prácticas artístico-críticas del tardofranquismo» en *Arte y política de identidad*, 2009, Vol. 1, p. 1. Importante artículo en el que se ajustan cuentas con la historiografía oficial después de 1975 así como las relecturas que tuvieron lugar de en los años noventa sobre las prácticas del arte conceptual en España. [En línea <http://revistas.um.es/api/article/view/89381/86401>. Última consulta 7 de octubre de 2012]

31 Aquí hacemos nuestras las tesis sobre la función política del arte expuestas por Martín Perán en «3 ideas apolíticas», *Papers d'art*, n.º 75, 1998, pp. 55-57.