

Doble Exposición

Double Exposure

MIGUEL TRILLO

Doble Exposición

Double Exposure

MIGUEL TRILLO

Doble Exposición

Double Exposure

MIGUEL TRILLO

Juan Albarrán (ed.)
José Manuel Costa
Olga Fernández López
Sara Fernández Miguélez
Amparo Lasén
Miguel Trillo



Presentación

Con objeto de plantear una revisión y acercamiento diferente hacia la historia del arte reciente madrileña la Comunidad de Madrid tiene el placer de presentar en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo la muestra *Miguel Trillo. Doble exposición*, comisariada por Juan Albarrán. Este proyecto, que aborda la obra inicial de Miguel Trillo, revisita las dos primeras muestras individuales de este artista que tuvieron lugar en la Galería Ovidio en 1982 y la Sala Amadís en 1983. Ambas supusieron el comienzo de la trayectoria artística de uno de los artistas referentes de la cultura fotográfica madrileña.

La obra de Miguel Trillo supuso una nueva forma de afrontar la fotografía tanto desde su personal modo de exhibición como desde la temática de la misma. Este sugirió otra forma de comprender la cultura fotográfica madrileña de la época utilizando *displays* para mostrar su obra acerca de las distintas tribus urbanas de la esfera cultural del momento, alejándose de lo habitual y localmente establecido. De hecho la exposición pone en evidencia la visión internacionalista que Miguel Trillo venía desarrollando desde un principio en consonancia con la fotografía londinense y americana de la época.

Así mismo, el espacio expositivo está organizado en función de la época y su forma de representación fotográfica, dejando entre ver los nuevos modos de exhibir fotografía en Madrid desde el ámbito institucional.

Este proyecto no habría sido posible sin la puesta en común y participación por parte de las instituciones colaboradoras, prestadores, el artista, el comisario y todos los colaboradores a los que la Comunidad de Madrid desea expresar su mayor gratitud.



resentation

The Regional Government of Madrid is pleased to present *Miguel Trillo. Double Exposure* at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. The idea behind this exhibition, curated by Juan Albarrán, is to return to and rethink the recent history of art in Madrid. The project takes a look at the early work of the photographer Miguel Trillo, more specifically his first two solo shows, held at Galería Ovidio in 1982 and at Sala Amadís in 1983. These two shows marked the opening shots in the career of one of the most seminal artists in Madrid's photographic culture.

Miguel Trillo's work introduced a new way of approaching photography not just in terms of his personal manner of exhibiting but also in the themes he addressed. He ushered in another way of understanding photography in Madrid at the time by using displays to show his photos of the various urban tribes in the cultural scene of the moment, ignoring the standard channels in use in the local art world. Likewise, the exhibition evinces Trillo's internationalist vision which was initially indebted to the London-based and US photography of the period.

Here the exhibition space mirrors the artist's original form of presenting his photos, affording an insight into what was then a new mode of exhibiting photography in Madrid both in commercial circuits as well as in institutional venues. With this latest project, the Regional Government of Madrid's museum of contemporary art continues its ongoing re-examination of the history of exhibitions in Spain.

The Regional Government of Madrid wishes to express its gratitude to the artist and the curator and to all the institutions and lenders who made this project possible thanks to their selfless participation and cooperation.



ndice | Index

JUAN ALBARRÁN - MIGUEL TRILLO EN LA CULTURA FOTOGRÁFICA MADRILEÑA, 1976-1985	11
JUAN ALBARRÁN - MIGUEL TRILLO IN THE PHOTOGRAPHIC CULTURE OF MADRID, 1976-1985	33
OLGA FERNÁNDEZ LÓPEZ - RECONSTRUCCIÓN DE EXPOSICIONES: ORIGINALIDAD, MEDIO Y CONTEXTO	59
OLGA FERNÁNDEZ LÓPEZ - THE RECONSTRUCTION OF EXHIBITIONS: ORIGINALITY, MEDIUM AND CONTEXT	76
MIGUEL TRILLO - <i>POP PURRÍ. DOS AÑOS DE MÚSICA POP EN MADRID</i> (GALERÍA OVIDIO, 1982)	94
JOSÉ MANUEL COSTA - CASUALIDAD, VOLUNTAD Y MIRADA EN MIGUEL TRILLO	163
JOSÉ MANUEL COSTA - COINCIDENCE, WILL, AND GAZE IN MIGUEL TRILLO	172
AMPARO LASÉN - VIDAS EMPAPADAS EN MÚSICA. SUBCULTURAS, CULTURAS JUVENILES Y LA IMPORTANCIA DEL ESTILO	181
AMPARO LASÉN - LIVES SOAKED IN MUSIC. SUBCULTURES, YOUTH CULTURES, AND THE IMPORTANCE OF STYLE	195
MIGUEL TRILLO - <i>FOTOCOPIAS. MADRID-LONDON</i> (SALA AMADÍS, 1983)	208
SARA FERNÁNDEZ MIGUÉLEZ - <i>ROCKOCÓ</i> : LO ORIGINAL ES LA FOTOCOPIA	275
SARA FERNÁNDEZ MIGUÉLEZ - <i>ROCKOCÓ</i> : THE ORIGINAL IS THE PHOTOCOPY	290
JUAN ALBARRÁN Y MIGUEL TRILLO - CONVERSACIÓN CON MIGUEL TRILLO	309
JUAN ALBARRÁN Y MIGUEL TRILLO - CONVERSATION WITH MIGUEL TRILLO	327



Miguel Trillo en la cultura fotográfica madrileña, 1976-1985*

Juan Albarrán

Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953) se trasladó a Madrid en el curso académico 1974-1975 para continuar con sus estudios de Filología. Podría decirse que llegó en el momento adecuado, justo a tiempo para participar de las nuevas dinámicas culturales que iban a conectar dos de los principales intereses de aquel joven de veintidós años: la música y la fotografía. Este texto se centra en el segundo, la fotografía, con el objetivo de contextualizar el desarrollo de su trabajo en la cultura fotográfica madrileña, que experimentaba importantes transformaciones entre mediados de los setenta y mediados de los ochenta, periodo en que Trillo sentó los cimientos de su proyecto artístico. En ese arco temporal y de manera paulatina, la imagen fotográfica empezó a ganar presencia en los espacios dedicados al arte contemporáneo, galerías en primer término, museos y salas institucionales después, al tiempo que se diversificaban los ámbitos impresos en que se difundía la fotografía con aspiraciones artísticas.

- * En la redacción de este texto han sido de gran ayuda las conversaciones mantenidas con —y la documentación facilitada por— Belén Agosti, Alejandro Castellote, Olga Fernández López, Luis Garrido, Iain McKell, Pepe Puga, Luis Revenga, Josep Rigol, Nacho Rubiera, Miguel Trillo, José María Valencia, Carlos Villasante y Rosalind Williams. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento. Parte de esta investigación ha recibido el apoyo de los proyectos *Modernidad(es) descentralizada(s)* (HAR2014-53834-P) y *Larga exposición* (HAR2015-67059-P).

Bien como consumidor —lector de revistas, público de exposiciones—, bien como productor —editor de fanzines, fotógrafo—, la actividad de Trillo estuvo atravesada por esos procesos cuyo análisis puede ayudarnos a comprender mejor las directrices de su obra, pero también el devenir de la fotografía en el actual sistema del arte. La hipótesis que voy a defender aquí, y sobre la que pivota Miguel Trillo. *Doble exposición*, es la siguiente: el trabajo de Trillo encarna de manera paradigmática los cambios en el estatuto artístico de la fotografía que se suceden en la transición y que afectan a sus ámbitos discursivos tanto como a la consideración social del fotógrafo. Pero, al mismo tiempo, su trayectoria puede interpretarse como una sucesión de desencuentros. En cierto sentido, como trataré de explicar a lo largo de este texto, da la impresión de que el joven fotógrafo no encajaba del todo bien en el sistema, como si sus propuestas fuesen un paso por delante de lo que este podía asumir. Las exposiciones que ahora recuperamos en el CA2M, *Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid* (Galería Ovidio, 1982) y *Fotocopias. Madrid-London* (Sala Amadís, 1983), supusieron un desafío a los modos en que la fotografía era exhibida a principios de los ochenta. Podrían considerarse, incluso, como un momento de disrupción en el camino hacia la normalización de la foto en instituciones que no podían permitirse incorporar modos de exposición, valoración y difusión capaces de cuestionar las pautas que regían dicho proceso.

En 1976 pasaron muchas cosas. Trillo consiguió su primera cámara réflex, aprendió a revelar de la mano de Luis Garrido y, de manera inesperada, expuso algunas de sus primeras fotografías —de carácter neosurrealizante— en la colectiva *Fotografía joven española* que, comisariada por Carlos Villasante, se inauguró en el mes de junio en la Galería-librería Fuenteovejuna de Toledo. Pocas semanas antes, había acudido al Festival de los Pueblos Ibéricos celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid, donde actuaron los más reputados cantautores del momento. En aquel recital, masivo, festivo y reivindicativo, Trillo tomó algunas fotografías en las que era difícil vislumbrar las profundas mutaciones que se iban a producir en los modos de contestación juvenil y sus estéticas musicales, todavía vinculadas a la canción protesta¹.

1. VV.AA., *Caminos de un tiempo (1973-1987)*. Asociación cultural Caminos, ETSI de Caminos, Madrid, 2006, s/p.



I Muestra de fotografía española,
Galería Multitud, Madrid, 1976



Fotografía joven española,
Galería-librería Fuenteovejuna, Toledo, 1976.
Cortesía / courtesy Carlos Villasante

En la primavera del 76, tuvo lugar otro acontecimiento importante para la cultura fotográfica madrileña. La Galería Multitud organizó una gran exposición colectiva titulada *I Muestra de fotografía española*, que reunió ciento cincuenta obras de cuarenta autores con la voluntad de ofrecer una visión panorámica de la escena². La fotografía, pues, comenzaba a irrumpir en el mundo del arte. La prensa se sorprendió de que una galería que, desde su apertura en 1974, había estado comprometida con la recuperación de las vanguardias españolas de principios de siglo programase fotografía contemporánea. El problema de fondo parecía relacionado con la reproductibilidad del medio: las piezas, cuyo precio oscilaba entre 1.400 y 5.000 pesetas, no eran originales. Los organizadores explicaban: «Pretendemos que [esta muestra] sea también un punto de partida hacia la consideración de que una fotografía original, firmada y numerada, tenga como mínimo la misma categoría de valor artístico y comercial que la obra gráfica de los artistas plásticos»³.

2. Entre los fotógrafos expuestos, nombres con trabajos tan dispares como Ortiz Echagüe, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Gabriel Cualladó, Alberto Schommer, Javier Campano, Luis Pérez-Mínguez, Joan Fontcuberta o Jorge Rueda.
3. Sin firma, «El arte de vender», en *Cambio* 16, 7 de marzo de 1976.



Fotografía española fin de siglo, Photogalería, Madrid, 1975.
Cortesía / courtesy Archivo Josep Rigol, Barcelona

Pocos meses atrás, en mayo de 1975, se había inaugurado no demasiado lejos de la Galería Multitud un centro de formación dedicado a la fotografía que contaba con un espacio de exposición y venta, la Photogalería. Pese al importante papel que desempeñó, el Photocentro apenas ha recibido atención por parte de los investigadores. Tan solo uno de sus profesores, Carlos Villasante, le ha dedicado un artículo en el que hace memoria de sus actividades: «la propuesta de crear un centro que aglutinase necesidades de producción, creación y formación fotográfica, hasta entonces inexistente, fue acogida por Aurora Fierro Eleta, que sería socia mayoritaria y directora general desde el inicio. El primer equipo —ex *Nueva Lente*— formado por Carlos Serrano, Pablo Pérez-Mínguez, Luis Garrido, Fernando Gil y Pedro Díez Perpignan, se encargó de los aspectos de diseño e imagen del centro, la dirección artística, la dirección técnica, la escuela de fotografía, el laboratorio profesional, la biblioteca, la galería y el departamento de publicaciones»⁴. Entre 1975 y 1979, Belén Agosti —que

4. Carlos Villasante, «Elogio y memoria del Photocentro», en *Universo fotográfico. Revista de fotografía*, núm. 3, 2001, disponible en: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/villasante.htm> (última consulta: 11/04/2017).

sucedió a Pablo Pérez-Mínguez al frente del espacio poco tiempo después de su apertura— concibió una línea expositiva que alternaba grandes autores internacionales —Franco Fontana, Ansel Adams, Moholy-Nagy, Walker Evans, Álvarez Bravo— con jóvenes españoles —Joan Fontcuberta, Josep Rigol, Ferran Freixa, Jorge Rueda, Manuel Falces, Villasante, etc.— y algunas colectivas⁵, casi siempre con un moderado éxito de público y muy pocas ventas. A ese respecto, Agosti afirmaba: «El hecho de enmarcar y colgar unas fotografías dentro de una galería, como se había venido haciendo con el arte tradicional, supuso un rechazo más que una aceptación entre el público acostumbrado a otras exposiciones. Eran los años gloriosos de las galerías madrileñas, todos sabíamos que se vendía mucho arte y a muy buen precio. La gente que acudía a la Photogalería no acababa de entender muy bien que la obra no fuese única, a pesar de la tirada limitada»⁶.

En el espacio de la galería, en el cubo blanco diseñado para la contemplación estética y la legitimación cultural —y comercial— del objeto de arte, la fotografía todavía aparecía como un cuerpo extraño ante los ojos del público madrileño. Y ello pese a que los montajes de la Photogalería estaban muy cuidados, tal y como muestran las imágenes tomadas por Josep Rigol en la exposición inaugural organizada por Pablo Pérez-Mínguez, *Fotografía española fin de siglo*⁷: piezas perfectamente enmarcadas e iluminadas, dispuestas en una sola línea de visión sobre la pared, colgando de hilos en un espacio aséptico. Fotografías positivadas en formatos medios —en torno a 30 × 40 cm, una herencia

5. Josep Rigol, «La Photogalería. Conversación con Belén Agosti», en *Papel Especial*, núm. 2, 1978; Pepa Castro, «Entrevista con Aurora Fierro», en *Nueva Lente*, núm. 76-77, 1978.
6. Sin firma, «La Photogalería, el fin de un gran proyecto. Entrevista con Belén Agosti», en *Flash Foto*, núm. 45, 1978, p. 7. En esas mismas fechas Cristina Zelich, directora de la barcelonesa Galería Fotomanía, se expresaba en términos similares: «Tal vez lo que más le choca al señor de la calle es encontrar fotografías colgadas como si fueran pinturas, porque está acostumbrado a verlas enmarcadas en vallas publicitarias, en revistas, en la prensa y tal vez le sorprende hallar fotografías expuestas de este modo. Y no le da mayor valor que a la fotografía que él utiliza a nivel personal, como objeto de recuerdo familiar». Josep Rigol, «Conversación con Cristina Zelich», en *Papel Especial*, núm. 1, 1978, p. 11. Rigol, que estuvo al frente de las galerías Procés (1976-1983) y Pentaprisma (1979-1980), publicó entrevistas a los directores de las galerías Spectrum-Canon (Albert Guspi), Fotomanía y Photogalería en la revista *Papel Especial*, de la que era coeditor.
7. Se expusieron fotografías de Elías Dolcet, Eguiguren, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Luis Garrido, Luis Pérez-Mínguez, Pablo Pérez-Mínguez, Josep Rigol, Jorge Rueda y Carlos Villasante.

quizás de la fotografía humanista, pero también una limitación derivada del tamaño de papeles y cubetas de laboratorio— de creadores cuyo principal ámbito discursivo había sido, al menos hasta ese momento, la página impresa de revistas como *Nueva Lente*.

Miguel Trillo pudo ver la muestra de la Galería Multitud y visitó algunas exposiciones del Photocentro en sus últimos meses de actividad, antes de su cierre en 1979. Como esos autores que ahora empezaban a mostrar sus imágenes en los pocos espacios que se abrían para la foto, todavía pensaba más en publicar que en exponer. Y el principal objetivo, como no podía ser de otra forma, era *Nueva Lente*, la revista que impulsaba la renovación de la cultura fotográfica del país. Cuando Trillo intentó publicar en ella por mediación de Villasante, esta estaba conducida por Jorge Rueda, que en 1975 había relevado a Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano en la dirección artística. Pese a que existieron diferencias entre las distintas líneas editoriales en cada periodo y pese a la heterogeneidad estética propia de la cabecera⁸, el tono general de las fotografías publicadas basculaba hacia la fotografía fantástica de carácter neosurrealista, que, en cierto sentido, constituía la corriente dominante dentro la fotografía artística coetánea en el contexto internacional. Las primeras fotografías de Trillo también se inclinaban hacia esa tendencia, aunque a esas alturas apenas conocía a sus principales representantes⁹. Si la fotografía «utilitaria» que se difundía de manera habitual en ámbitos públicos y privados —periodísticos o familiares— tendía a afirmar su fidelidad con respecto a la realidad que

8. Enric Mira, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1991. Los historiadores de la fotografía española discrepan a la hora de valorar las aportaciones realizadas por el grupo de *Nueva Lente*. Mientras algunos autores —Enric Mira o Joan Fontcuberta— ven en esta cabecera un hito fundamental en la fotografía española reciente, un investigador de la talla de Publio López Mondéjar considera poco relevantes las aportaciones realizadas desde la revista. Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Lunweg, Madrid, 2005, p. 506.
9. En 1977 el MEAC acogió *Fantastic Photography in Europe*, colectiva itinerante organizada por el fotógrafo Lorenzo Merlo, director de la Canon Photo Gallery de Ámsterdam, que incluía trabajos de Joan Fontcuberta, Manel Esclusa y Jorge Rueda. Esta fue la primera exposición de fotografía realizada en el MEAC desde su inauguración en 1975. VV.AA., *Fantastic Photography in Europe*, The Canon Photo Gallery, Ámsterdam, 1976.

representaba, parece hasta cierto punto lógico que la fotografía que se pretendía artística tratase de explorar otros modos de relación con lo real. Pero esta sería solo una de las dinámicas que confluían en la tendencia. En ese sentido, quiero citar un extenso párrafo en que Fontcuberta aporta algunas interesantes claves de análisis para comprender el desarrollo de esta vanguardia fotográfica:

«[...] recordemos que es una escuela que se desarrolla a lo largo de los años setenta, y tiene su momento álgido en la mitad de la década y por impulso de toda una serie de actores de la escena fotográfica, afines a cierta interpretación del surrealismo o postsurrealismo. Pero como te decía, entre los fotógrafos a los que se adscribe a esta corriente cabe diferenciar orígenes muy diferentes. Por un lado, tengamos en cuenta que es la escuela que aparece justo después del Mayo francés, es decir, del 68, con toda una serie de sensibilidades que preconizan la exaltación de la imaginación y la fantasía en detrimento de la realidad misma, una realidad gris, anodina, opresiva. Así que la imaginación se convierte en un refugio en el que uno todavía se siente libre. [...] Por otro lado, hay fotógrafos que viven con cierta euforia la cultura *underground*, la contracultura, la exaltación de actitudes ácratas que tienen lugar en esa época [...] y la fotografía participa de esa sensibilidad



Nueva Lente, núm. 1, 1971



Nueva Lente, núm. 55, 1976

que revoluciona, por ejemplo, la música, el cómic, el cine experimental. [...] Existe también otra tendencia, que es la que podríamos considerar afín al arte conceptual, y en cierta medida erróneamente considerada fantástica. Puede ser que en ella los resultados se acerquen a la fotografía fantástica, pero sus postulados son muy diferentes. Son fotógrafos que investigan el propio lenguaje fotográfico, investigan, pongamos por caso, el concepto de realismo y las paradojas de la representación, y al hacerlo se dan cuenta de que la fotografía es ficción, y los resultados de sus experiencias llevan de nuevo al campo de lo fantástico. [...] De todas maneras, más que la formulación de una tendencia compacta y coherente, dentro de la denominación fotografía fantástica había cabida para toda una serie de fotógrafos distantes de la tendencia en aquellos momentos hegemónica, que era la tendencia documental»¹⁰.

Muy poco después de exponer sus primeros trabajos —fotografías fantásticas—, Trillo empezó a producir otro tipo de imágenes que terminarían constituyendo la base de su proyecto. En 1978 tomó la primera de una larga serie de fotografías de grupos de la nueva ola tocando en directo. En el Colegio Mayor Loyola actuaban Cucharada, Narvaja y Kaka de Luxe. Ya no era necesario buscar «lo fantástico» en una realidad otra que el fotógrafo construía ante su cámara, no era necesario perseguirlo más allá de los límites de la percepción ni en estados alterados de conciencia. Lo fantástico, para Trillo, estaba teniendo lugar ante sus ojos, en esa eclosión de culturas juveniles que proliferaba en el Madrid de la nueva ola, cuando comenzaba a producirse una diversificación de las estéticas musicales que parecían retar las anteriores modas y actitudes hippie-folk. Sala El Sol, Teatro Alfil, Discoteca Consulado, Sala Rock-Ola, Escuela de Caminos, espacios que albergaban conciertos de un reducido y heterogéneo conjunto de bandas que tocaban «música moderna»¹¹; directos que, como apunta José Manuel Costa en su texto, eran por lo general menos espectaculares de lo que se podría creer. A finales de los setenta, la fotografía de Trillo dejó a un lado el tono surrealizante propio de *Nueva Lente*, pero no la pulsión contracultural y la «euforia underground» propia de esa década.

Pronto, entre 1978 y 1979, tomará conciencia de que esa es su «obra», ese es el trabajo fotográfico que quiere mostrar. Pero, ¿cómo y, sobre todo, dónde? El

10. Joan Fontcuberta, *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*, La Fábrica, Fundación Telefónica, Madrid, 2001, pp. 12-14.

11. Fernando Márquez «El Zurdo», *Música moderna*, Libros Walden, Madrid, 1981.

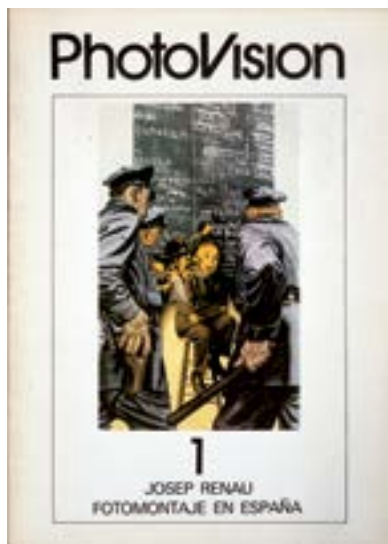
año 1979 marcó un punto de inflexión en su carrera. Trillo comienza a trabajar como profesor de educación secundaria, lo cual le permite viajar en los periodos de vacaciones y le da cierta seguridad económica: no necesita vivir de su trabajo fotográfico y nunca va a esperar nada del mercado. Su primer viaje le lleva, en el verano de ese mismo año, a Venecia —Venezia '79. La fotografia—, Arles —Rencontres internationales de la photographie— y Málaga —I Encuentros fotográficos en Andalucía, dirigidos por Jorge Rueda—. En esta última ciudad contacta con Miguel Oriola, quien prepara un nuevo proyecto editorial, *Poptografía*, que, en cierto modo, iba a tomar el relevo de la declinante *Nueva Lente*. Resulta significativo que justo cuando esta última —dirigida de nuevo en su etapa final por Pablo Pérez-Mínguez— publica una imagen neosurrealista de Trillo, este esté tomando conciencia de que su trabajo artístico ya no discurre por esos cauces y que, por tanto, requerirá otros modos de difusión. Oriola accede a publicar un dossier de Trillo en *Poptografía*, la revista de la cual vieron la luz cinco números a lo largo de 1980. En el quinto y último se publica una foto de Trillo y se anuncia la aparición de un portfolio en un sexto número que no llegó a la imprenta por el cierre de la revista. Esas fotografías constituyen el germen del fanzine *Rockocó*, al que Sara Fernández Miguélez dedica un estudio en este mismo volumen.

Trillo empieza a construir un proyecto propio relacionado con procesos sociales y culturales en curso que no encuentra un ámbito de difusión y una interlocución del todo satisfactorios. Su fotografía fantástica —que, desde la distancia, valora como un sarampión juvenil— no había sido aceptada «a tiempo» en el contexto de la fotografía creativa; sus imágenes de conciertos nada tenían que ver con las que publicaba la prensa diaria o musical, pero tampoco iban a tener un acomodo fácil en el sistema del arte; y su fotozine *Rockocó*, que canalizó su trabajo entre 1981 y 1985, se alejaba de manera consciente de los modos convencionales de publicar —poner en página y distribuir— fotografía creativa para acercarse a modelos *underground* —autogestionados, no comerciales— de producción y circulación. Una comparación rápida entre *Nueva Lente* (1971-1983), *Poptografía* (1980) y *Photovision* (1981-2000)¹² —bastaría hojear ejemplares de las tres revistas— permite comprender la evolución del estatuto de la fotografía, desde un primer estadio contracultural (*Nueva Lente*) en que las imágenes constituían impactantes contenidos visuales dentro de un «todo vale» tan ácrata como democrático, hasta un segundo momento (*Photovision*) en que una fotografía más «seria» parece requerir un espacio neutral de contemplación que apuntalase su carácter artístico y potencial estético.

12. Sobre la gestación de *Photovision*, Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pp. 46-49.



Ptopografía, núm. 1, 1980



PhotoVision, núm. 1, 1981

La distancia que separa la puesta en página de la fotografía en *PhotoVision* y *Rockocó* es la misma que media entre, por un lado, los modos habituales de exposición en las salas institucionales y galerías que programaban fotografía de manera más o menos asidua en el Madrid de principios de los ochenta y, por otro, las estrategias expositivas que Trillo puso en juego en sus individuales de la Galería Ovidio (*Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid*, 1982) y la Sala Amadís (*Fotocopias. Madrid-London*, 1983), estrategias que Olga Fernández López analiza en el ensayo incluido en esta publicación. El hecho de que Miguel Trillo quisiese exponer sus fotos de conciertos en Ovidio, una galería de arte no especializada en fotografía, nos dice mucho acerca de la autoconcepción autoral de su trabajo. Trillo no quería ser «solo» un fotógrafo. Antes que nada, se veía a sí mismo como un artista y, por tanto, su medio —la fotografía— podía ser tan artístico como la pintura y la escultura, siempre y cuando estuviese inscrito en un proyecto. Además, el espacio de la galería le daba cierta libertad a la hora de pensar el formato de la exposición, en la cual su trabajo adquiriría una dimensión casi instalativa. Ovidio no era una galería cualquiera. En ella expusieron artistas no demasiado alejados de los nuevos comportamientos como Adolfo Schlosser (1973), Eva Lootz (1974) o Concha Jerez (1978), y pintores

como Santiago Serrano (1973), Carlos Alcolea y Carlos Franco (1976). Las fotografías que Trillo había tomado durante los últimos dos años en conciertos de grupos de la nueva ola se confrontaban con esos otros proyectos artísticos, no por sus temáticas o aportaciones formales, pero sí en su «artisticidad» y en su capacidad para tomar el pulso al presente. Su modo de presentar las imágenes sobre el muro de la galería, sin marco ni cristal, adheridas a paneles de madera pintados de colores pastel, con música sonando de fondo, retaba en su carácter desenfadado, casi «pop», los modos en que la fotografía artística se había mostrado en la Photogalería durante los setenta o se mostraba, a principios de los ochenta, en salas institucionales como las de la Biblioteca Nacional, el Círculo de Bellas Artes o la Fundación Juan March y galerías especializadas como Redor e Image¹³.

También Amadís tenía un pasado y, por tanto, una identidad. En ella realizaron sus primeras exposiciones Carlos Alcolea, Rafael Pérez-Mínguez, Nacho Criado (1971), Guillermo Pérez Villalta (1972) o Luis Pérez-Mínguez (1974). Desde su origen en 1961 hasta 1977, Amadís había dependido de la Delegación Nacional de Juventudes, encuadrada a su vez en la Secretaría General del Movimiento. En el periodo 1970-1975, su programación fue

13. Redor había nacido como un taller-galería de la mano de Alberto Corazón y Tino Calabuig a finales de 1969. Hasta 1974, cuando su actividad se interrumpió temporalmente, la galería dio cobijo a propuestas cercanas a los nuevos comportamientos artísticos. En 1979, Redor reabrió como espacio especializado en fotografía, primero con el patrocinio de Canon (1979-1980), y después, bajo la dirección de Rosalind Williams, como Redor Photo Projects (1980-1989). En todas sus etapas, Redor siempre mantuvo una línea heterogénea en la que convivían maestros internacionales —Dorothea Lange, Ansel Adams— con fotógrafos españoles —Antonio Bueno, Ouka Leele, Fontcuberta— y fotografía del siglo XIX. Una fotografía de Trillo fue incluida en la exposición *Cinco años de fotografía de prensa*, celebrada en Redor en 1980. Image, como otras iniciativas similares, había surgido vinculada a un proyecto de formación de la mano de Pepe Puga, Rafael Ramírez y Rafael Roa. La galería, que se mantenía gracias a los cursos y talleres, tuvo una vida corta (1983-1985) y programó autores cercanos a lenguajes documentales, como Gabriel Cualladó, Humberto Rivas, Manolo Laguillo, Miguel Oriola o Ángel Sanz. En términos económicos, tanto Redor como Image resultaron ser inviábiles por la práctica inexistencia de mercado para la foto. Sobre la evolución del coleccionismo y el mercado fotográfico en España, Cristina Zelich, «Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones», en *mus-A*, núm. 9, 2008; Bárbara Mur, *La obra fotográfica en el mercado del arte español*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

elaborada por el pintor, crítico y comisario Juan Antonio Aguirre. En 1977, la sala pasó a ser gestionada por el Instituto de la Juventud, adscrito al recién creado Ministerio de Cultura¹⁴. Entre las exposiciones de Trillo en Ovidio —enero del 82— y Amadís —junio del 83— se había producido un acontecimiento político que iba a tener un considerable impacto en el tejido artístico: el PSOE había ganado las elecciones de octubre del 82 y pronto iniciaría una reorganización de las instituciones culturales. En el territorio del arte joven, esas transformaciones se concretaron en la creación de las Muestras Injuve, que, con Amadís como sede principal y bajo la dirección de Félix Guisasa, arrancaron en 1985, coincidiendo con el Año Internacional de la Juventud declarado por la UNESCO. Deteniéndonos en la exposición de Trillo en esa sala, hay varios aspectos que deben ser puestos en valor. En primer lugar, las imágenes que se mostraron ya no eran positivados sobre papel fotográfico, sino fotocopias en color de los mismos. Si las fotografías que se expusieron en Ovidio tenían una tirada de diez ejemplares, las fotocopias de Amadís eran las primeras de una serie de veinticinco. Teniendo en cuenta las escasas ventas que se realizaron en ambas sedes —y pese a que Amadís no era una galería comercial—, el hecho de limitar una serie de fotocopias no deja de ser una especie de paradójica concesión a las dinámicas artísticas de la foto, pequeño peaje que no impide vislumbrar el potencial democratizador de la propuesta.

Trillo se aleja, pues, de la economía de la copia de autor. El valor artístico de su trabajo no residía ya en la obra original o la tirada limitada —como sucedía con las fotografías expuestas en la Galería Multitud o en el Photocentro—, ni en la pericia técnica del fotógrafo durante el proceso de revelado, ni siquiera en la «calidad» de la imagen o en el acabado profesional del montaje. Las fotocopias en color de 1983 eran baratas; su textura, granulada, y su gama cromática, muy limitada. Podría decirse que en su producción se utilizó una tecnología novedosa pero pobre y accesible —más *low* que *high-tech*—, que conectaba con el espíritu *do it yourself* y resultaba familiar para los protagonistas de las tomas y su posible público. Además, esas fotocopias enfatizaban el desinterés hacia la técnica que Trillo ha manifestado en varias ocasiones, participando, a su vez, en un proceso de *deskilling*: el fotógrafo no es solo —o no es ya— un técnico eficaz, buen conocedor de la «cocina» fotográfica, capaz de positivarse con diligencia sus propias imágenes; es, antes que nada, un autor que tiene algo que contar, atento observador de la vida social que trabaja con

14. Daniel Verdú Schumann, «La Sala Amadís, 1961-1975: Arte y/o franquismo», en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, núm. 3, 2015.

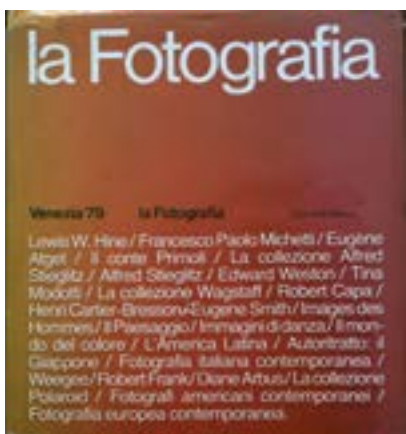
cierto método en un marco discursivo dado y que experimenta con nuevos procesos de producción y difusión, tanto en el territorio de la página impresa como en el ámbito expositivo.

En ese sentido, los muros de Amadís se recubrieron con plástico negro sobre el que las fotocopias fueron adheridas con cinta de colores en una disposición que rompía con las líneas ortogonales del espacio. Este dejaba de ser un cubo blanco para convertirse en una caja negra, un espacio escénico, una sala de fiestas. La serie *Pop Purri* mostrada en Ovidio se proyectaba ahora en forma de diapositivas sobre una de las paredes, mientras, de nuevo, sonaba música de fondo: Zombies, Parálisis Permanente, Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Aviator Dro, etc. Sin embargo, el protagonismo ya no recaía en esos grupos, sino en sus públicos, en los y las jóvenes que acudían a sus conciertos o bailaban sus temas en los bares de Madrid. Desde entonces, aunque Trillo ha seguido haciendo fotografías de bandas durante sus actuaciones, el grueso de su trabajo se ha centrado en la juventud, casi siempre anónima, que construye su identidad en torno a sus preferencias musicales.

En esos retratos de jóvenes que se exponían sobre un muro por primera vez en 1983, existen algunas constantes formales relacionadas con el método de trabajo del fotógrafo. Recordemos que Trillo había entrado en contacto con la obra de August Sander y Diane Arbus en Venezia '79. La fotografía, el festival en el que se programó una individual de la segunda y que incluyó algunas fotos del primero dentro de la colectiva *Images des hommes*¹⁵. Resulta evidente el ascendente formal y, hasta cierto punto, temático que Sander y Arbus han ejercido sobre Trillo. Refiriéndose a las fotografías de August Sander en los orígenes del documental, el historiador de la fotografía Olivier Lugon afirma que «es el modelo quien, de manera concreta y consciente, hace la imagen. El fotógrafo conserva, desde luego, un margen de maniobra: elige el fondo y el encuadre, discute la posición de un modelo dubitativo, incluso los objetos incluidos. No obstante, una vez establecido este dispositivo general, deja al retratado la tarea de inscribirse en su espacio, decidir su colocación final, componer cómo entiende su propia imagen. El retrato tiende a convertirse en una especie de autorretrato asistido, el producto de un trabajo consciente de puesta en escena de uno mismo»¹⁶. Salvando las distancias, creo que estas observaciones podrían aplicarse a buena parte de la

15. vv.AA., *Venezia '79. La fotografía*, Electa, Venecia, 1979.

16. Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p. 159.



Diane Arbus, *Venezia '79. La fotografia*, 1979

obra de nuestro autor, al menos desde la serie *Fotocopias. Madrid-London*. Es cierto que sus tomas no necesitan la preparación minuciosa que requerían las de Sander. Las circunstancias —un concierto, una salida nocturna— obligaban a Trillo a mantener encuentros más bien fugaces con los jóvenes, quienes, no obstante, conservaban su capacidad para negociar cómo iban a ser fotografiados. En ese sentido, la «puesta en escena de uno mismo» constituye un elemento fundamental de su trabajo dentro del ámbito de las subculturas de los ochenta. Sus retratados miran a la cámara y, en tomas casi siempre frontales y estáticas, tímidos o desafiantes, muestran los signos de adscripción

a un grupo: chupas, botas, cinturones, chapas, pulseras, sombreros, peinados, pendientes, tatuajes, etc. Quieren ser mirados, se exponen al objetivo del fotógrafo y, por extensión, a las miradas de todos aquellos que posteriormente consumimos estas imágenes en fanzines, exposiciones, proyecciones de diapositivas o en esta publicación.

Trillo, claro está, no fue el primer fotógrafo en interesarse por la estética de los jóvenes que socializaban en conciertos y bares de Madrid u otras capitales europeas. Sus llamativas actitudes e indumentarias habían sido objeto de atención de fotógrafos desde, al menos, los años cincuenta¹⁷. En sus primeros viajes a Londres, que se sucedieron en los veranos de 1980 a 1983, Trillo encontró una profusión de estéticas subculturales que habían despertado el interés de un nutrido grupo de fotógrafos, ingleses y de otras nacionalidades. La ciudad era un importante polo de atracción para músicos y artistas de todo el mundo. Alaska, Roberto Moso —cantante de Zarama— o el fotógrafo Salvador Costa visitaron Londres en 1977, en plena eclosión punk, cuando, a todas luces, debía de ser un lugar bastante más estimulante que el Madrid predemocrático. En esos años, fotógrafos como Chris Steele-Perkins, Derek Ridgers, Iain McKell, Janette Beckman, Karen Knorr/Olivier Richon o Nick Knight dirigían sus objetivos hacia los provocadores punkis o los revivals, teddy, mod y skin¹⁸. Sus miradas eran muy diferentes entre sí y con respecto a la de Trillo, que empezaba a rastrear no tanto las diferencias entre esos jóvenes de Madrid y Londres —obvias si atendemos a sus contextos vitales— como los vínculos que existían entre ellos, en su necesidad de expresarse, contestar la autoridad familiar, mostrar su rechazo a las estructuras sociales existentes, consolidar una identidad individual y colectiva o, simplemente, divertirse. Como explica Amparo Lasén en el texto redactado para este catálogo, sería un error pensar que los jóvenes que Trillo fotografió en Londres son algo así como un original del que derivan las estéticas de los madrileños. Resulta inútil tratar de localizar un punto de origen

17. Javier Panera (ed.), *Rock my Religion. Cruce de caminos entre el rock y las artes visuales*, Explorafoto, Salamanca, 2008.

18. Muchas de sus fotografías aparecieron en fanzines y prensa musical, pero solo algunos de ellos —VV.AA., *Not Another Punk Book*, 1978, Steele-Perkins, *The Teds*, 1979; McKell, *Sub Culture*, 1979; Knight, *Skinhead*, 1982— consiguieron difundir sus proyectos en libros autoeditados o con el soporte de editoriales. Otros —Knorr/Richon, Beckman, Ridgers, Paul Hallam, Gavin Watson, etc.— han rescatado en fechas recientes sus trabajos sobre subculturas coincidiendo con la expansión del formato fotolibro. Una compilación de fotolibros sobre subculturas puede verse en Antoine de Beaupré, *I Wanna Be Me*, Librairie 213, París, 2014.

en los modos de hacer subculturales. Londinenses, madrileños o berlineses formaban parte de una red transnacional de intercambio de materiales, música e ideas que eran declinadas de manera diferente en cada contexto, en contacto con circunstancias cambiantes. Podría decirse que el mismo Trillo formó parte de esa red, contribuyó a circular estéticas y su obra creció en diálogo con la de algunos de los fotógrafos citados, cuyos trabajos pudo conocer en sus viajes a través de libros y fanzines.

Cabe pensar que, muy a menudo, los jóvenes que protagonizaban las fotografías de Miguel Trillo eran los mismos que compraban su fanzine *Rockocó* o alternaban en la inauguración de *Fotocopias. Madrid-London*. En los registros videográficos del evento que se conservan en el Archivo Miguel Trillo, recuperados para este proyecto¹⁹, puede percibirse un ambiente distendido, casi festivo. Jóvenes que beben, fuman, charlan y, en ocasiones, bailan mientras recorren el espacio de la sala, mirando las fotografías, tal vez reconociendo a amigos —o a sí mismos— o dejándose sorprender por poses, actitudes y modos de vestir en esa especie de fanzine gigante que recubría los muros de Amadís. Por supuesto, no se trata del público ni de las actitudes habituales en las inauguraciones de la época. Cuando visualicé esos vídeos por primera vez mientras pensaba en los problemas de una posible reconstrucción de la exposición, me vino a la cabeza la película *El futuro*, dirigida por Luis López Carrasco en 2013. En ella, un grupo de jóvenes celebra una fiesta en un domicilio particular. El espectador dispone de elementos suficientes para situarla en el tiempo: la noticia sobre la victoria electoral del PSOE en el 82, la música, el mobiliario y las indumentarias nos retrotraen al Madrid de la movida. No existe una trama o narración al uso. Su director ha explicado en varias entrevistas que la película nace, en parte, de una necesidad de relato, la necesidad generacional —nació, como yo, en 1981— de producir una imagen diferente de aquel momento histórico. Como en la cinta que documenta la inauguración de Trillo, en *El futuro* apenas podemos escuchar las conversaciones, casi siempre engullidas o distorsionadas por el ruido ambiental y la música —Aviador Dro,

19. En el Archivo Miguel Trillo (Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía) se conservan dos grabaciones de la inauguración en Amadís en formato beta tomadas por Matías Ginarte y Alejandro Pedroche, y una de la inauguración en Ovidio en formato 16 mm tomada por Alejandro Sacristán.



El futuro (Luis López Carrasco, 2013), Encanta Films / Elamedia

Ataque de Caspa, Flácidos Lunes, Monaguillosh—, y vemos las escenas desde cierta distancia, como si la cámara nos ayudase a convertirnos en un invitado más a ese guateque retro. La grabación de la cinta de López Carrasco fue precisamente eso: algo parecido al *re-enactment* de una fiesta de disfraces ambientada a principios de los ochenta, ninguno de cuyos protagonistas había vivido la movida. Los actores viven ese «futuro» —2013, nuestro presente en crisis— al que alude el título de la cinta y desde el cual es posible rastrear en el tiempo del filme —1982-1983— algunos de los problemas que nos afectan.

Por supuesto, la inauguración de Amadís tuvo lugar. La cinta conservada en su archivo no es una ficción, pero tampoco es un documento que queramos emular. La reconstrucción de la exposición *Fotocopias. Madrid-London* en la segunda planta del CA2M no ha sido concebida como un set para el *re-enactment* de la inauguración «original» de 1983. La reconstrucción no se ha pensado como el escenario en el que recordar la movida desde la nostalgia por lo que fue o pudo haber sido. En primer lugar, no se trata de una reconstrucción a escala 1:1; se trata, más bien, de una evocación que recupera algunos de los principales aspectos del montaje, como el plástico negro forrando las paredes o la forma de disponer las imágenes sobre ellas, sin pretender una reproducción fiel de aquella muestra. Las fotografías, positivadas en el 83 y guardadas desde entonces en el domicilio de Trillo, se han fotocopiado en la fotocopidora del centro. Su tecnología es distinta a la de aquella con que el autor produjo la exposición en su momento, pero responde a unos mismos usos —copia fácil y barata de documentos— que nos invitan a reflexionar acerca de la naturaleza múltiple y proteica del medio fotográfico.

El vídeo de la inauguración puede contribuir a que el espectador que visite Miguel Trillo. *Doble exposición* en 2017 tome distancia con respecto a la reconstrucción. Es decir, visionar el registro de la inauguración aporta datos acerca del montaje «original» y su pertinencia histórica y nos ayuda a comprender

el tipo de socialización que se tejió en torno a esas imágenes que, ahora, en el CA2M, tenemos ante nosotros, las mismas y sin embargo diferentes. El vídeo, no obstante, no es un espejo que nos devuelva la mirada. De hecho, nos extraña, nos obliga a pensar el *décalage* temporal que nos separa de esas escenas festivas que contemplamos —como si de una abismación se tratase— en un espacio que evoca aquel que vemos en la pantalla —la Sala Amadís—. Trillo, como algunas otras caras conocidas, estará allí —1983— y aquí —2017—, y aunque se trate de la misma persona, sabemos que todo ha cambiado. Y no me refiero solo al paso inexorable de los años.

El material documental que se muestra en torno a la reconstrucción de las exposiciones de Ovidio y Amadís tiene como objetivo poner al espectador en contexto, nos da información acerca de cómo y qué fotografía se exponía en Madrid entre 1976 y 1985, aproximadamente. El objetivo es que el público llegue armado a esas «instalaciones fotográficas» para evitar que, en la medida de lo posible, al margen de su edad, pueda verse atrapado por un brote de nostalgia. Al mismo tiempo, el espectador que visite de manera asidua exposiciones sabe que la fotografía artística no suele mostrarse así —fotocopias pegadas a las paredes— en los espacios dedicados al arte contemporáneo. Su régimen de visualidad y circulación es otro.

Me gustaría pensar que esos mecanismos de distanciamiento se verán potenciados por los muy diversos conocimientos y experiencias de cada visitante con respecto al «futuro» de ese año 1982-1983. Es decir, sabemos y, en algunos casos, hemos vivido lo que vino después en términos fotográficos y culturales. Como en todo proyecto curatorial, es difícil precisar a qué público(s) se dirige esta exposición, pero es muy probable que un porcentaje muy elevado de visitantes tenga una idea de la movida moldeada por sus vivencias o por los complejos procesos de patrimonialización y reescritura del periodo, repleto de autores y acontecimientos mediáticos y reconocibles. Todos tenemos una idea acerca de qué pasó con la movida. No podemos dejar de mirar las fotografías de Trillo en esos espacios recuperados a la historia —Ovidio y Amadís— ignorando los estratos de significado que se han ido sedimentando sobre el significante «movida». También su autor participa de un doble sentimiento de identificación y distanciamiento a propósito de esa etiqueta. Identificación con respecto a los aspectos más *underground* —de nuevo la pulsión contracultural— de la movida, los momentos relacionados con la edición independiente, la experimentación estética y la liberación de los modos de vida; distanciamiento con respecto al lado más frívolo, comercial y mediático de un fenómeno cultural que posteriormente ha sido recuperado en varias etapas. Quizás uno de los momentos

álcidos de esa recuperación —con ánimo mitificador— fue el macroproyecto —exposiciones, conciertos, mesas redondas— dirigido por Blanca Sánchez e impulsado por la Comunidad de Madrid en 2006. En su catálogo Trillo explicaba: «[En 1985] La movida se había convertido en un cadáver maquillado que venían a descubrir los periodistas de fuera con motivo del décimo aniversario de la muerte del Caudillo ecuestre, que nos había robado durante tanto tiempo la contemporaneidad. Lo que mejor recuerdo es que empiezo a perderme por la periferia madrileña siguiendo a jóvenes en chándal con enormes loros que bailaban *break-dance*. Venían otros tiempos y también yo los deseaba desde ya»²⁰.

El año 1985 marca el límite cronológico de esta exposición y, de alguna manera, como el mismo Trillo explica, un punto y seguido en su trayectoria. En noviembre de 1984 la fotógrafa estadounidense Mary Ellen Mark había visitado Madrid para «documentar» la movida. El reportaje que apareció publicado en *Rolling Stone* hacía énfasis en la explosión creativa y el nuevo ambiente de libertad que disfrutaba la capital²¹. Una de las fotografías de Mark fue tomada en el concierto de Mississippi en Rock-Ola. Curiosamente, Trillo estaba allí esa misma noche haciendo algunas fotos que se publicaron en el número 4 de *Rockocó*. La fotógrafa aparece en una de ellas. Poco tiempo después, la mítica sala cerró tras ser asesinado en sus inmediaciones el 10 de marzo del 85 el joven *rocker* Demetrio Jesús Lefler, que había sido fotografiado por Trillo en dos ocasiones.

Del mismo modo, 1985 supuso un punto de inflexión en el proceso de institucionalización de la fotografía en el sistema del arte español. Ese año, el MEAC adquiría obra de fotógrafos españoles por valor de 500.000 pesetas, coincidiendo con la exposición *La fotografía en el museo*²². Como se señaló más arriba, desde finales de los setenta los fotógrafos, con la complicidad de algunos

20. Miguel Trillo, «Dos ojos y un deseo», en Blanca Sánchez (dir.), *La movida*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2007, p. 304.

21. Bob Spitz (texto) y Mary Ellen Mark (fotografía), «The New Spain», *Rolling Stone*, 6 de junio de 1985, pp. 33-42, disponible en: <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/rolling%20stone/920S-000-002.html> (última consulta: 16/04/2017).

22. Luis Alfonso Fernández, *La fotografía en el museo*, MEAC, Madrid, 1985. Gabriela Cañas, «El Museo de Arte Contemporáneo compra fotos y pinturas de 34 jóvenes artistas por valor de 42 millones de pesetas», *El País*, 25 de abril de 1985.



Mary Ellen Mark (fotografías / photo), Bob Spitz (texto / text),
 «The New Spain», *Rolling Stone*, 1985

galeristas y críticos, habían trabajado para que el medio fuese socialmente reconocido como arte, lo cual requería el compromiso de las Administraciones. A lo largo de la década, estas empezaron a realizar una función de difusión que hasta ese momento venía realizándose de manera casi exclusiva desde la iniciativa privada en galerías especializadas como Photogaleria, Redor e Image. Algo similar había sucedido en Barcelona donde Spectrum —devenido Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CFIB)²³—, Procés, Pentaprisma o Fotomanía realizaron una importante labor de promoción que, a partir de 1982, empezó a recibir el respaldo de las instituciones en proyectos como la Primavera fotográfica de Catalunya.

También en 1985 nació un festival de fotografía en Madrid, FOCO, dirigido por Manuel Santos y Alejandro Castellote. Ambos habían trabajado en la organización de las Jornadas universitarias de fotografía desde su primera (1981) y segunda edición (1982) respectivamente²⁴. El traslado de esta iniciativa al Círculo de Bellas Artes, con la complicidad de José Badía y José Alberto Mariñas, y tomando como modelo el Mois de la Photo de París, ilustra esa tendencia a la institucionalización de proyectos que habían nacido de manera espontánea en otros ámbitos, en este caso, en los colegios mayores —todos ellos privados— de Ciudad Universitaria. A partir de 1985, Castellote se convirtió en el coordinador del Área de fotografía del Círculo y, en 1987, inició un programa de apoyo y exposición de fotógrafos jóvenes en su Sala Minerva. Este programa se sumaba a las convocatorias para jóvenes fotógrafos que Injuve había lanzado en 1984, bajo el título «Los jóvenes vistos por los jóvenes» en sus dos primeras convocatorias, después como «Certamen nacional de jóvenes fotógrafos»²⁵. A finales de los ochenta y principios de los noventa la fotografía empezaba a tener un precario circuito institucional, justo en el momento en que muchos artistas comenzaban a usar ese medio para formalizar sus trabajos sin sentir el peso de sus especificidades técnicas e históricas.

23. Jorge Ribalta y Cristina Zelich, *Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978-1983)*, MACBA, Barcelona, 2012.

24. En la primera de sus tres ediciones, el festival programó individuales de Manel Esclusa, Friedlander, Winogrand, García Rodero, Franco Fontana, Ceferino López, Anna Löscher, Michel Malka, Javier Vallhonrat, además de varias muestras colectivas. VV.AA., FOCO 85, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985.

25. A partir de 2007, las Muestras de fotografía joven se fundieron con las de artes plásticas y vídeo en las Muestras de artes visuales.

En cierto sentido, Trillo podría considerarse un pionero en el referido proceso de normalización de la fotografía en el sistema del arte. Sus exposiciones en Ovidio y Amadís y su fanzine *Rockocó* abrieron vías de experimentación en el terreno de la conceptualización, exhibición y publicación de proyectos fotográficos. Sus propuestas siguen estimulando el trabajo de creadores jóvenes, especialmente de aquellos que desarrollan su investigación en el ámbito de las subculturas. Y ello pese a que los modos de exposición ensayados por Trillo y aquí recuperados no tuvieron continuidad en un sistema que, durante los ochenta y noventa, exigía a la fotografía ciertas renunciaciones —ediciones limitadas, formas de presentación similares a las de la pintura y el grabado, etc.— a cambio de un visado como medio artístico de pleno derecho. Las exposiciones de Ovidio y Amadís apenas tuvieron eco en la crítica de arte del momento, poco interesada por la fotografía. Trillo, por su parte, siguió experimentando con formatos y soportes que siempre habían estado relacionados con la fotografía —postales, sellos— aunque rara vez fuesen aceptados como arte. Pero esa es ya otra historia.



Miguel Trillo in the Photographic Culture of Madrid, 1976-1985*

Juan Albarrán

Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953) moved to Madrid during the academic year of 1974-1975 in order to continue his studies in Philology. One could say he arrived at the right moment, just in time to participate in the new cultural dynamics that would fuse two of the principal interests of this twenty-two-year old: music and photography. The following text will concentrate on the latter, with the aim of contextualizing the development of his work within the photographic culture of Madrid, which experienced profound changes from the mid-1970s to the mid-1980s, the period in which Trillo laid the foundations of his artistic project. During this span of time, and only gradually, the photographic image began to establish a presence in the spaces dedicated to contemporary art, primarily galleries, later museums and institutional exhibition rooms, while the printed media in which photography with artistic aspirations was disseminated became more diverse.

- * The writing of this text has been significantly aided by the conversations with—and documentation provided by—Belén Agosti, Alejandro Castellote, Olga Fernández López, Luis Garrido, Iain McKell, Pepe Puga, Luis Revenga, Josep Rigol, Nacho Rubiera, Miguel Trillo, José María Valencia, Carlos Villasante, and Rosalind Williams. I am sincerely grateful to all of them. Part of the research has been conducted with support from the research projects *Modernidad(es) descentralizada(s)* (HAR2014-53834-P) and *Larga exposición* (HAR2015-67059-P).

Whether as a consumer (magazine reader, exhibition visitor) or as a producer (fanzine editor, photographer), Trillo's activity was marked by processes whose analysis can help us better understand the principles of his work, but also the evolution of photography in the current art system. The hypothesis I am going to propose here, and on which the exhibition *Miguel Trillo. Double Exposure* turns, is the following: Trillo's work embodies, in a paradigmatic manner, the changes in the artistic statute of photography that occur during the *transición*¹ and that affect its discursive fields as well as the social consideration of the photographer. At the same time, however, his work can be interpreted as a succession of misunderstandings. In a certain sense, as I will try to explain, it seems as if the young photographer did not entirely fit into the system, as though his proposals were a step ahead of what this system could absorb. The exhibitions that we have now recuperated at CA2M, *Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid* [Pop Purri. Two Years of Pop Music in Madrid] (Galería Ovidio, 1982) and *Fotocopias. Madrid-London* [Photocopies. Madrid-London] (Sala Amadís, 1983), posed a challenge to the modes in which photography was exhibited at the beginning of the 1980s. They could even be considered as a moment of disruption on the path towards the normalization of photography in institutions which could not permit themselves to incorporate modes of expression, evaluation, and dissemination capable of questioning the standards governing this process.

Many things happened in 1976. Trillo acquired his first reflex camera, learned how to develop film from Luis Garrido and, unexpectedly, exhibited some of his first photographs—of a neo-Surrealist character—in the group show *Joven Fotografía Española* [Young Spanish Photography], which was curated by Carlos Villasante and opened in June at the gallery-bookshop Fuenteovejuna in Toledo. A few weeks previously he had attended the Festival of the Iberian Peoples celebrated at the Universidad Autónoma de Madrid, where the most well-known singer-songwriters of the moment performed. At that massive, festive, and radical recital, Trillo took some photos in which it is difficult to perceive the profound mutations that would surface in the modes of youth rebellion and in their musical aesthetics, still linked to the protest song.²

1. Translator's note: the *transición* was the period of "transition" from Franco's dictatorship after his death in 1975 to the establishment of a constitutional monarchy in 1978.
2. *Caminos de un tiempo (1973-1987)*. Asociación cultural Caminos (Madrid: ETSI de Caminos, 2006), n. p.



Joven fotografía española, Librería-galería Fuenteovejuna, Toledo, 1976. (Diez Perpiñán, Carlos Villasante, Pablo Pérez-Mínguez, Luis Garrido, Jorge Rueda), Archivo Miguel Trillo, Barcelona

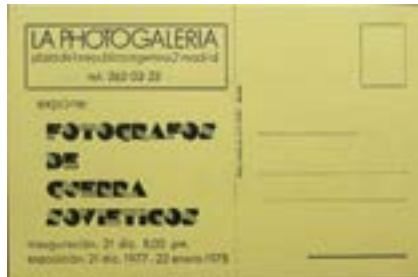
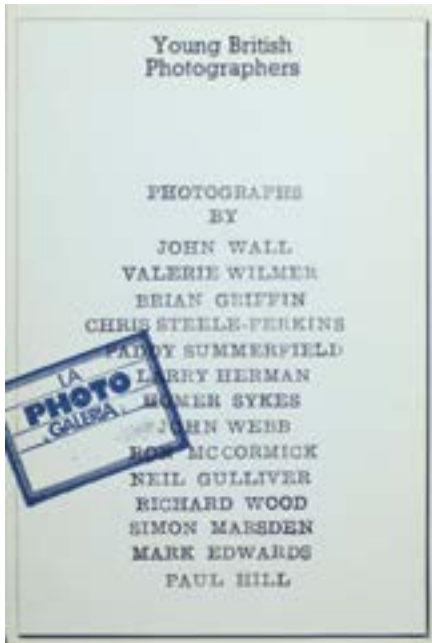


I Muestra de fotografía española, Galería Multitud, Madrid, 1976. Cortesía / courtesy Archivo Antonio Sánchez-Barriga, Madrid

In the spring of 1976 another decisive event for the photographic culture of Madrid took place. The Galería Multitud organized a large group exhibition titled *I muestra de fotografía española* [First Exhibition of Spanish Photography], bringing together 150 works by forty artists with the aim of offering an overview of the scene.³ Photography, therefore, began to emerge in the world of art. The press was surprised that a gallery, which since its opening in 1974 had been committed to the recuperation of the Spanish historical avant-garde, could program contemporary photography. The fundamental problem seemed to be linked to the reproducibility of the medium: the pictures, whose price ranged from 1,400 to 5,000 pesetas, were not originals. The organizers explained that “we want [this exhibition] to be a starting point for the consideration that an original photograph, signed and numbered, possesses at least the same category of artistic and commercial value as the graphic works of other visual artists.”⁴

A few months before, in May 1975, and not far from Galería Multitud, an educational center (Photocentro) dedicated to photography with a space for exhibition and sales (the Photogalería) had been inaugurated. Despite the important role it played, the Photocentro has hardly received any attention from scholars. Only Carlos Villasante, one of its teachers, dedicated an article to it in which he remembers its activities: “The idea of creating a center

3. The photographers and the works exhibited were diverse, including José Ortiz Echagüe, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Gabriel Cualladó, Alberto Schommer, Javier Campano, Luis Pérez-Mínguez, Joan Fontcuberta, or Jorge Rueda.
4. Anonymous, “El arte de vender”, *Cambio* 16, March 7, 1976.



Photogaleria, Photocentro, Madrid, 1975-1979, Archivo Belén Agosti, Madrid

which would concentrate the facilities for production, creation, and instruction in photography, which until then had not existed, was taken up by Aurora Fierro Eleta, who became the majority stockholder and general director from the beginning. The initial staff—from *Nueva Lente*—consisted of Carlos Serrano, Pablo Pérez-Mínguez, Luis Garrido, Fernando Gil, and Pedro Díez Perpignan; it was responsible for the aspects of design and image of the center, the artistic direction, technical direction, the school of photography, the professional laboratory, the library, the gallery, and the department of publications.”⁵ Between 1975 and 1979, Belén Agosti—who succeeded Pablo Pérez-Mínguez as manager of the space—conceived a series of exhibitions that alternated renowned international artists—Franco Fontana, Ansel Adams, Moholy-Nagy, Walker Evans, Álvarez Bravo—with young Spaniards—Joan Fontcuberta, Josep Rigol, Ferran Freixa, Jorge Rueda, Manuel Falces, Villasante, etc.—and some group

5. Carlos Villasante, “Elogio y memoria del Photocentro”, *Universo fotográfico. Revista de fotografía*, 3 (2001), online at: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/villasante.htm> (accessed April 11, 2017).

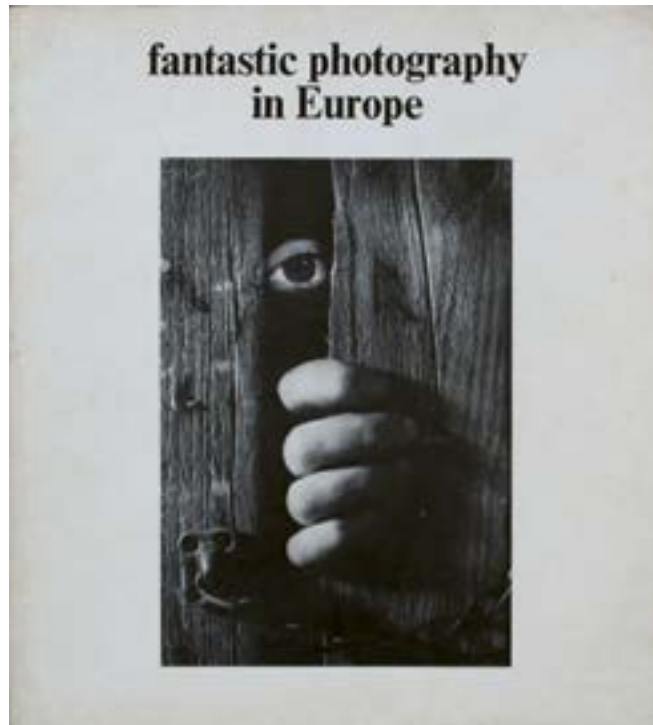
shows,⁶ almost always with moderate success among the public and with few sales. In this respect, Agosti explained that “the fact of framing and hanging photographs inside a gallery, as had been done with traditional art, provoked rejection rather than acceptance among a public accustomed to other exhibitions. These were the glorious years of the Madrid galleries, we all knew that a lot of art was being sold at good prices. The people who came to Photogaleria did not understand very well that the works were not unique works, in spite of the limited edition.”⁷

Inside the space of the gallery, in the white cube designed for the aesthetic contemplation and cultural—as well as commercial—legitimation of the art object, photography still appeared like a foreign body to the eyes of the Madrid public. This, despite the fact that the exhibition installations in the Photogaleria were very conscientious, as the images taken by Josep Rigol during the inaugural exhibition organized by Pablo Pérez-Mínguez, *Fotografía española fin de siglo* [Spanish Photography at the End of the Century],⁸ demonstrate: photographs that are perfectly framed and illuminated, arranged in a single line along the wall, hung from wires in an aseptic space. Photographs printed in medium formats, around 30 x 40 cm—a legacy perhaps of humanist photography, but also a limitation due to the size of papers and lab trays—by artists whose principle discursive sphere had been, at least up to then, the printed page of magazines such as *Nueva Lente*.

6. Josep Rigol, “La Photogaleria. Conversación con Belén Agosti”, *Papel Especial*, 2 (1978); Pepa Castro, “Entrevista con Aurora Fierro”, *Nueva Lente*, 76-77 (1978).
7. Anonymous, “La Photogaleria, el fin de un gran proyecto. Entrevista con Belén Agosti”, *Flash Foto*, 45 (1978), 7. Around the same time, Cristina Zelich, director of the Galería Fotomanía (Barcelona), expressed a similar idea: “Perhaps what most upsets the man on the street is to see photographs hung as though they were paintings, because he is accustomed to seeing them included in advertising billboards, in magazines, in the press, and he is surprised to find photographs exhibited in this manner. He does not accord it more value than the photography that he uses personally as an object of family memory.” Josep Rigol, “Conversación con Cristina Zelich”, *Papel Especial*, 1 (1978), 11. Rigol, who directed the Barcelona galleries *Procés* (1976-1983) and *Pentaprisma* (1979-1980), published interviews with the directors of the galleries *Spectrum-Canon* (Albert Guspi), *Fotomanía*, and *Photogaleria* in the magazine *Papel Especial*, which he co-edited.
8. The exhibition showed photographs by Elías Dolcet, Eguiguren, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Luis Garrido, Luis Pérez-Mínguez, Pablo Pérez-Mínguez, Josep Rigol, Jorge Rueda, and Carlos Villasante.

Miguel Trillo attended the show at the Galería Multitud and visited some of the exhibitions at the Photocentro in its final months of operation before it closed down in 1979. Like the artists who began to exhibit their pictures in the few spaces that were open to photography, he still thought more about publishing than about exhibiting. The principle objective was, naturally, *Nueva Lente*, the magazine that propelled the renovation of photographic culture in Spain. When Trillo attempted to publish in it, through the intercession of Villasante, it was edited by Jorge Rueda, who in 1975 had succeeded Pablo Pérez-Mínguez and Carlos Serrano as artistic director. Although differences between the distinct editorial policies existed during each period and despite the aesthetic heterogeneity among the editors,⁹ the general tone of the photographs published tended towards fantastic photography of a neo-Surrealist character that, in a certain sense, was the mainstream in artistic photography in the international context. The first photographs by Trillo similarly followed this tendency, although at this point he hardly knew any of its leading representatives.¹⁰ If the “utilitarian” photography that was ordinarily disseminated in public and private—press or familial—spheres tended to affirm its fidelity to the reality it represented, it seems logical to a certain point that the photography that aspired to being artistic attempted to explore other modes of relating to reality. But this would be only one of the dynamics that converged in this tendency. In this sense, I would like to quote an extensive paragraph by Fontcuberta that contributes some interesting analytical keys towards understanding the development of this photographic avant-garde:

9. Enric Mira, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991). Historians of Spanish photography disagree when evaluating the contribution of the group involved in *Nueva Lente*. While some, such as Enric Mira or Joan Fontcuberta, see a fundamental milestone of recent Spanish photography in this project, a scholar such as Publio López Mondéjar regards the contribution made by the magazine as scarcely relevant. Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (Madrid: Lunwerg, 2005), 506.
10. In 1977 MEAC hosted the show *Fantastic Photography in Europe*, a traveling exhibition organized by the photographer Lorenzo Merlo, director of the Canon Photo Gallery in Amsterdam, which included works by Joan Fontcuberta, Manel Esclusa, and Jorge Rueda. This was the first exhibition of photography held at MEAC since its opening in 1975. *Fantastic Photography in Europe* (Amsterdam: The Canon Photo Gallery, 1976).



Fantastic Photography in Europe, 1976

“[...] let us remember that it is a school that develops during the 1970s and has its culminating moment in the middle of the decade, driven by an entire group of actors in the photography scene close to a certain interpretation of Surrealism or post-Surrealism. But, as I was telling you, one should distinguish the very different origins among the photographers who are grouped in this tendency. On the one hand, we have to keep in mind that it is a school that appears just after May 1968 in France, with an array of sensibilities that praise the exaltation of the imagination and fantasy at the expense of reality itself, a reality that is grey, anodyne, oppressive. So that imagination is transformed into a refuge where one still feels free. [...] On the other hand, there are other photographers who with a certain euphoria experience the underground culture, the counterculture, the exaltation of anarchist attitudes that occurs in that period [...] and photography participates in this sensibility that revolutionizes, for example, music, comics, experimental cinema. [...] A further tendency exists, which we could say

is close to conceptual art and to a certain extent is erroneously labeled fantastic. It might be that in this tendency the results are close to fantastic photography, yet its postulates are very different. These are photographers who investigate the very language of photography, investigate, let us take as an example, the concept of realism and the paradoxes of representation, and in doing so discover that photography is a fiction, the outcome of their experiences leading them to the field of the fantastic. [...] In any case, more than a formulation of a compact and coherent tendency, within the denomination of fantastic photography there is room for a whole series of photographers distant from the tendency that was hegemonic at that moment, that is, the documentary tendency.”¹¹

Very soon after exhibiting his first works—fantastic photographs—Trillo began to produce another type of image that ended up forming the basis of his project. In 1978 he took the first of a long series of photographs of new wave bands while they played live at the Colegio Mayor Loyola, a university residence hall: the bands Cucharada, Narvaja, and Kaka de Luxe. Now it was no longer necessary to seek the “fantastic” in a different reality that the photographer constructed in front of his camera, it was no longer necessary to pursue it beyond the limits of perception nor in altered states of consciousness. The fantastic, for Trillo, was happening in front of his eyes, in that eruption of youth culture that proliferated in Madrid’s new wave, when a diversification of musical aesthetics occurred that seemed to challenge the previous hippie-folk modes and attitudes. Sala El Sol, Teatro Alfil, Discoteca Consulado, Sala Rock-Ola, Escuela de Caminos, spaces that hosted concerts by a small and diverse assortment of bands that played “modern music”;¹² concerts that, as José Manuel Costa points out in his text, were generally less spectacular than one might have imagined. At the end of the 1970s, Trillo’s photography left behind the surrealizing tone typical of *Nueva Lente*, but not the countercultural impulse and the “underground euphoria” belonging to that decade.

Soon, between 1978 and 1979, he became aware that this was his “work”, this was the photographic labor that he wanted to exhibit. Yet, how, and above all, where? 1979 marked a turning point in his career. Trillo began to work as a secondary school teacher, which allowed him to travel during school

11. Joan Fontcuberta, *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich* (Madrid: La Fábrica / Fundación Telefónica, 2001), 12-14.

12. Fernando Márquez “El Zurdo”, *Música moderna* (Madrid: Libros Walden, 1981).

holidays and provided him with a certain economic security: He did not need to live from his photographic work and he never expected anything from the market. His first trip, the summer of that same year, took him to Venice (Venezia '79. La fotografía), Arles (Rencontres internationales de la photographie), and Malaga (I Encuentros fotográficos en Andalucía, directed by Jorge Rueda). In the latter city he met Miguel Oriola, who was preparing the launch of a new editorial project, *Poptografía*, which to a certain extent aspired to succeed the moribund *Nueva Lente*. It is remarkable that precisely when *Nueva Lente*, in its final phase once again edited by Pablo Pérez-Mínguez, published a neo-Surrealist image by Trillo, he was becoming aware that his artistic work no longer followed such a direction and therefore required other channels of diffusion. Oriola agreed to publish a dossier by Trillo in *Poptografía*, which during 1980 brought out five issues. A photograph by Trillo appeared in the fifth and last issue, as well as the announcement of a portfolio that would be published in the sixth one, which never reached the printer because the magazine ceased publication. These photographs were the seed for the fanzine *Rockocó*, to which Sara Fernández Miguélez dedicates a study in this catalog.

Trillo began to construct his own project related to the ongoing social and cultural processes, one that does not find a sphere of diffusion and dialog that completely satisfies him. His fantastic photography—which from a distance he regards as a *péché de jeunesse*—had not been accepted “in time” within the context of creative photography; his pictures of concerts had nothing to do with what was being published in the daily or musical press, but they also did not fit comfortably into the art system; and his photozine *Rockocó*, into which he channeled his work between 1981 and 1985, deliberately distanced itself from conventional modes of publishing—putting on the page and distributing—creative photography, in order to get closer to—self-organized, non-commercial— underground models of production and circulation. A quick comparison of *Nueva Lente* (1971-1983), *Poptografía* (1980), and *Photovision* (1981-2000),¹³ just leafing through a few copies of the three magazines would suffice, allows us to understand the evolution of the statute of photography, from a first countercultural phase (*Nueva Lente*), in which the images offer striking visual content within an “anything goes” as anarchistic as it is democratic, to a second phase (*Photovision*) in which a more “serious” photography seems to require a neutral space of contemplation that underscores its artistic character and aesthetic potential.

13. On the management of *Photovision* see Fontcuberta, Joan Fontcuberta habla, 46-49.

The distance that separates the graphic presentation of photography in *Photovision* and *Rockocó* is the same that separates, on the one hand, the customary modes of display in the institutional exhibition rooms and the galleries that programmed photography more or less regularly in Madrid in the early 1980s, and, on the other hand, the exhibitory strategies that Trillo employed in his solo shows at Galería Ovidio (*Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid*, 1982) and at the Sala Amadís (*Fotocopias. Madrid-London*, 1983), strategies that Olga Fernández López analyzes in the essay included in this publication. The fact that Trillo wanted to present his photographs of concerts at Ovidio, an art gallery not specialized in photography, says a lot about the authorial self-conception of his work. Trillo did not want to be “just” a photographer. More than anything else, he saw himself as an artist and consequently his medium, photography, could be just as artistic as painting or sculpture, provided that it was inscribed within a project. In addition, the gallery’s space offered him a certain freedom in choosing a format for the exhibition in which his work acquired an almost installative dimension. Ovidio was not just any gallery. It had hosted artists close to the Spanish conceptualisms, such as Adolfo Schlosser (1973), Eva Lootz (1974), or Concha Jerez (1978), and painters such as Santiago Serrano (1973), Carlos Alcolea, and Carlos Franco (1976). The pictures Trillo had taken during the last two years in concerts of new wave bands confronted those other artistic projects, not so much on account of their subjects or formal approach, but in



Agustí Centelles, 1979, Galería Redor-Canon, Madrid,
Archivo Redor-Calabuig, Biblioteca y centro de
documentación, Museo Reina Sofía



Franco Fontana/Dorothea Lange, 1979, Galería Redor-Canon, Madrid, Archivo Redor-Calabuig, Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía

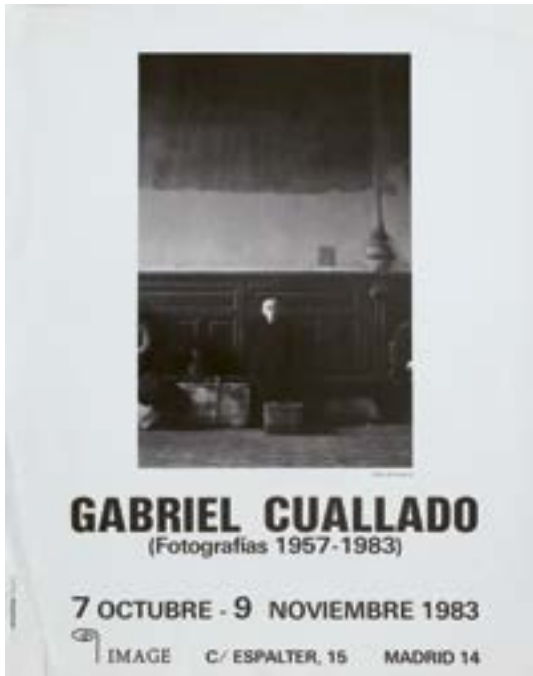


Anna Löscher, 1980, Galería Redor-Canon, Madrid, Archivo Redor-Calabuig, Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía

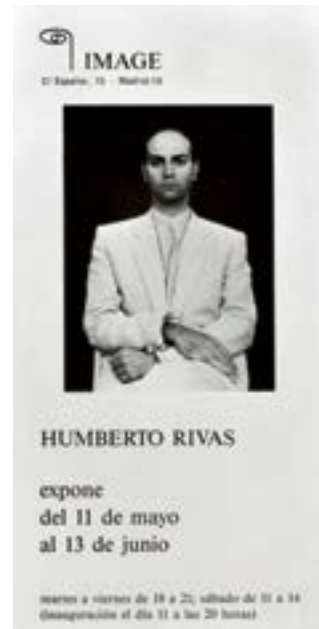
their “artisticness” and their capacity to gauge the pulse of the present. His choice of presenting the images on the gallery’s walls, without frames or glass, adhered to wood panels painted in pastel colors, with music sounding in the background, posed a challenge to the modes in which artistic photography had been displayed in the Photogaleria during the 1970s or was shown, at the beginning of the 1980s, in institutional galleries such as the Biblioteca Nacional, the Círculo de Bellas Artes, or the Fundación Juan March, and in specialized galleries like Redor and Image.¹⁴

Amadís too had a past and consequently an identity. It held the first exhibitions of Carlos Alcolea, Rafael Pérez-Mínguez, Nacho Criado (1971), Guillermo PérezVillalta (1972), and Luis Pérez-Mínguez (1974). From its origins in 1961 until 1977, Amadís had depended on the National Delegation of Youth, which in turn belonged to the General Secretary of the Movement, the Falangist party during Franco’s dictatorship. During the period 1970-1975, its program was designed by the painter, critic, and curator Juan Antonio Aguirre. In 1977 the gallery was managed by the Institute of Youth, affiliated to the recently created Ministry of Culture.¹⁵ Between Trillo’s exhibitions

14. Redor began as a studio gallery run by Alberto Corazón and Tino Calabuig at the end of 1969. It hosted activities close to conceptualisms until 1974, when its activity was temporarily interrupted. In 1979 it reopened as a space specialized in photography, first with the support of Canon (1979-1980), and later, directed by Rosalind Williams, as Redor Photo Projects (1980-1989). During all these phases Redor always followed a heterogeneous line, showing international masters (Dorothea Lange, Ansel Adams) and Spanish photographers (Antonio Bueno, Ouka Leele, Fontcuberta), and nineteenth-century photography. A photograph by Trillo was included in their exhibition *Cinco años de fotografía de prensa* [Five Years of Press Photography], held by Redor in 1980. The Galería Image, like other similar initiatives, had emerged from an educational project headed by Pepe Puga, Rafael Ramírez, and Rafael Roa. The gallery, which supported itself by offering courses and workshops, had a brief life, from 1983 to 1985, and exhibited photographers such as Gabriel Cualladó, Humberto Rivas, Manolo Laguillo, Miguel Oriola, or Ángel Sanz. In economic terms, both projects proved to be unfeasible, due to the almost total lack of a market for photography. On the development of collecting and on the photography market in Spain see Cristina Zelich, “Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones”, *mus-A*, 9 (2008); Bárbara Mur, *La obra fotográfica en el mercado del arte español* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016).
15. Daniel Verdú Schumann, “La Sala Amadís, 1961-1975: Arte y/o franquismo”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, 3 (2015).



Gabriel Cualladó, Galería Image, Madrid, 1983.
Cortesía / courtesy Pepe Puga



Humberto Rivas,
Galería Image, Madrid, 1984

at Ovidio, in January 1982, and at Amadís, in June 1983, a political event took place that would have considerable impact on the art world: The PSOE [Spanish Socialist Workers Party] won the elections in October 1982 and soon launched a reorganization of cultural institutions. In the field of young art, these changes were manifested in the creation of the Injuve Exhibitions, which were launched in 1985 with Amadís as its principal showroom and under the direction of Félix Guisasola, coinciding with the International Year of Youth declared by UNESCO. Looking more closely at Trillo's exhibition in this gallery, there are various aspects which should be emphasized. First of all, the images that were displayed were not prints on photographic paper, but color photocopies of the images. While the photographs shown in Ovidio had an edition of ten copies, the photocopies in Amadís were each the first of a series of twenty-five. Keeping in mind the small number of sales at both venues—and despite Amadís not being a commercial gallery—the fact of limiting a series of photocopies remained a type of paradoxical concession to

the artistic dynamics of photography, a small levy that does not obscure the democratizing potential of the proposal.

Trillo distanced himself, accordingly, from the economy of the artist's print. The artistic value of his work did not reside in the original work or the limited edition—as happened in the photographs exhibited at Galería Multitud or Photocentro—nor in the photographer's technical skill during the developing process, nor even in the “quality” of the image or the professional finish of the presentation. One could say that a novel technology was used in his production, but one that was low-cost and accessible, more low than high tech, that was linked to the do-it-yourself (DIY) spirit and familiar to the subjects of his pictures and their possible audience. In addition, the photocopies underscored the indifference to technique that Trillo had displayed on various occasions and participated in a process of “de-skilling”: The photographer was not—or not only—merely an efficient technician, thoroughly familiar with the photographic “kitchen”, capable of developing his own images. Instead, the photographer was above all an artist who had something to say, an attentive observer of social life who worked with a certain method in a discursive framework and who experimented with new processes of production and dissemination, in the field of the printed page as much as in the exhibitory one.

In this sense, the walls of Amadís were covered in black plastic, on which the photocopies were fixed with colored tape in a disposition that broke with the orthogonal lines of the space. The gallery ceased to be a white cube and was converted into a black box, a performative space, a party venue. The series *Pop Purri* exhibited at Ovidio was now projected in the form of slides on the walls, while, once again, music played in the background: *Zombies*, *Parálisis Permanente*, *Alaska y los Pegamoides*, *Radio Futura*, *Aviador Dro*, etc. Yet, nevertheless, the focus was no longer on those bands, but on their audiences, on the young people who attended their concerts or danced to their songs in Madrid's bars. Ever since then, although Trillo has continued to make photographs of bands during their performances, the bulk of his work has concentrated on the young people, almost always anonymous, who construct their identity based on their musical preferences.

Those portraits of young people who posed against a wall for the first time in 1983 already contained the formal constants related to the photographer's working method. Let us recall that Trillo had encountered the work of August Sander and Diane Arbus at Venezia '79. *La fotografia*, the festival that programmed a solo show of the latter and included some images by the

former in the group exhibition *Images des hommes*.¹⁶ The formal, and to a certain extent, thematic sway that Sander and Arbus have exerted on the photographer is apparent. Referring to the photographs by August Sander in the origins of the “documentary style”, the photo historian Olivier Lugon states that “it is the model who, in a specific and conscious manner, creates the image. The photographer of course maintains a certain margin of maneuver, choosing the background and framing, discussing the position of an undecided model, even choosing the objects included. Nevertheless, once established as a general dispositif, the photographer leaves to the portrayed person the task of inscribing himself in the space, deciding his final position, composing how he understands his own image. The portrait tends to become a type of assisted self-portrait, the product of a conscious labor of the *mise en scène* of oneself.”¹⁷

In spite of the apparent differences, I believe that these observations could apply to a good part of the work of our artist, at least ever since the series *Fotocopias. Madrid-London*. It is true that his pictures do not require the meticulous preparation of Sander’s. The circumstances—a concert, a night out—meant Trillo’s encounters with young people were rather fleeting, although they retained their capacity to negotiate how they were going to be photographed. In this sense, the “*mise en scène* of oneself” constitutes a fundamental component of his work within the area of the subcultures of the 1980s. In pictures almost always frontal and static, his portrait subjects look, timidly or defiantly, at the camera and demonstrate the signs of ascription to a group: leather jackets, boots, belts, badges, bracelets, hats, hairdos, earrings, tattoos, etc. They want to be looked at, they expose themselves to the photographer’s lens and, by extension, to the gaze of all those of us who subsequently consume these images in fanzines, exhibitions, slides shows, or in this publication.

Trillo, of course, was not the first photographer interested in the aesthetics of young people who socialized in the concerts and bars of Madrid or other European capitals. Their flamboyant attitudes and clothing had been the object of attention of photographers since at least the 1950s.¹⁸ In his first trips to London, taken in the summers from 1980 to 1983, Trillo discovered a profusion of subcultural aesthetics that had incited the interest of

16. *Venezia '79. La fotografia* (Venice: Electa, 1979).

17. Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), 159.

18. Javier Panera (ed.), *Rock my Religion. Cruce de caminos entre el rock y las artes visuales* (Salamanca: Explorafoto, 2008).

a significant group of photographers, British as well as of other nationalities. The city was a major hub of attention for musicians and artists from all over the world. Alaska, Roberto Moso (the singer of Zarama), or the photographer Salvador Costa visited London in 1977, in the midst of the punk explosion, when, by all accounts, it must have been a place rather more stimulating than pre-democratic Madrid. In those years photographers such as Chris Steele-Perkins, Derek Ridgers, Iain McKell, Janette Beckman, Karen Knorr/Olivier Richon, or Nick Knight turned their lens on the provocative punks and revivals, teddy boys, mods, and skinheads.¹⁹ Their gazes differed significantly and with respect to Trillo, who began to trace not so much the differences between the youth of Madrid and London—obvious if we consider their life contexts—but the links that existed between them, in their need to express themselves, to defy familial authority, demonstrate their rejection of existing social structures, consolidate an individual and group identity, or simply have fun. As Amparo Lasén explains in the text written for this book, it would be a mistake to think that the youth that Trillo photographed in London should be something like the originals from whom the aesthetics of the Madrid youth is derived. It is useless to try to identify a point of origin for the modes of creating subcultures. The adolescents of London, Madrid, or Berlin formed part of a transnational network that interchanged materials, music, and ideas that were declined differently in each context, in contact with changing circumstances. One could say that Trillo himself formed part of this network, contributed to circulating these aesthetics, and that his work grew in dialog with that of some of the aforementioned photographers, whose works he could have seen during his trips in books and fanzines.

One could imagine that very often the young people that are the subjects of Miguel Trillo's photographs are the same ones who purchased his fanzine

19. Many of their photographs appeared in fanzines and in the musical press, but only a few (Steele-Perkins, *The Teds*, 1979; McKell, *Sub Culture*, 1979; Knight, *Skinhead*, 1982) managed to disseminate their projects in self-published books or with the backing of publishing companies. Others (Knorr/Richon, Beckman, Ridgers, Paul Hallam, Gavin Watson, etc.) have recently rescued their work on subcultures in connection with the expansion of the photobook format. A compilation of photobooks on subcultures is offered by Antoine de Beaupré, *I Wanna Be Me* (Paris: Librairie 213, 2014).

Rockocó or went to the opening of *Fotocopias. Madrid-London*. In the video recordings of the event preserved in the Miguel Trillo Archive, which have been recuperated for this project,²⁰ we can notice a relaxed mood, almost festive. Young people who drink, smoke, chat, and occasionally dance while they wander around the space, looking at the pictures, perhaps even recognizing friends—or themselves—or letting themselves be surprised by the poses, attitudes, and clothing styles in that sort of gigantic fanzine that covered the walls of Amadís. Naturally, this is not the audience nor the attitudes customary at art openings of the period. When I first saw the videos while considering the problems of a possible reconstruction of the exhibition I was reminded of the film *El futuro* [The Future], directed by Luis López Carrasco in 2013. In it a group of young people hold a party in a private home. The viewer has enough clues to situate the film in time: the news of the victory of the PSOE in the elections in 1982, the music, the furniture, and the clothes all depict the Madrid of the *movida*.²¹ There is no plot or narration in the usual sense. Its director has explained in several interviews that the film was born in part from the need for a story, the generational necessity—he was born, like I was, in 1981—of producing a different image of that historical moment. Like in the tapes documenting the opening of Trillo's exhibition, in *El futuro* we can hardly understand the conversations, always swallowed up or distorted by the ambience noise and the music, by Aviador Dro, Ataque de Caspa, Flácidos Lunes, Monaguillosh, and we watch the scene from a certain distance, as though the camera assisted in transforming us into one more guest at this retro bash. The filming of López Carrasco's movie was precisely that: something like the re-enactment of a costume party set at the beginning of the 1980s, none of whose protagonists have ever experienced the *movida* themselves. The actors live that “future”—2013, our crisis-plagued present—alluded to in the film's title and from which it is possible to track in the time of the film—1982-1983—some of the problems that now assail us.

Of course, the opening at Amadís really happened. The video tape preserved in the archive is not a fiction, but it is also not a document that we want to emulate. The reconstruction of the exhibition *Fotocopias. Madrid-London* on the second

20. The Archivo Miguel Trillo (Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía) preserves two video recordings of the opening at Amadís in Beta format, filmed by Matías Ginarte and Alejandro Pedroche, and a recording in 16 mm of the opening at Ovidio by Alejandro Sacristán.

21. Translator's note: the *movida* was a cultural movement centered in Madrid and on post-punk musical aesthetics in the early 1980s.

floor of the CA2M has not been conceived as a set for the re-enactment of the “original” opening of 1983. The reconstruction has not been thought of as a stage for remembering the *movida* from a nostalgia for what was or could have been. First of all, this is not a reconstruction at a 1:1 scale; it is, instead, an evocation that recuperates some of the principal aspects of the installation, such as the black plastic covering the walls or the manner in which the images are presented on the walls, without attempting to offer a literal reproduction of that exhibition. The photographs, printed in 1983 and safeguarded in Trillo’s home, have been photocopied on the copier at the CA2M. Its technology differs from the one the artist used to mount the show at that time, but this technology responds to the same uses—the easy and inexpensive copying of documents—that invite us to reflect on the multiple and protean nature of the photographic medium.

The video of the opening can help the viewer who visits *Miguel Trillo. Double Exposure* in 2017 to take some distance from the reconstruction. That is to say, watching the recording of the opening supplies information on the “original” installation and its historical relevancy; it helps us understand the type of socialization that was formed around those images that we have before us now at the CA2M, the same ones and yet different. The video, nevertheless, is not a mirror that reflects our gaze. In fact, it disquiets us, obliges us to consider the temporal *décalage* that separates us from the festive scenes we are watching—as though we were staring into an abyss—in a space that evokes the one we see on the screen, the Sala Amadís. Trillo, along with some other well-known faces, is there—in 1983—and here—in 2017, and although this is the same person, we know that everything has changed. And I am not simply referring to the inexorable passage of the years.

The purpose of the documentary material on exhibit about the reconstruction of the exhibitions at Ovidio and Amadís is to place the viewer in the context and to provide us with information on how and what kind of photography was exhibited in Madrid between approximately 1976 and 1983. The goal is to inoculate the audience that arrives at these “photographic installations”, as far as possible and regardless of age, against possible infection from an outbreak of nostalgia. At the same time, the viewer who regularly visits exhibitions will know that artistic photography is usually not displayed in this manner—as photocopies stuck on a wall—in the spaces dedicated to contemporary art. Its regime of visibility and circulation is different.

I would like to think that those mechanisms of distancing are strengthened by the very diverse knowledge and experience of each viewer in regards

to the “future” of that year 1982-1983. That is, we know, and in some cases have experienced what came afterwards in photographic and cultural terms. As in every curatorial project, it is difficult to identify which audience(s) are targeted by this exhibition, but it is very probable that a very elevated percentage of the viewers will have some idea of the *movida* that is shaped by their experiences or by the complex processes of rewriting the period and transforming it into a cultural heritage, full of actors and events that are famed and recognizable. All of us have an idea of what happened with the *movida*. We cannot avoid seeing Trillo’s images in those spaces retrieved from history—Ovidio and Amadís—ignoring the layers of meaning that have sedimented over the signifier “*movida*”. Its creator too participates in a twofold feeling of identification and distancing on account of this label. Identification in regards to the more underground aspects—once again the countercultural impulse—of the *movida*, the moments associated with independent publishing, aesthetic experimentation, and the liberation of forms of life; distancing in regards to the more frivolous, commercial, and mediatic side of a cultural phenomenon that subsequently has been recuperated in various stages. Perhaps one of the most decisive moments in this recuperation—with a wish to mythify—was the mega-project with exhibitions, concerts, and round tables directed by Blanca Sánchez and instigated by the regional government of Madrid in 2006. In its catalog Trillo explained: “[In 1985] the *movida* had become a made-up cadaver that foreign reporters came to discover on occasion of the tenth anniversary of the equestrian dictator’s death, who had robbed us for so long of our contemporaneity. What I best remember is that I began to lose myself in the suburbs of Madrid, following young men in track suits with enormous radios who practiced break-dancing. Other times were coming and I too desired them right now.”²²

1985 marks the chronological limit of this exhibition and in some ways, as Trillo himself explains, a watershed in his career. In November 1984 the US-American photographer Mary Ellen Mark visited Madrid to “document” the *movida*. The photographic report that appeared in *Rolling Stone* underscored the explosion of creativity and the new mood of freedom that the capital was

22. Miguel Trillo, “Dos ojos y un deseo”, in Blanca Sánchez (ed.), *La movida* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2007), 304.

enjoying.²³ One of Mark's pictures was taken in a concert given by Mississippi at Rock-Ola. Curiously, Trillo was also there that same evening, taking photographs that would be published in issue 4 of *Rockocó*. Mark appears in one of them. A little while later the mythical concert hall was closed after the murder on March 10, 1985 of the young rocker Demetrio Jesús Lefler in its vicinity, who had been photographed by Trillo on two occasions.

In the same way, 1985 also marked a turning point in the process of the institutionalization of photography in the Spanish art system. That year, MEAC (Spanish Museum for Contemporary Art, the predecessor of the Museo Reina Sofía) purchased work by Spanish photographers to the value of 500,000 pesetas, on the occasion of the exhibition *La fotografía en el museo* [Photography in the Museum].²⁴ As mentioned above, since the end of the 1970s photographers, with the participation of some gallery owners and critics, had been progressing towards gaining social recognition for the medium as art, which required the commitment of government administrations. During the course of the decade, they began to fulfill a task of dissemination that until that moment had been carried out almost exclusively by the private initiative of specialized galleries such as Photogaleria, Redor, and Image. Something similar occurred in Barcelona, where Spectrum, later the Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CFIB),²⁵ Procés, Pentaprisma, and Fotomanía had carried out an important labor of promotion that from 1982 on was increasingly supported by institutions in projects such as the Primavera fotográfica [Photographic Spring Festival] of Catalonia.

Also in 1985 a festival of photography called FOCO was launched in Madrid, directed by Manuel Santos and Alejandro Castellote. Both of them had participated in the organization of the Jornadas universitarias de fotografía [Photographic

23. Bob Spitz (text) and Mary Ellen Mark (photographs), "The New Spain", *Rolling Stone*, June 6, 1985, 33-42, online at: <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/rolling%20stone/920S-000-002.html> (accessed April 16, 2017).

24. Luis Alfonso Fernández, *La fotografía en el museo* (Madrid: MEAC, 1985); Gabriela Cañas, "El Museo de Arte Contemporáneo compra fotos y pinturas de 34 jóvenes artistas por valor de 42 millones de pesetas", *El País*, April 25, 1985.

25. Jorge Ribalta and Cristina Zelich, *Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978-1983)* (Barcelona: MACBA, 2012).

La concejal del distrito afirma que la sala quedará precintada hoy, por incumplimiento de requisitos de seguridad

Rock-Ola sigue abierta a los 25 días de ser ordenado su cierre

La directora madrileña Rock-Ola, a cinco puertas cerradas y luego un par de 17 años, aglutinada en el transcurso de una pelea, tiene orden de cierre desde el pasado 20 de febrero por no disponer de todos los medios de seguridad que exige la normativa municipal, según informó ayer el concejal delegado de Urbanismo, Jesús Espinosa, quien añadió que no existe ninguna relación entre la orden de clausura y el subsecuente del juez Demetrio de los Ríos. La concejal del distrito de Chamartín, Pilar García Navarrete, anunció que la orden de precintado la sala se ejecutará en la mañana de hoy, sábado.

La sala Rock-Ola, así como la discoteca Cosmos, situada en el lugar de la actividad, fueron cerradas por primera vez el 30 de octubre de 1984, después de que una inspección realizada por el Ayuntamiento, a raíz de la muerte de 61 personas en el incendio de la discoteca Ricallá 70 (situada en diciembre de 1983), pusiera de manifiesto que las discotecas de la calle Pablo VI no cumplían de los requisitos mínimos de seguridad. Posteriormente se realizaron las obras necesarias para instalar puertas de seguridad independientes en los dos locales, reforzar muros, techos y con luminaria y eliminar mobiliario combustible. La reapertura se produjo el 1 de febrero.

En la madrugada del 20 de noviembre del año pasado un incendio destruyó el local de la Cosmos, cerrado desde marzo antes, así que se produjeron víctimas. El distrito Norte mandó a Rock-Ola, cuando se encontraba tan de la actividad que 400 personas, que podían salir y a la vez ser perjudicados. A raíz del incendio, dos grupos de bomberos de los servicios contra incendios y de disciplina urbanística del Ayuntamiento realizaron una nueva inspección, esta vez "sin lugar", según la expresión utilizada por Jesús Espinosa. En esta ocasión se apreció que Rock-Ola cumplía los requisitos mínimos de seguridad, tales como hacer que los techos fueran no combustibles, reforzar los muros, evitar algún mobiliario que pudiera favorecer una hipotética explosión o, lo que era más importante, hacer más fácil la salida desde la planta del incendio.

"La orden de clausura se dio el 20 de febrero de 1985, durante una inspección", ya se cerró a la falta de Chamartín. Ignoro por qué motivo Rock-Ola sigue abierta 21 días después de haberse ordenado su clausura. Lo que el Ayuntamiento quiere decir es que la orden de clausura es muy anterior a la pelea en que murió un joven y que no existe ninguna relación entre ambos hechos".

El propietario de la sala, Jorge González Biberi, se defendió así: "Cuando se quiere cerrar a un sitio se dice que falta tal cosa. No sé lo que hay dentro de los que quieren cerrar Rock-Ola. ¿Y a qué se refieren con el precintado que se quiere a la planta, sino a una grieta que tenían empezando y que ahora que falta un soporte de cemento, se dice que falta. ¿No para decir a alguien", dijo González Biberi. "En una mañana me voy en un momento de mala hora", añadió.

La concejal del distrito de Chamartín, la socialista Pilar García Navarrete, declaró ayer que la orden de cierre será cumplimentada en la mañana de hoy, sábado: "No es que haya habido ningún motivo justificable", afirmó. "En la propia mañana la orden de cierre viene días antes de haberse dado y en la mañana de hoy se dice que falta un soporte de cemento o que el local se precinta. Los ordenes de clausura sólo se cumplen inmediatamente en ciertos casos excepcionales, lo que tampoco era el caso".



Publico insistentemente cerrado en la sala Rock-Ola.

Detenidos 10 participantes en la pelea en la que murió un 'rocker'

Madrid. Tres jóvenes, cinco más y cinco niñas, fueron puestos ayer por la policía madrileña a disposición del juzgado de guardia por su presencia originada en la pelea que se produjo en la madrugada del lunes a la salida de la discoteca Rock-Ola. En la sexta tarde agitada del jueves de 17 años Demetrio José Laffie, perteneciente al grupo de rockeros. Otros dos jóvenes resultaron heridos, uno de ellos de gravedad, por lo que se internó en el hospital.

El juez, según la información de Policía, la marcha organizada en una discoteca de la calle Paraguaná hizo del lugar de los hechos.

La 'sala madre'

El pasado sábado, Madrid. La música que regresa al país, los caminos de guerra, la inquietud del mundo, la capacidad a través del rock, la comprensión, el amor y difusión de nuevas sensibilidades, el futuro musical, el rock más actual, así el ritmo de la presente década, un local de reunión que se caracteriza por la diversidad de los estilos de los discotecarios. El mundo musical, tal vez el más actual, requiere un espacio que permita un intercambio de ideas y de estilos de los jóvenes músicos a una modalidad que permita que los jóvenes, lejos de los prejuicios habituales de la transmisión pública española.

En 1981, en la calle del Padre Mútilo, junto al desaparecido Marqués, nacimiento del lugar donde hoy se sitúa, se inauguró el que había de convertirse en la sala de todos los grupos españoles. Rock-Ola. El primer concepto lo diseñó el U. K. S. S. S.

A partir de ese momento se sucedieron varios proyectos de salas y grupos independientes, ahora parte de los locales de todo y los públicos en la zona. Ricallá 70, The Banderos, Topical Sound, New Sound, Lucha y los Bandereros, Big Pop, Demosol, Psychobilly Fair, Pablo Ferra, The Church, Lords of the New Church, The Circus, Thompson Train, Ma-

ward Devos, The Strangers, Theodor Espinosa, Los Dinos, hasta un lugar próximo Villa del Carmen los acontecimientos de la Plaza.

Al mismo tiempo, los grupos musicales vivieron buena parte de los festivales, se recibieron frente a un medio físico y actual han participado frente a multitud que llegaron a ser considerados como actores debido a su número y gusto. En Rock-Ola, momento más importante de su vida musical, se celebraron los festivales de Gilda y los Playmates, Paralelo Primavera, Radio Pánico, Suroeste Vial, Galaxia Cultural, Cosmos, Polaris y el Auditor. María Pijo, Desechos



Miguel Trillo, Rockocó, núm. 4, 1984

University Festival] since its first (1981) and second edition (1982) respectively.²⁶ The move of the festival to the *Círculo de Bellas Artes*, with the collaboration of José Badía and José Alberto Mariñas, following the model of the *Mois de la Photo* in Paris, illustrates the tendency towards institutionalization of projects that had spontaneously arisen in other contexts, in this case in the student residency halls—all of them private—located on the university campus of Madrid. In 1985 Castellote became Coordinator of the Area of Photography at the *Círculo* and in 1987 initiated a program of support and exhibition of young photographers in the *Sala Minerva* there. This program joined the prizes for young photographers that Injuve had launched in 1984, under the title of “Youth seen by Youth” in the first two editions of the competition, later “National Prizes for Young Photographers.”²⁷ At the end of the 1980s and beginning of the 1990s photography began to assemble a precarious institutional circuit, just at the moment when many artists began to use the medium to formalize their works, without feeling the weight of its technical and historical specificities.

In a certain sense, Trillo could be regarded as a pioneer in this process of the normalization of photography in the art system. His exhibitions in *Ovidio* and *Amadís* and his fanzine *Rockocó* opened up paths of experimentation in the



FOCO 85. Fotografía Contemporánea, *Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1985

26. In the first of its three editions the festival programmed solo shows of Manel Esclusa, Friedlander, Winogrand, García Rodero, Franco Fontana, Ceferino López, Anna Löscher, Michel Malka, and Javier Vallhonrat, as well as various group shows. *Foco 85* (Madrid: *Círculo de Bellas Artes*, 1985).
27. From 2007 on, the exhibitions of “young photography” were fused with the exhibitions on fine arts and video into the exhibition of visual arts.

field of the conceptualization, exhibition, and publication of photographic projects. His proposals continue to stimulate the work of young artists, in particular those who develop their investigation in the sphere of subcultures. This, in spite of the fact that the modes of exhibition practiced by Trillo and here recuperated did not have continuity in a system that, during the 1980s and 1990s, demanded of photography certain renunciations—limited editions, forms of representation similar to that of paintings and prints, etc.—in exchange for a visa identifying it as an artistic medium with full rights. The exhibitions at Ovidio and Amadís were hardly noticed by the art criticism of the time, little interested in photography. For his part, Trillo continued to experiment with formats and support mediums that had always been related with photography—postcards, stamps—although they were rarely accepted as art. But that is another story.



Los jóvenes vistos por los jóvenes. Certamen Nacional de Fotografía, Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985

MIGUEL TRILLO EN LA CULTURA FOTOGRÁFICA MADRILEÑA, 1976-1985

MIGUEL TRILLO IN THE PHOTOGRAPHIC CULTURE OF MADRID, 1976-1985

1976

1977

1978

1979

1980

MIGUEL TRILLO

1974-1975,
Trillo llega
a Madrid /
Trillo moves
to Madrid

- Fotografía joven española
(Galería-librería
Fuenteovejuna,
Toledo)

- Primera fotografía
de un concierto
/ First picture in
a concert (Kaka
de Luxe, Colegio
Mayor Loyola)

- Viaje a Venecia
y Arlés / Trips to
Venice and Arles
- Publica en / Published
in Nueva Lente

- Primer viaje a
Londres / First
trip to London
- Publica en /
Published in
Poptografía

REVISTAS DE FOTOGRAFÍA | PHOTOGRAPHY MAGAZINES

Nueva Lente (1971 - 1979 / 1983)

Poptografía (1980)

GALERÍAS ESPECIALIZADAS EN FOTOGRAFÍA | PHOTOGRAPHY GALLERIES

Photogaleria (1975 -1979)

Galería Redor (1971 -1974)

Canon Redor (1979 -1980)

EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍA EN GALERÍAS DE ARTE

- I Muestra de fotografía
española, Galería
Multitud

- 6 fotógrafos
madrileños, Galería
Ynguanzo

- Pablo Pérez-Mínguez,
Galería Buades

EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍA EN INSTITUCIONES | PHOTOGRAPHY EXHIBITIONS IN INSTITUTIONS

- Fantastic Photography
in Europe, MEAC

- Fernando Nuño, Sala
de Exposiciones de
la Dirección General
de Patrimonio
Artístico, Archivos
y Museos

1981

- Primer número del fanzine / First issue of Rockocó

1982

- Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid, Galería Ovidio

1983

- Fotocopias. Madrid-London, Sala Amadís
- Publica en / Published in Foto profesional

1984

1985

- Último número del fanzine / Last issue of Rockocó

Photovisión (1981 - 2000)

Foto profesional (1982 - 1993)

Aquí imagen (1983 - 1994)

Galería Image (1983 -1985)

Redor Photo Projects (1980 -1989)

PHOTOGRAPHY EXHIBITIONS IN COMMERCIAL GALLERIES

- Alberto García-Álix, Galería Buades

- Javier y Valentín Vallhonrat, Galería AeIe

- Ouka Leele, Galería Moriarty
- Eduardo Momeñe, Galería Sen
- Robert Mapplethorpe, Galería Vijande

- Javier Campano, Galería Buades
- Alberto Schommer, Galería Juana Mordó

Jornadas universitarias de fotografía (1980 - 1984)

- *Mirrors and Windows*, Fundación Juan March

- *La fotografía en España hasta 1900*, Biblioteca Nacional
- *August Sander*, Instituto Alemán

- *Cartier-Bresson*, Fundación Juan March
- *Laurent*, MEAC
- *Walker Evans*, Biblioteca Nacional
- *259 Imágenes. Fotografía actual en España*, Círculo de Bellas Artes

- *Luis Pérez-Mínguez*, Biblioteca Nacional
- *Idas y Caos*, Biblioteca Nacional
- *Alfred Stieglitz*, Fundación Caixa de Pensions
- *Julia Margaret Cameron*, Fundación Juan March
- *Los jóvenes vistos por los jóvenes*, Primer certamen nacional de fotografía, Instituto de la Juventud
- *Departamento de fotografía, vídeo y artes de la imagen*, MEAC

- *FOCO*, Círculo de Bellas Artes
- *La fotografía en el Museo*, MEAC
- *Álvarez-Bravo*, Biblioteca Nacional



Reconstrucción de exposiciones: Originalidad, medio y contexto

Olga Fernández López

En 1974 Bob Dylan grabó la canción *Forever Young*, escrita algunos años atrás y dedicada a su hijo Jesse. Diez años más tarde, el grupo de la nueva ola alemana Alphaville editó un tema homónimo en el que expresaban sus deseos de una juventud eterna. Independientemente de la apreciación que cada cual tenga de las mismas, estas referencias pueden servirnos para pensar los cambios en la banda sonora de una época, pero también podemos aprovechar las resonancias de su título para examinar el significado de la juventud que Miguel Trillo ha capturado en sus fotografías, así como la posibilidad de prolongar la vida de una exposición a través de su reconstrucción. Este relato empieza poco después de la publicación del tema de Dylan, en 1977, cuando el punk retumbaba desde Londres y Salvador Costa se desplazaba a la capital británica para fotografiar a algunos de los protagonistas de este fenómeno. Pocos meses después apareció su libro *Punk*, en cuya contraportada podía leerse la siguiente cita tomada de la revista *Nuevo Fotogramas*: «Vestidos o disfrazados de punk-boys, la juventud moderna del país importa el invierno del imperdible y el cuero negro. Y el rock-bronca madrileño es punk para este instante. Y Sex Pistols vendrán en diciembre, dicen. Y todo será punk porque, aunque el hábito no haga al monje, a la industria qué más le da. Pim Pam Punk. Punk con tomate y jamón. Son las punk o'clock».

Este comentario marcaba simbólicamente la sincronía entre la incipiente democracia española y las primeras noticias sobre el punk londinense que fueron apareciendo ese mismo año en varios medios. Al calor del nuevo tiempo

político, las subculturas que ya existían en las grandes ciudades españolas experimentaron un florecimiento significativo que les llevó a obtener una creciente presencia social, hasta el punto de terminar encarnando el anhelado *aggiornamento* cultural y generacional. Los proyectos fotográficos publicados en libros y exposiciones no fueron el canal principal de esa expansión subcultural, ni en el contexto londinense ni en el madrileño. No obstante, aprovechando el puente que tanto Salvador Costa como Miguel Trillo establecieron con la capital británica voy a proponer, en la primera parte de este ensayo, una breve aproximación a esos contextos, no tanto para desarrollar una comparación entre ambos, sino para tratar de entender los modos contemporáneos de relación entre la representación de un cambio generacional, las prácticas fotográficas y su presentación pública en exposiciones. Esta descripción me llevará a problematizar la posición que Pop Purri. *Dos años de música pop en Madrid* (Galería Ovidio, 1982) y *Fotocopias. Madrid-London* (Sala Amadís, 1983) ocuparon en las culturas fotográficas y expositivas madrileñas de ese momento, examinando cómo las formas en que se materializaron marcaron un tiempo, un espacio y unas intenciones. Finalmente, abordaré los posibles significados que puede tener la reconstrucción de las mismas en el presente, en relación con los debates que se han generado en experiencias similares.

I. LONDRES

A mediados de la década de los setenta, una nueva generación de fotógrafos británicos comenzó a mostrar un medio social en el que la representación tradicional de la clase obrera era sustituida por el reflejo de algunos cambios culturales que se manifestaban en una nueva clave identitaria, un paisaje que acabará identificándose con los años de gobierno de Margaret Thatcher. El interés de algunos de ellos por las subculturas juveniles puede situarse en este preciso momento, aunque su producción no fuese apenas difundida, ni mediante fotolibros, de costosa producción, ni a través de exposiciones. En Londres, la institucionalización de la fotografía y su redefinición dentro del campo artístico tuvo lugar en esos mismos años con la apertura de The Photographers' Gallery (1971) y el Half Moon Photography Workshop (1974), la fundación de las revistas *Creative Camera* (1968) y *Camerawork* (1976), el comienzo de las exposiciones monográficas de fotografía en el Victoria and Albert Museum y la financiación estable para proyectos fotográficos del Arts Council¹. En este contexto se produjeron algunas muestras que difundían esta nueva mirada sobre

1. Susan Kismaric, *British Photography from the Thatcher Years*, MoMA, Nueva York, 1990.

los fenómenos culturales. Entre ellas cabe destacar *Teds and Punks* en The Photographers' Gallery (1978), donde se mostraron las fotografías tomadas durante el año anterior por Karen Knorr y Olivier Richon en el Roxy Club y en el Global Village². Para estos fotógrafos era importante separarse de la *candid photography* y, por ello, sus punks aparecen posando y mirando a la cámara, representados con una estética expresionista avivada por los escenarios nocturnos. En esta misma exposición el fotógrafo venezolano Ricardo Gómez Pérez mostró su serie de *Teddy Boys*, tomada en Hyde Park.

También en 1978 tuvo lugar la exposición de Derek Ridgers *Punk and Chips: Some Punk Photographs*, una pequeña muestra —caracterizada como *side show*— en el restaurante del Institute of Contemporary Art. Dos años después, Ridgers expuso su serie *Skinheads* en Chenil Studio Gallery, que itineró a la Universidad de Exeter³. Ridgers optó por situar a los skins en sus escenarios cotidianos. En la exposición incluyó una transcripción editada de entrevistas con los mismos. Una tercera referencia fue la exposición *Visible Girls* (1981) de Anita Corbin, cuyo objetivo eran las adolescentes británicas. Las chicas eran fotografiadas en parejas, en sus casas o lugares de ocio, clubs, pubs o en la calle. En la muestra se incluía una cinta de audio con entrevistas y canciones elegidas por ellas y, en la hoja de sala, Corbin explicaba su interés por el paso del uniforme escolar a la indumentaria subcultural durante los fines de semana, vestimenta que se usaba como un medio de comunicación e identificación.



Derek Ridgers, *Skinheads*, Chenil Studio Gallery, Londres, 1980. Cortesía / courtesy Derek Ridgers

2. Estas fotos fueron publicadas en el libro *Punks*, Gost, Londres, 2013. Algunas de ellas habían visto la luz en *Sounds* (1977), *The Village Cry* (1977), *Camerawork 12* (1979) y *About 70 Photographs* (1980).
3. Derek Ridgers, *Punk London 1977*, *Carpet bombing culture*, Londres, 2016; Derek Ridgers, *Skins 1979-1984*, Omnibus Press, Londres, 2014.

En este periodo, la atracción por las subculturas era compartida por teóricos ligados a la escuela de Birmingham y por estos jóvenes fotógrafos, que abordaban proyectos a medio camino entre una redefinición de la fotografía documental y una aproximación antropológica a esos fenómenos sociales. Este componente de investigación se veía acentuado por su pertenencia a contextos universitarios. Excepto en el caso de Ridgers, que ya había acabado sus estudios, los otros cuatro fotógrafos citados realizaron estas series como presentación para su entrada en las facultades de arte o como proyectos de fin de curso. En este sentido, es relevante señalar que Knorr, Richon y Corbin —también Jo Spence— fueron estudiantes del Polytechnic of Central London cuando Victor Burgin era profesor en esa institución y empezaba a situar la fotografía en un marco discursivo sustentado por la semiótica, el postestructuralismo y el feminismo⁴. Esta dimensión discursiva se distanciaba de la adscripción formalista al medio y proyectaba la práctica fotográfica hacia el campo expandido de lo artístico, lo cual animaba a su disposición expositiva. En este proceso, la antigua división entre los fotógrafos *amateurs* y los profesionales —comerciales o fotorreporteros— quedaba superada por el surgimiento de una nueva figura del fotógrafo-artista.

A pesar de que la conformación de una cultura expositiva acompañaba la redefinición del estatuto artístico de la fotografía, la presentación pública de estos proyectos se desplegó con una cierta variedad frente al modelo hegemónico que Szarkowski había instaurado en el MoMA y que operaba entonces como referente para muchos de los agentes interesados en fortalecer la artísticidad del medio. En el caso de Ridgers, las obras presentadas en Chenil Studio Gallery aparecían distribuidas en varias alturas sobre la pared, formando una retícula, pero sin enmarcar, protegidas simplemente con un cristal. Este modo de exposición era el mismo que se utilizaba en los *Rencontres Internationales de la Photographie de Arles*, donde de manera habitual las fotografías ocupaban no solo las salas, sino que se distribuían por escaleras y espacios de paso. La dimensión de festival hacía que las copias tuvieran una significativa presencia física en diversas zonas de la ciudad, como las cafeterías, en donde los fotógrafos presentaban y manipulaban los portfolios delante de los interesados, o en las proyecciones de diapositivas al aire libre ante miles de espectadores reunidos en el anfiteatro romano. En los *Rencontres*, un poco al modo salón y con el fin de orientar al espectador, eran frecuentes las cartelas exentas que sobresalían

4. May MacWilliams, «The Historical Antecedents of Contemporary Photography Education: A British Case Study, 1966-79», en *Photographies*, vol. 2, núm. 2, 2009.

de las paredes indicando el nombre del fotógrafo en grandes letras. Una forma diferente de exposición fue la empleada por Anita Corbin, que optó por una muestra itinerante dentro de la tradición soviética y de la fotografía obrera, organizada por la asociación de base Cockpit Gallery Project, junto con la mencionada *Camera*work. Las fotografías de adolescentes estaban impresas de dos en dos sobre una plancha A1, donde aparecía rotulado un pie de foto con el nombre de las chicas, el lugar y el mes. Las planchas, con su factura *low-tech*, se enviaban en cajas por correo con las instrucciones de montaje a los centros comunitarios, bibliotecas o colegios que las solicitasen. Esta forma expositiva no impidió que la serie fuera expuesta también en *The Photographers' Gallery* en 1984.

II. MADRID

En el contexto madrileño las oportunidades de exponer fotografía para los jóvenes artistas tampoco eran abundantes. En 1979 Ángel González definía el estado del sector fotográfico como minoritario. Como principales problemas, este crítico señalaba la pobreza de recursos materiales y el mimetismo con respecto a los modelos extranjeros, a lo que se unía un triple desinterés: comercial, debido a la escasez de coleccionistas; institucional, por la apatía de las Administraciones en los procesos de conservación patrimonial, enseñanza, reflexión histórica y difusión; y, finalmente, un desinterés social que González relacionaba con el hecho de que la fotografía fuese comúnmente identificada con «los bautizos, las vacaciones y los periódicos»⁵. Como enlace con el apartado anterior, cabe mencionar que una de las primeras referencias sobre la presentación de fotografías de las subculturas londinenses en España fue *Teds en Londres*, de Ricardo Gómez Pérez, que Josep Rigol programó en la Galería Proces de Barcelona en 1979. En Madrid tuvo una especial relevancia la exposición *Foto-Poro* de Pablo Pérez-Mínguez en la Galería Buades (1980), así como la *Diapo-Party* celebrada en el MEAC en 1981, donde se mostraban primeros planos de los protagonistas del medio contracultural del momento; también, las de Alberto García-Alix en las galerías Buades (1981) y Moriarty (1982), en las que retrataba su comunidad de amigos y vecinos de la zona de El Rastro. La imagen de este nuevo paisaje cultural se completa con las exposiciones de Miguel Trillo, *Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid y Fotocopias. Madrid-London*, en 1982 y 1983. No obstante, conviene señalar que, si bien estos tres fotógrafos estaban interesados en generar un imaginario alternativo al del tardofranquismo, sus miradas sobre cómo se fueron inscribiendo los

5. Ángel González, «Las galerías fotográficas», *El País*, 27 de septiembre de 1979.

signos de la modernización en los cuerpos y los espacios de los primeros años de la transición eran muy diferentes entre sí.

Lo que estos fotógrafos compartieron fue la personificación de un relevo generacional dentro del medio, junto con su contribución a la creación de unas formas visuales que transformaron el concepto de juventud. En este proceso de visibilización de las florecientes tribus urbanas, el medio fotográfico resultaba idóneo para la captura del ambiente que se vivía en conciertos y bares. Pero, además, frente a las convenciones de la fotografía social, esa nueva mirada permitía la expansión de la tradición del retrato mediante el posado de sus protagonistas. La puesta en escena identitaria consolidaba las necesidades de autorrepresentación de los jóvenes, mientras sus imágenes se diseminaban en fanzines, portadas de discos, reportajes de prensa, libros y exposiciones como las mencionadas. La formación de un contexto distinto de recepción acabó produciendo un circuito y, con él, un nuevo marco discursivo donde (re)situar la práctica fotográfica.

Los jóvenes artistas contaban con pocas oportunidades para exponer sus fotografías y su reducido circuito estaba claramente diferenciado del de exposiciones cuyo objetivo prioritario era mostrar a los clásicos del siglo xx y a fotógrafos internacionales. Un entorno sobre el que podemos proyectar estas diferencias fue la exposición *Mirrors and Windows*, inaugurada en el MoMA en 1978 y que pudo visitarse en la Fundación Juan March en 1981. En ella, el director del Departamento de fotografía del museo neoyorquino, John Szarkowski, daba cuenta de un cambio de sensibilidad en la práctica fotográfica de los Estados Unidos desde los años sesenta. Para el comisario, las nuevas generaciones se habían alejado de la fotografía de prensa y habían desarrollado una visión personal del mundo. La tesis de Szarkowski sugería la existencia de dos formas diferentes de analizar el nuevo modo de mirar. Una de ellas correspondería al «espejo», que resultaba de una proyección sobre la realidad de la subjetividad y sensibilidad del fotógrafo, de raíz romántica o expresionista, mientras que la otra se identificaba con la «ventana», a través de la cual el fotógrafo exploraba el mundo exterior con el fin de poder conocerlo, posición que entroncaba, según él, con la tradición realista⁶.

Desde el punto de vista de las instalaciones, durante su etapa al frente del Departamento de fotografía del MoMA (1962-1991) Szarkowski había abandonado los espacios inmersivos de muestras como *The Family of Man* (1955,

6. John Szarkowski, *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, MoMA, Nueva York, 1978, pp. 11-26.

comisariada por Edward Steichen), en beneficio de montajes que primaban la autonomía formal de las fotografías y su situación privilegiada como uno de los medios configuradores de una mirada moderna. Su propuesta discursiva necesitaba de un escenario diferente y, por ello, en sus exposiciones, las fotografías se habían homogeneizado bajo un mismo formato, reduciendo su tamaño y siendo enmarcadas con paspartú, cristal y marcos de madera⁷. Las copias se colgaban en una o dos filas sobre paredes blancas, siguiendo la sintaxis visual que había caracterizado al arte moderno, y sus cartelas aparecían elegantemente rotuladas en el muro. La instalación de *Mirrors and Windows*, tanto en el MoMA como en la Fundación Juan March, responde a esta estética expositiva. Esta analogía entre la fotografía y la ventana tiene un poder alusivo mayor a partir de la identificación formal entre los marcos de las fotografías y el desarrollo de las ventanas de la arquitectura moderna, con sus molduras simplificadas y geométricas y su recorte cuadrangular del mundo. En el espacio neutral y aparentemente deshistorizado del cubo blanco, las fotografías se convertían en artefactos mediadores que conectaban el espacio interior y exterior. En este dispositivo, las imágenes fotográficas materializaban una paradoja: por un lado, evocaban una idea de transparencia al construirse como un objeto-ventana abierto al mundo, con su cristal y su moldura simplificada, pero, al mismo tiempo, transformaban la imagen en representación, reforzando su dimensión pictórica como objeto-cuadro⁸.



Mirrors and Windows, Fundación Juan March, Madrid, 1981. Cortesía / courtesy Fundación Juan March

7. Christopher Phillips, «El tribunal de la fotografía», en Jorge Ribalta y Glòria Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
8. Farrah Karapetian, «Reframing Mirrors and Windows», *The Highlights*, núm. vii, disponible en: <http://thehighlights.org/wp/reframing-mirrors-and-windows> (última consulta: 04/04/2017).



John Szarkowski, *Mirrors and Windows*, MoMA, Nueva York, 1980

A finales de los setenta, la formalización del medio fotográfico que propugnaba este tipo de presentación chocaba con las experiencias «antifotográficas» del conceptualismo, con el surgimiento de la imagen fabricada, apropiada o escenificada y con las prácticas derivadas de la fotografía obrera-colaborativa. En esta coyuntura, el modelo irradiado desde el MoMA aparecía comparativamente anticuado. Esta misma obsolescencia podía atribuirse a la división entre espejos y ventanas. Las fotografías que infiltraban el medio artístico se desplegaban de maneras muy dispares, en sesiones públicas de diapositivas, en libros y fanzines, en instalaciones *low-tech* fuera de los circuitos tradicionales y, algo después, como cajas de luz que remitían a dispositivos publicitarios. La realidad de lo que podía verse a través de una hipotética ventana no se relacionaba ya con esta. La perspectiva que habían elegido muchos de estos fotógrafos interesados por las subculturas —también los londinenses— tenía más que ver con una tradición del retrato que no entroncaba necesariamente con las propuestas de Szarkowski, aunque apareciera en algunos de los artistas por él defendidos.

III. OVIDIO Y AMADÍS

En el cruce de todos estos fenómenos podemos situar las exposiciones de Miguel Trillo en la Galería Ovidio y en la Sala Amadís, estableciendo una continuidad entre lo representado en sus fotografías, su materialización física, la dimensión instalativa de su presentación pública y su reexposición contemporánea. Este encadenamiento de elementos, a modo de matrioskas, se articula a partir de la condición del retratado y sus escenarios, en una dialéctica que oscila entre lo teatral y lo documental. Siguiendo el escenario descrito en el apartado anterior, entiendo que la formación de la imagen en las fotografías de Trillo responde menos a los desarrollos de la instantánea en el siglo xx, que a los usos sociales

del retrato en el siglo XIX, usos que incluyen tanto las formas de autorrepresentación burguesa, como las prácticas archivísticas de carácter disciplinario y taxonómico. Esta vinculación al retrato y al posado se produce, incluso, en lo que podrían parecer capturas más espontáneas y casuales, como las producidas en los conciertos. En estas, Trillo se detiene en la pose, las indumentarias, el maquillaje o el repertorio de gestos de cantantes y músicos: su forma de sujetar los micrófonos, cerrar los ojos o moverse en el escenario. Con todo, su desarrollo más claro se produce en las series de asistentes a los conciertos, en las que Trillo fuerza el abandono de la exploración psicológica del retratado en beneficio de la performance de su identidad social. En palabras del propio artista: «Me gusta ver aire sobre las cabezas. En mis fotografiados el pelo es más importante que los ojos»⁹. En sus obras, la vocación taxonómica que subyace a todo archivo se traduce en la objetualización del retratado, una aproximación que Trillo ya reconocía en la entrevista que Paloma Chamorro le hizo en *La edad de oro*, con motivo de la inauguración en Amadís cuando comenta que su acercamiento al hecho fotográfico tiene que ver más con el bodegón¹⁰.

Este personaje-objeto se ve siempre enmarcado por un fondo, una característica fundamental de este género. En algunas de las imágenes de conciertos tomadas por Trillo, como las de *Los Secretos en Caminos*, *Los Elegantes en El Sol* o muchas de las de *Aviador Dro*, se hacen muy presentes los telones ondulados de los escenarios, frecuentemente de un color llamativo, sobre los que resaltan los brillos producidos por los focos. La importancia atribuida a los fondos resulta especialmente significativa en la serie dedicada a los públicos y, en general, en todas sus series posteriores. En el contexto del retrato, los telones constituyen lo que Lucy Lippard denomina un «marco mental» (*frame of mind*): el telón separa al retratado de la realidad y crea una dislocación espacial y temporal que se abre a las posibilidades escenográficas. Tanto en su dimensión pictórica como en la fotográfica, los fondos son pantallas donde se proyectan los imaginarios y las narrativas culturales y se escenifican cuestiones de clase, género, edad o raza¹¹. Sobre los fondos, Arjun Appadurai señala que, aunque se encuentren en un enclave existente, se resisten a facilitar una función documental. No son localizaciones reales, sino «tipos de localizaciones»¹². En el

9. Mike Steel, «Entrevista a Miguel Trillo», 2015, disponible en:

<http://www.revistaajosrojos.com/miguel-trillo/> (última consulta: 04/04/2017).

10. *La edad de oro*, RTVE, 19 de julio de 1983.

11. Lucy Lippard, «Frames of Mind», en *Afterimage*, vol. 24, núm. 5, 1997.

12. Arjun Appadurai, «The colonial backdrop», en *Afterimage*, vol. 24, núm. 5, 1997.



Miguel Trillo, *Junto al bar La bobia*, 1982, fotocopia / photocopy, Colección Museo Reina Sofía

caso de Trillo, sus fondos son fácilmente identificables como espacios públicos urbanos o asociados a lugares donde se realizan las ceremonias del ocio. Se trata siempre de indicadores de una modernidad visual que se concreta en materiales donde el color y las formas desempeñan un papel fundamental: persianas sinuosas, hormigón, ladrillo, muros con grafitis, estructuras de plástico o espejos. Desde sus primeras series, esta elección suponía, por parte del fotógrafo, un pronunciamiento fuerte en contra de las estéticas que él definía como «progres» y a favor de nuevos paradigmas de rebeldía juvenil. La repertorización de estos tipos de localizaciones producía un efecto que revertía sobre los (estereo) tipos que caracterizaban a unos sujetos presentados de forma individual, en pareja, o en pandilla, siempre fuera del núcleo familiar, ensayando otros lazos de parentesco —amor, sexualidad y amistad—, que daban forma a su comunidad afectiva y permitían la identificación de sus «tribus».

Si los telones de sus fotos actuaban como marco para los retratados, las paredes y espacios de la exposición operaban como el sistema que encuadraba los objetos fotográficos. También en este caso, Trillo explicitaba la dimensión escenográfica de su proyecto. En el caso de Ovidio, el artista enfatizó las cualidades objetuales del montaje, proponiendo una especie de «telones». Las

fotografías no colgaban directamente sobre la pared, sino que estaban adheridas a unos tableros de madera pintada de colores pastel, envueltos, a su vez, con un acetato transparente que brillaba y reflejaba la luz de los focos. La estructura que sobresalía de la pared recordaba el montaje ensayado en *Panorama 78*, una colectiva realizada en el MEAC —en la que Trillo había participado— donde las obras se disponían sobre tres listones de madera. Tanto el distanciamiento como la objetualización del montaje transformaban las obras en *ready-mades*. La continuidad visual de los paneles de Ovidio permitía distribuir las fotografías de modo uniforme, todas a la misma distancia, sin paspartú, ni marco. El ensamblaje formaba un friso continuo que recorría las paredes donde las fotos se desplegaban a modo de hoja de contactos o de diapositivas ampliadas. La horizontalidad de la franja subrayaba la de las propias fotografías, dotando al conjunto de una cualidad cinematográfica o narrativa reforzada con la proyección de dispositivos del público asistente a los conciertos, mientras de fondo, en la galería, sonaba música de los grupos representados.

La exposición en Amadís resultó de la transformación consciente del espacio de exposición en una sala de conciertos. Las paredes y columnas estaban cubiertas de plástico negro, que, de nuevo, brillaba con los focos. También aquí sonaba música. En este caso, los músicos aparecían proyectados en diapositivas, mientras que el público, en la pared y en la sala, tal y como se aprecia en el vídeo de la inauguración¹³, se convertía en sujeto y objeto. De este modo, el público se autoafirmaba, reconociéndose a sí mismo como protagonista del proyecto artístico. La producción de un contexto tan connotado se veía reforzada con la precariedad material de soporte fotográfico: fotocopias en color. Estas se oponían al ejemplar único, positivado por el autor, para conectar con la estética y modos de producción y distribución propios de los fanzines. La colocación aleatoria y despreocupada de las imágenes, a modo de *collage*, junto con el uso de tiras adhesivas de colores para fijarlas al muro, permitía a Trillo proponer una sintaxis visual que él mismo identificaba con la escritura y la edición gráfica, un aspecto que en esos momentos exploraba de modo más explícito en sus fanzines *Rockocó*. La elección de las fotocopias dejaba muy atrás las ventanas y el ámbito discursivo y estético donde estas se insertaban. En su lugar, se fabricaba un dispositivo que procuraba una experiencia sensorial en que las imágenes constituían solo uno de los elementos del atrezo.

13. La inauguración de *Fotocopias. Madrid-London* en Amadís tuvo lugar el 10 de junio de 1983. El vídeo de la inauguración se conserva en el Archivo Miguel Trillo, Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía.

La singularidad de estas experiencias quedó olvidada en un contexto que empezaba a transformarse rápidamente. En la década de los noventa la fotografía pasó a ser una de las prácticas predominantes dentro del circuito del arte contemporáneo en España, con una fuerte inscripción institucional. La aparición de revistas como *Photovision* (1981), *Lápiz* (1982) o, más tarde, *Exit* (2000), la fundación de una oleada de festivales, que culminó con *PhotoEspaña* (1998), la normalización de la exhibición y colección de fotografías en museos de arte contemporáneo e instituciones culturales, su implantación en las facultades de Bellas Artes y las primeras elaboraciones sobre su historia cambiaron sustancialmente su campo de acción¹⁴. La inserción en galerías y museos devolvió buena parte de la producción fotográfica al cubo blanco y consolidó su dimensión objetual, sujeta a edición, enmarcada, como caja de luz o montada sobre aluminio.

IV. VENECIA

A diferencia de las referidas exposiciones de Miguel Trillo, no puede decirse que la memoria colectiva haya olvidado los años fundacionales de la transición y el imaginario visual al que esta se asoció. Tanto en sus variantes celebratorias, como en sus revisiones críticas, la transición es un campo de batalla sobre el que se proyectan las promesas, traiciones y transacciones no solo de sus protagonistas, sino también de aquellos que heredaron su legado. Del mismo modo, la historia del arte de esos años se ha visto atravesada por posiciones, frecuentemente antagónicas, que encuentran en la referencia a ese momento un punto clave del relato. La rematerialización de cualquier exposición que tuviese lugar en aquellos años no puede, por tanto, pasar por alto lo que está en juego en lo referido a la escritura de esta historia. No obstante, el uso de este «método» —la reconstrucción de una exposición—, como el de cualquier otra herramienta, puede determinar algunos aspectos de lo que se trata de pensar. Nos encontramos en este punto con otra de las matrioskas, un nuevo marco que encuadra el conjunto de sistemas de significación que venimos describiendo.

A mediados de los años sesenta se empezaron a replicar un conjunto de obras y de espacios expositivos que manifestaban el interés que una generación de comisarios tenía en la recuperación de la vanguardia histórica. En este contexto, destaca la exposición *Ambiente-Arte* para la Bienal de Venecia de 1976, que sirvió a Germano Celant para reconstruir algunos de los espacios

14. Juan Albarrán Diego, *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, pp. 219-236.

expositivos más significativos de la vanguardia en relación con propuestas *site-specific* de artistas contemporáneos. Por coincidencias del destino, esta muestra compartía espacio con *España: vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*, una de las primeras exposiciones que trataban de construir una historia del arte español de vanguardia. Cada intento de recuperación del pasado, ya sea el de artistas, grupos, movimientos o exposiciones, puede interpretarse como una de las formas mediante las cuales una generación interroga su propio presente al tiempo que establece una nueva relación con ese mismo pasado. Esto quiere decir que, con ello, no solo trata de reescribir la historia, sino que se pregunta por la naturaleza de esta relación. Si la vanguardia se autoconfigura retóricamente en oposición al pasado y a favor del futuro, la reescenificación de la vanguardia subvierte esta propuesta e inaugura un modo paradójico de convivir con la historia. Cualquier anclaje del arte contemporáneo a una genealogía anterior se somete a una tensión en la que su producción se despliega simultáneamente en los dos sentidos temporales, pasado y futuro. Si tomamos como ejemplo la obra de Trillo, la sucesión de imágenes de jóvenes avanza siempre hacia el futuro, mientras que la tradición del retrato lo ancla en un tiempo anterior. Podemos incluso añadir una capa más y decir que tanto la historia de la fotografía, vía Benjamin, como la historia del arte, vía Warburg, han dado forma teórica a la posibilidad de este tipo de «precipitados» de temporalidades. Sin embargo, es interesante señalar que, en el estudio de las exposiciones, la preferencia por superponer, y no por hacer suceder los tiempos históricos, se produce antes en el ámbito comisarial que en el académico.

A lo largo de los últimos cuarenta años, pese a no ser un fenómeno muy visible, la reconstrucción de exposiciones ha mantenido una regularidad significativa y una cierta aceleración en la última década. Este incremento en el número de proyectos de este tipo se ha producido al calor de la creciente institucionalización de los discursos en torno al comisariado, la necesidad de un trabajo de reflexión sobre la historia del propio medio y la reevaluación historiográfica y expositiva del periodo de consolidación del arte moderno, en especial los años que van desde el fin de la Segunda Guerra Mundial a la caída del bloque soviético, años que coinciden con la emergencia de un nuevo tipo de exposiciones y comisarios. Entre los muchos proyectos de reconstrucción que podríamos mencionar, uno de los más ambiciosos fue la rematerialización de la exposición *When Attitudes Become Form* en la Fundación Prada de Venecia en 2013. Este proyecto fue promovido, de nuevo, por Germano Celant que, si en 1976 se había propuesto reevaluar las exposiciones de la vanguardia histórica, ahora lanzaba una

pregunta sobre el legado de un momento —el entorno de 1968—, un grupo de artistas y un comisario —Harald Szeemann—, que —como él mismo— habían abierto nuevos caminos a las prácticas artísticas y expositivas. Y como telón de fondo, en ambos casos, la Bienal de Venecia. El catálogo de esta muestra puede considerarse una fuente que da cuenta del estado de la cuestión de los debates asociados a este fenómeno¹⁵.

Un breve resumen de los temas más recurrentes de la publicación empezaría por la pregunta acerca de si la reconstrucción de las exposiciones puede considerarse solo como una cita nostálgica y, por tanto, impotente de un pasado radical, o bien si su actualización puede tener alguna relevancia operativa en el presente. Esta disyuntiva se liga a un debate más general sobre si el proyecto moderno —en su triple declinación modernidad-modernización-modernismo— «fracasó» o si sus promesas, que muchos de estos autores identifican con las nociones de utopía y emancipación revolucionaria, permanecen como proyecto incumplido o inconcluso y, por tanto, todavía factible. Con relación a las exposiciones de Trillo, la pregunta podría extrapolarse al marco de nuestra transición. La forma de concretar esta dialéctica entre pasado y presente está atravesada por la cuestión del —supuesto— fin de la historia y los efectos de la globalización. En este contexto, la emergencia del pasado se produce bien mediante figuras de la historia, en concreto, desde una arqueología que entiende la modernidad como antigüedad y el proyecto moderno como una ruina que es necesario recuperar para comprender el presente; bien mediante figuras de la memoria, desde una espectrología —en términos derridianos— que trata de «cazar» fantasmas del pasado que, a pesar de no existir, siguen operando en el presente. En el ámbito de la reconstrucción de exposiciones, estas estrategias determinarían si las muestras en cuestión han de producirse como una restitución arqueológica —Charles Esche pone como ejemplo el Altar de Pérgamo en Berlín— o como un *remake* —Dieter Roelstraete habla de *revenants*, revividos donde coexisten lo familiar y lo *unheimlich*—¹⁶. En cualquiera de los casos, convocar el pasado supone la posibilidad de que la coexistencia de temporalidades en disputa —o quizá de una *mise en abyme* temporal— produzca algún efecto, ya sea de reacción o de duelo.

15. Germano Celant (ed.), *When Attitudes Become Form. Bern 1969 / Venice 2013*, Fondazione Prada, Venecia, 2013.

16. Charles Esche, «A different setting changes everything» y Dieter Roelstraete, «Make it Re-The eternally returning object», en Germano Celant (ed.), *op. cit.*

Un último aspecto analizado por algunos autores tiene que ver con la fidelidad o la autenticidad de la reconstrucción. Al abordar este problema, se trataría de valorar las implicaciones que resultan de una reproducción exacta, de una recuperación parcial o de una mera cita; también de discutir la pertinencia de producir obras nuevas, o de incluir obras semejantes en caso de no estar disponibles las originales, o de entender la reconstrucción como *ready-made*, en la fórmula de Celant; o como una partitura, en la propuesta de Claire Bishop. A estos debates hay que añadir, en el campo fotográfico, la tensión propia de este medio con respecto al original y la copia, que complica la posibilidad de proyectar una versión aurática sobre algunas exposiciones. A propósito de esto último, cabe señalar que, aunque todas las exposiciones pasadas son susceptibles de ser reconstruidas, solo llegan a serlo aquellas que en un momento concreto han sido determinantes para la historia del arte de las exposiciones y/o las que contienen un potencial desde el cual interrogar el presente.

V. CA2M

Entre los textos presentes en el referido catálogo veneciano, el de Boris Groys es uno de los que apuesta de forma clara por la reconstrucción, aunque advierte de algunas de las contradicciones que se originan en el cuestionamiento de la originalidad de cierto ámbito de la vanguardia¹⁷. Groys se pregunta, con Benjamin, qué se reconstruye realmente si tenemos en cuenta que los medios de reproducción técnica producen copias y no originales. Este autor también sostiene que la dimensión aurática de las obras no está tanto en el material o en su forma visual como en la posibilidad de inscribirse en el aquí y el ahora, es decir, en su capacidad de hacer un espacio para lo visible en el tiempo y asegurar esa originalidad para el futuro. En este sentido, para Groys, las exposiciones son originales en la medida en que logran generar su aura, su aquí y su ahora. Por tanto, lo importante no es la reconstrucción del aura de las obras, sino la de la exposición. Para este autor la creación de un aquí y un ahora está relacionada con la capacidad de artistas y comisarios para establecer o instaurar su propio contexto e impugnar así las identidades que las taxonomías, jerarquías y mecanismos de poder les habían preasignado; la facultad, por tanto, de producir una nueva subjetividad en nombre de una autoidentificación soberana. Lo que está en juego en esa reconstrucción es la capacidad de convocar la originalidad que se había preservado para el futuro. En opinión de Groys, el archivo del arte no responde a un único repertorio localizado, sino que constituye un archivo

17. Boris Groys, «Art Topology: The reproduction of aura», en Germano Celant (ed.), *op. cit.*

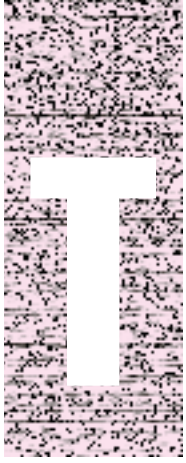
relacional y desterritorializado, una heterotopía en la que se acumulan tiempos y espacios. Su función sería la de transportar el presente hacia el futuro para preservar dentro de sí la posibilidad de darle forma a este. Esta voluntad de proyectar desde el pasado hacia el futuro debería, para este autor, guiar el uso de los archivos y, por ello, la reconstrucción de exposiciones no debería formularse como un abordaje historicista del pasado, sino aspirar a una recontextualización que, a través, de la invocación a su aura —su aquí y su ahora— sea capaz de asegurar, una vez más, su pasaje al futuro.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, sería el momento de preguntarnos qué diferencia habría entre, por una parte, un proyecto que contextualizara una exposición pasada a partir de la presentación de fotografías del montaje y la recuperación de obras y documentación y, por otra, uno que tratara de reconstruir su originalidad, es decir, la capacidad de producir su propio contexto y representar una nueva subjetividad individual y colectiva. En España no ha habido ningún intento que siguiese este segundo planteamiento y tampoco muchos que se ajustasen al primero, aunque es necesario aclarar que no siempre las reconstrucciones son viables. La escasa bibliografía en castellano sobre la historia de las exposiciones y el comisariado no se corresponde con la vasta producción expositiva de este país. Con todo, podemos citar algunos ejemplos, como las exposiciones dedicadas a un proyecto fundacional como son los Encuentros de Pamplona (*Los Encuentros de Pamplona 25 años después* y *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, ambas en el Museo Reina Sofía, 1997 y 2009). Recientemente cabe destacar *[Ex]Posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español, 1975-1995* (CGAC, Santiago de Compostela, 2017), que propone una relectura del arte español de este periodo a partir de la selección de doce colectivas de las que se presentan obras y documentación, abordando las exposiciones como productoras de discurso, sin tematizar el medio. Por último, *Arte y cultura en torno a 1992* (CAAC, Sevilla, 2017), donde el aniversario de la Expo '92 sirve como excusa para realizar un proyecto comisarial que reflexiona críticamente sobre aquel momento, sin ánimo de reconstruir el periodo.

Si consideramos que las exposiciones de Trillo construyeron un aquí y un ahora, sería necesario preguntarse qué constituye su originalidad. Con relación a la cultura fotográfica del momento, resulta fácil señalar la distancia que estas presentaciones marcaron con respecto a la tradición del cubo blanco y sus ventanas, pero también con respecto a la institucionalización que la práctica fotográfica experimentó en años posteriores. Estas exposiciones dialogaban con otras experiencias de recepción fotográfica más cercanas a la reproducción masiva y el consumo democrático, como las proyecciones de diapositivas

y los fanzines. Esta relación con los medios de masas enlazaba a su vez con la construcción de una cultura popular —juvenil, subcultural— mediante el cine y los conciertos. Su reconstrucción puede generar dudas acerca de la espectacularización de la experiencia en el seno de la industria cultural, una opción que iría en detrimento de una contextualización que, amparada en la estética del documento, promueva un efecto de verdad. Probablemente ninguna de estas dos opciones sea satisfactoria por sí misma. La reconstrucción necesita de la recontextualización para viajar al pasado y hacer posible la evaluación de su originalidad, mientras que la recontextualización necesita de la reconstrucción para viajar al futuro y conjurar la melancolía paralizante. Quizá sea necesario y productivo asumir la tensión entre el *ready-made* y la partitura.

Otra pregunta que puede hacerse a este proyecto de reconstrucción nos llevaría al ámbito de la ruina y el espectro y, por tanto, a la relación entre el plano cultural y el histórico-político. Desde muy pronto, la sucesión de contracultura y subcultura se entendió como una escisión insalvable: el abandono de la crítica política propia del tardofranquismo era causa y efecto de una descontextualización y apropiación meramente estética de los movimientos anglosajones, un alejamiento que se acentuó en los años de la transición. La institucionalización impulsada por las políticas culturales de los gobiernos en democracia —así como los debates desarrollados a favor y en contra de la movida— y la actual puesta en crisis de todo el legado del periodo han situado los efectos de este relevo generacional en un escenario polarizado. Las propuestas culturales de la generación que vivió la transición, ¿deben ser interpretadas como las ruinas de un proyecto de modernidad imaginada, nunca cumplido en nuestro país?, ¿como artefactos que nacieron ya desactivados?, ¿como fantasmas que arrastran un reproche acerca de las oportunidades perdidas?, ¿o más bien como zombis que no terminan de morir e incitan a la acción? Lo que parece indudable es que la propuesta artística de Trillo y sus exposiciones en Ovidio y Amadís se esforzaron por producir un contexto que se desidentificaba con el pasado inmediato y trataba de poner en práctica, en cuerpo y en imágenes, una nueva subjetividad, cuya política se cifraba en demandas distintas a las articuladas por la generación inmediatamente anterior. Tal vez, su singularidad no permita extrapolar la forma precisa en que estas anticipaban el futuro, ni tampoco, desde el punto de vista generacional, los puntos ciegos que impedían ver las condiciones de posibilidad que hicieron factible la experiencia. El desvelamiento de esas condiciones solo puede abordarse retrospectivamente. En esta búsqueda, el archivo del arte puede ayudar a obtener alguna respuesta y la reconstrucción, sin pretender dar respuestas, debe contribuir a hacer algunas preguntas.



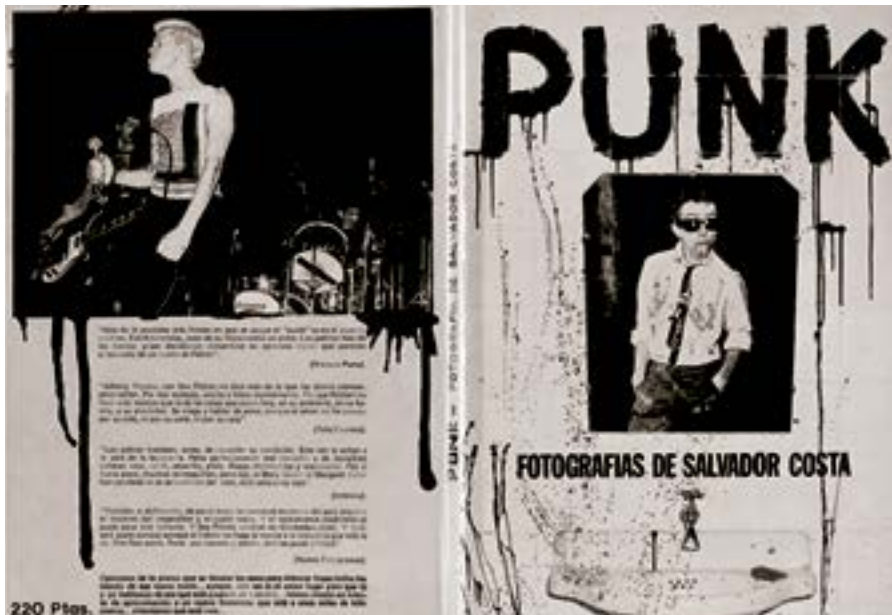
The Reconstruction of Exhibitions: Originality, Medium and Context

Olga Fernández López

In 1974 Bob Dylan recorded the song *Forever Young*, written a few years previously and dedicated to his son Jesse. Ten years later, the German New Wave group Alphaville brought out a song with the same name, in which they expressed their desires for eternal youth. Independently of what anyone might think of these songs, these references can help us in considering the changes in the soundtrack to an epoch. But we can also take advantage of the echoes of their titles to examine the meaning of youth that Miguel Trillo has captured in his photographs, as well as the possibility of prolonging the life of an exhibition by means of its reconstruction. This story begins a little after the publication of Dylan's song in 1977, when punk was howling in London, and when Salvador Costa went to the British capital to photograph some of this phenomenon's protagonists. A few months later his book *Punk* appeared, with the following quotation on the back cover, taken from the magazine *Nuevo Fotogramas*: "Dressed or disguised as *punk-boys*, the modern youth of the nation imports the winter of safety-pins and black leather. And Madrid's rough rock is punk for this instant. And the Sex Pistols will come in December, they say. And everything will be punk, because, even if clothes do not make the man, what does it matter to the industry. Pim Pam Punk. Punk with tomato and ham. It is *punk o'clock*."

This commentary symbolically marked the synchrony between the emerging Spanish democracy and the first news of London punk that appeared that same year in various media. Encouraged by the new political age, the subcultures that

already existed in the major Spanish cities experienced a noticeable surge that led them to acquire a stronger social presence, to the point that they incarnated the desired cultural and generational *aggiornamento*. The photographic projects disseminated in books and exhibitions were not the principal channel of the subcultural expansion, whether in the London context or in the Madrid one. Nonetheless, utilizing the bridge that Salvador Costa just as much as Miguel Trillo established with the British capital, I am going to propose, in the first section of this essay, a brief overview of these two contexts, not in order to draw a comparison between them, but to try to understand the contemporary modes of relation between the representation of generational change, the photographic practices, and their public presentation in exhibitions. This description will take me to problematize the position that *Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid* (Galería Ovidio, 1982) and *Fotocopias. Madrid-London* (Sala Amadís, 1983) occupied in the photographic and exhibition cultures of that moment in Madrid, analyzing how the forms in which they were materialized marked a time, a space, and certain intentions. Finally, I will address the possible meanings that the reconstruction of these exhibitions can have in the present, in relation to the debates that have arisen from similar experiences.



Salvador Costa, *Punk*, 1977, Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía

I. LONDON

In the middle of the 1970s a new generation of British photographers began to show in their images a social environment in which the traditional representation of the working class was replaced by that of the reflection of certain cultural transformations. These changes manifested in the formation of a new identity, a landscape that would eventually be identified with the years Margaret Thatcher was in power. The interest among some of them for youth subcultures can be situated at that precise moment, although their production was hardly disseminated, since they could not afford expensive photo-books, and there were few exhibitions. In London, the institutionalization of photography and its redefinition within the field of art occurred in those same years, with the opening of The Photographers' Gallery (1971) and of the Half Moon Photography Workshop (1974), the founding of the magazines *Creative Camera* (1968) and *Camerawork* (1976), the beginning of the monographic photo exhibitions at the Victoria and Albert Museum, and the stable financing of photographic projects by the Arts Council.¹ Within this context, several exhibitions displayed a new gaze on cultural phenomena. Among them, *Teds and Punks* in The Photographers' Gallery (1978) stands out, presenting the photographs taken the previous year by Karen Knorr and Olivier Richon at the Roxy Club and at the Global Village.² It was crucial for these photographers to distance themselves from *candid photography*; for this reason, their punks appear posing for and looking at the camera, portrayed with an expressionist aesthetic intensified by the nocturnal settings. In this same exhibition the Venezuelan photographer Ricardo Gómez Pérez also showed his series *Teddy Boys*, taken in Hyde Park.

Also in 1978, Derek Ridgers showed his exhibition *Punk and Chips: Some Punk Photographs*, a small show—described as a “side show”—in the restaurant of the ICA (Institute of Contemporary Art). Two years later, Ridgers exhibited his series *Skinheads* at Chenil Studio Gallery, which also traveled to the University of Exeter.³ Ridgers chose to situate the “skins” in their everyday settings. An edited transcription of interviews with them was included in the exhibition. A third reference was the exhibition *Visible Girls* (1981) by Anita Corbin, whose

1. Susan Kismaric, *British Photography from the Thatcher Years* (New York: MoMA, 1990).
2. These photographs were published in the book *Punks* (London, Gost, 2013). Some of them had previously appeared in *Sounds* (1977), *The Village Cry* (1977), *Camerawork 12* (1979), and *About 70 Photographs* (1980).
3. Derek Ridgers, *Punk London 1977* (London: Carpet Bombing Culture, 2016); Derek Ridgers, *Skins 1979-1984* (London: Omnibus Press, 2014).

focus was on female British adolescents. The girls were photographed in pairs, in their homes or places of leisure, clubs, pubs, or on the street. The show included an audio tape with interviews and songs selected by them; in the exhibition leaflet Corbin explained her interest in the passage from the school uniform to subcultural outfits during the weekends, a fashion that was used as a means of communication and identification.

The interest in subcultures during this period was shared between academics associated with the school of Birmingham and these young photographers, who embarked on projects halfway between a redefinition of documentary photography and an anthropological approach to social phenomena. This component of research was accentuated by their belonging to the university sphere. Except in the case of Ridgers, who had already finished his studies, the other four photographers cited above made these series as presentation projects for their admission to art schools or as final projects at the end of their studies. In this sense it is relevant to emphasize that Knorr, Richon, and Corbin—as well as Jo Spence—were students at Polytechnic of Central London when Victor Burgin was professor at that institution and beginning to situate photography in a discursive framework, supported by semiotics, post-structuralism, and feminism.⁴ This discursive dimension distanced itself from the formalist approach to the medium and projected the photographic practice towards the expanded field of art, thus stimulating its disposition to be exhibited. In this process the long-held distinction between amateur and professional — whether commercial or photojournalist—photographers was supplanted by the new figure of the photographer-artist.

Although the configuration of an exhibition culture was accompanied by the redefinition of the artistic nature of photography, the public presentation of these projects was carried out with a certain amount of variety, compared to the hegemonic model that Szarkowski had established at MoMA and that operated as the reference for many of the agents interested in reinforcing the artistic quality of the medium. In the case of Ridgers, the works exhibited at Chenil Studio Gallery were displayed at various heights on the wall, forming a grid. They were unframed, simply protected by a plate of glass. This mode of display was the same as used at the *Rencontres Internationales de la Photographie de Arles*, where photographs were customarily hung not only in the gallery rooms, but also distributed among staircases and corridors. The

4. May MacWilliams, “The Historical Antecedents of Contemporary Photography Education: A British Case Study, 1966-79”, *Photographies*, 2, n. 2 (2009).

setting of a festival resulted in that prints had a significant physical presence in a variety of places in the city, such as in cafeterias, where the photographers presented and maneuvered their portfolios in front of interested viewers, or in the projection of slides outside in front of thousands of spectators congregated in the Roman amphitheater. At the Rencontres, cardboard signs projecting from the walls indicating the names of the photographers in large letters were common, somewhat like in a salon and with the aim of orientating the viewer. A different form of exhibition was utilized by Anita Corbin, who chose the format of a traveling exhibition, following the tradition of Soviet or worker's photography, organized by the ground roots association Cockpit Gallery Project, together with the above-mentioned magazine *Camerawork*. The pictures of the adolescents were printed in pairs on one sheet in A1 format, with the caption stating the names of the girls, the place, and the month written on it. The sheets, with all their low-tech appearance, were sent in boxes by post with the instructions for how to display them to the community centers, libraries, or schools that requested them. This form of exhibition did not impede the series from being shown at The Photographers' Gallery in 1984.



Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 1979

II. MADRID

The situation in Madrid similarly did not offer young artists many opportunities for exhibiting their photography. In 1979 the critic Ángel González defined the photographic sector as a minority one. He identified the principle problems as being the lack of material resources and the slavish imitation of foreign models, compounded by a threefold disinterest: commercial, due to the scarcity of collectors; institutional, due to the apathy of the government in regard to the conservation of the artistic heritage, to education, to historical reflection, and to dissemination; and, finally, the social lack of interest that González related to the fact that photography was commonly identified with “baptisms, holidays, and newspapers”.⁵ In connection with the above section on London, it should be mentioned that one of the first references to the presentation of photographs of the London subcultures in Spain was *Teds en Londres*, by Ricardo Gómez Pérez, which Josep Rigol programmed at the Galería Procés in Barcelona in 1979. In Madrid, the exhibition *Foto-Poro* by Pablo Pérez-Mínguez in the Galería Buades (1980) was especially relevant, just like his *Diapo-Party* celebrated at MEAC (the Spanish Museum for Contemporary Art) in 1981, displaying close-ups of the leading personalities in the countercultural world of the moment. Similarly significant were the shows by Alberto García-Alix in the galleries Buades (1981) and Moriarty (1982), in which he portrayed his community of friends and neighbors from the Rastro neighborhood. The contours of this new cultural landscape are completed by the exhibitions of Miguel Trillo, *Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid* and *Fotocopias. Madrid-London*, in 1982 and 1983. Nevertheless, it must be kept in mind that even if these three photographers were interested in generating an imaginary different from late Francoism, their gazes on how the signs of modernization were being inscribed on the bodies and spaces of the first years during the *transición* were fundamentally different.

What these photographers shared was the personification of a generational shift within the medium, together with their contribution towards the creation of visual forms that transformed the concept of youth. In this process of making visible the emerging urban tribes, the medium of photography proved to be ideal for capturing the atmosphere of the concerts and bars. But in addition, in contrast to the conventions of social photography, this new gaze enabled the expansion of the tradition of the portrait by means of the posing of its figures. The identity *mise-en-scène* consolidated the necessities of self-representation of

5. Ángel González, “Las galerías fotográficas”, *El País*, September 27, 1979.



Pablo Pérez-Mínguez, *Foto-Para*, Galería Buades, Madrid, 1980,
foto / photo: Luis Pérez-Mínguez, Archivo Luis Pérez-Mínguez, Madrid, VEGAP

youth, while their images were disseminated in fanzines, record covers, press articles, books, and exhibitions like the ones mentioned above. The formation of a different context of reception resulted in the production of a scene and with it, a new discursive framework in which to (re-)situate the practice of photography.

Young artists had few opportunities to show their photographs and their restricted scene was clearly differentiated from that of major exhibitions, whose primary objective was to display the classics of the twentieth century and international star photographers. An example on which we can project these differences was the exhibition *Mirrors and Windows*, inaugurated at MoMA in 1978 and also shown at the Fundación Juan March in Madrid in 1981. In this exhibition the director of the Department of Photography at the New York museum, John Szarkowski, exhibited a change in sensibility in the practice of photography in the United States since the 1970s. For the curator, the new generations had distanced themselves from press photography and had developed a personal vision of the world. Szarkowski's thesis suggested the existence of two different forms of analyzing the new way of seeing. One of them corresponded to the "mirror", resulting in a projection on reality of the subjectivity and sensibility of the photographer, with Romantic or Expressionist roots, while the other way of looking was identified with the "window", by which the photographer explored the external world with the aim of getting to know it, a position that, according to Szarkowski, was linked to the Realist tradition.⁶

In regard to the exhibition installation, during his time as head of the department of photography at MoMA (1962-1991), Szarkowski abandoned

6. John Szarkowski, *Mirrors and Windows. American Photography since 1960* (New York: MoMA, 1978), 11-26.

the immersive spaces of exhibitions such as *The Family of Man* (1955, curated by Edward Steichen) in favor of arrangements that gave priority to the formal autonomy of the photographs and their privileged position as one of the configuring mediums of the modern gaze. His discursive proposal necessitated a different type of staging; for this reason, in his exhibitions the photographs became homogenized, shown in identical format, their size reduced, and framed in a *passé-partout*, behind glass, and with wooden frames.⁷ The prints were hung in a single or double row on white walls, following the visual syntax that had characterized modern art, and the labels were elegantly affixed to the walls. The installation of *Mirrors and Windows*, at MoMA as well as in the Fundación Juan March, adhered to this exhibition aesthetics. This analogy between the photograph and the window drew its strong allusive power from the formal identification between the frames of the photographs and the evolution of windows in modern architecture, with their simplified and geometric moldings and their rectangular cut-out of the world. Within the neutral and apparently de-historized space of the white cube, the photographs were transformed into mediatory artifacts, connecting the interior and exterior space. The photographic images materialized a paradox within this dispositif: on the one hand, they evoked the idea of transparency by being constituted as an object-window open to the world, with their glass and their simplified molding; at the same time, they transformed the image into a representation, reinforcing its pictorial dimension as an object-painting.⁸

At the end of the 1970s the formalization of the photographic medium that was proposed by this type of presentation clashed with the “anti-photographic” practices of conceptual art, with the emergence of the fabricated, appropriated, or staged photograph, and with the practices derived from collaborative and worker’s photography. In this state of affairs, the model radiated by MoMA appeared relatively antiquated. This same obsolescence could be attributed to the division between mirrors and windows. The photographs that infiltrated the art medium unfolded in very disparate manners, in public slide sessions, in books and fanzines, in low-tech installations outside of the traditional exhibition circuits, and—somewhat later—in light boxes that recalled advertising devices. The reality that one could discern through the hypothetical

7. Christopher Phillips, “The Judgment Seat of Photography”, *October*, vol. 22 (Autumn, 1982), 27-63.

8. Farrah Karapetian, “Reframing Mirrors and Windows”, *The Highlights*, vii, online at: <http://thehighlights.org/wp/reframing-mirrors-and-windows> (accessed April 4, 2017).

window no longer corresponded to its old form. The perspective that many of these photographers interested in the subcultures had chosen, including that of the London photographers, was more closely related to a tradition of the portrait that did not necessarily connect with Szarkowski's approach, although it might appear in some of the photographers he championed.

III. OVIDIO AND AMADÍS

Miguel Trillo's exhibitions in the Galería Ovidio and Sala Amadís can be situated at the intersection of all these phenomena, establishing a continuity between what is represented in his photographs, their physical materialization, the installative dimension of their public presentation, and their re-exhibiting today. This enchainment of elements, like a series of matryoshki, is articulated starting from the condition of the portrayed persons and their settings, in a dialectic that oscillates between the theatrical and documentary. Following the scene described in the preceding section, I understand that Trillo's photographs respond less to the evolution of the snapshot in the twentieth century, than the social uses of the portrait in the nineteenth century, uses that include just as much the forms of bourgeoisie self-representation as the archival practices of a disciplinary or taxonomic character. This connection with the portrait and the pose occurs even in what seem more spontaneous and casual pictures, like those taken at concerts. In these, Trillo dwells on the pose, the clothing, the make-up, or the repertory of gestures of the musicians and singers: their way of holding the microphones, of closing their eyes, or moving on the stage. Nevertheless, the most obvious development of this occurs in the series of images of the spectators at the concerts, in which Trillo forcibly abandons the psychological exploration of the portrayed persons in favor of the performance of a social identity. In the words of the artist, "I like to see air above the heads. In my photographs the hair is more important than the eyes."⁹ In his works, the taxonomic vocation that underlies every type of archive is rendered in the objectualization of the portrayed person, an approach that Trillo already admitted to in an interview with Paloma Chamorro in *La edad de oro* [The Gilded Age], on the occasion of the opening in the Sala Amadís, when he commented that his approach to the photographic act was more closely related to the still life.¹⁰

9. Mike Steel, "Entrevista a Miguel Trillo", 2015, online at: <http://www.revistaojosrojos.com/miguel-trillo/> (accessed April 4, 2017).

10. *La edad de oro*, RTVE, July 19, 1983.



Miguel Trillo y Paloma Chamorro, *La edad de oro*, RTVE, 1983

These persons-objects are always set against a background, a fundamental characteristic of this genre. In some of the images of concerts taken by Trillo, such as Los Secretos at Caminos, Los Elegantes at El Sol, or many of those of Aviador Dro, the undulant curtains of the stages are very present, often in an arresting color and sparkling with the reflections of the spotlights. The significance given to the backgrounds is especially conspicuous in the series dedicated to the audiences and generally in all of his subsequent series. In the context of the portrait, the curtains constitute what Lucy Lippard calls a “frame of mind”: The curtain separates the portrayed from reality and triggers a spatial and temporal displacement that opens up the staging possibilities. In the pictorial dimensions just as much as in the photographic ones, backgrounds are screens on which the imaginaries and cultural narratives are projected and where questions of class, gender, age, or race are staged.¹¹ On these backdrops, Arjun Appadurai notes that though they refer to an existing place, they resist supplying a documental function. They are not real locations, but “types of locations”.¹² In the case of Trillo, his backgrounds are easily identifiable as public, urban spaces or those associated with places where leisure ceremonies are performed. They are always indicators of a visual modernity that is made specific in the materials where color and forms play a key role: sinuous blinds, concrete, brick, walls covered with graffiti, plastic or mirror structures. From his very first series, this choice reflected a strong declaration on the part of the photographer against the aesthetics that he defined as “progres”¹³ and in favor

11. Lucy Lippard, “Frames of Mind”, *Afterimage*, 24, n. 5 (1997).

12. Arjun Appadurai, “The Colonial Backdrop”, *Afterimage*, 24, n. 5 (1997).

13. Translator’s note: “progre” (from “progresista” [= progressive]) is used to mean “trendy” and “liberal” in a pejorative sense.

of new paradigms of juvenile rebellion. The repertorization of these types of locations produced a result that affected the (stereo)types characterizing those subjects, which were presented individually, in couples, as a group, always outside of the family nucleus, practicing other forms of kinship—based on love, sexuality, and friendship—that structured their affective community and permitted the identification of their “tribes”.

If the curtains of his photographs functioned as frames for the portrayed, then the walls and spaces of the exhibition operated as the system that framed the photographic objects. In this case too, Trillo made explicit the scenographic dimension of his project. At the Galería Ovidio the artist highlighted the objectual qualities of the installation, setting a kind of “curtain”. The photographs were directly fixed on the wall, but were adhered to panels of wood painted in pastel colors, which were themselves wrapped in transparent acetate that sparkled and reflected the light of the spotlights. The structure that emerged from the wall recalled the installation used in *Panorama 78*, a group show held at MEAC—in which Trillo participated—where the works were placed on three wood strips. The distancing just as much as the objectualization of the installation transformed the works into ready-mades. The visual continuity of the panels in Ovidio allowed the photographs to be evenly distributed, all at the same distance, without *passé-partouts* or frames. The arrangement formed a continuous frieze that stretched along the walls, where the photographs were displayed like contact sheets or amplified slides. The horizontality of the band underlined that of the photographs themselves, lending the ensemble a cinematographic or narrative quality, strengthened by the projection of the audience at the concerts, while in the background, in the gallery, the music of the photographed bands sounded.

The exhibition at Amadís was the result of the deliberate transformation of exhibition space into a concert hall. The walls and columns were covered in black plastic, which once again sparkled with the spotlights. Here too music sounded. In this case the musicians were projected in slides, while the audience, on the walls and in the gallery, was transformed into subject and object, as can be seen in the video of the opening.¹⁴ In this way the audience affirmed itself, in a process of self-recognition as the protagonist of the artistic project. The production of such a heavily connoted context was reinforced by the

14. The opening of *Fotocopias. Madrid-London* at the Sala Amadís took place on June 10, 1983. The video of the opening is preserved in the Archivo Miguel Trillo, Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía.

material precariousness of the photographic support medium: color photocopies. These contrasted with the single print developed by the artist, in order to connect with the aesthetics and the modes of production and distribution of the fanzines. The accidental and nonchalant placing of the images, like a collage, as well as the use of adhesive tape in various colors to fix them on the walls, allowed Trillo to propose a visual syntax that he himself identified with writing and graphic design, an aspect he was exploring more explicitly at the moment in his fanzine *Rockocó*. The selection of photocopies left the “windows” and the discursive and aesthetic sphere in which these were inserted far behind. In their place, a dispositif was fabricated that supplied a sensorial experience in which the images constituted only one of the elements of the staging.

The singularity of these experiences was soon forgotten in a context that was beginning to change rapidly. In the 1990s photography grew into one of the dominating practices within the contemporary art scene in Spain, with strong institutional involvement. The appearance of magazines such as *Photovision* (1981), *Lápiz* (1982) or later *Exit* (2000), the founding of a plethora of festivals, later culminating in *PhotoEspaña* (1998), the normalization of the exhibiting and collecting of photography in contemporary art museums and cultural institutions, the introduction of photography courses in fine arts schools, and the first formulations of its history, fundamentally transformed its field of action.¹⁵ The insertion in galleries and museums returned a good part of photographic production to the white cube and consolidated its objectual dimension, linked to the numbered edition, framed and presented as a light box or mounted on aluminum.

IV. VENICE

In contrast to the exhibitions of Miguel Trillo mentioned above, one cannot say that the collective Spanish memory has forgotten the foundational years of the *transición* and the visual imaginary associated with it. In its celebratory variants, just as much as in its critical revisions, the *transición* is a field of battle onto which promises, betrayals, and transactions are projected. These expectations are not only of the protagonists, but also of those who inherited their legacy. Similarly, the art history of those years has been traversed by positions, often antagonistic, which find in the reference to that historical period a key moment of their narrative. The re-materialization of any exhibition that

15. Juan Albarrán Diego, *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012), 219-236.

took place in those years cannot, consequently, ignore what is at stake in the above-mentioned writing of this history. Nevertheless, the employment of this “method”—the reconstruction of an exhibition—like any other tool, can determine some aspects of what is to be thought over. At this point we find another one of the matryoshki, a new frame encircling the systems of meaning that we are describing.

In the mid-1970s a group of works and exhibition spaces began to be replicated that demonstrated the interest of a generation of curators in recuperating the historical avant-garde. Within this context the exhibition *Ambiente-Arte* for the Venice Biennale in 1976 stands out; in it Germano Celant reconstructed some of the most important exhibition spaces of the avant-garde in relation to site-specific proposals by contemporary artists. By coincidence, this exhibition shared space with *España: vanguardia artística y realidad social (1936-1976)* [Spain: Artistic Avant-Garde and Social Reality], one of the first exhibitions that attempted to construct a history of Spanish avant-garde art. Every attempt to recuperate the past, whether of artists, groups, movements, or exhibitions, can be interpreted as one of the forms by which a generation questions its own present, at the same time as it establishes a new relationship with that same past. Each attempt not only tries to rewrite history, but also to investigate the nature of this relationship. If the avant-garde rhetorically formulates itself in opposition to the past and in favor of the future, the re-staging of the avant-garde subverts this proposal and inaugurates a paradoxical mode of coexisting with history. Any anchoring of contemporary art to a previous genealogy is subject to a tension in which its production unfolds simultaneously in two chronological directions, past and future. If we take as an example the work of Trillo, the succession of images of youth advances steadily towards the future, while the tradition of the portrait anchors it in an earlier age. We could even add a further layer and say that not only the history of photography, via Benjamin, but also the history of art, via Warburg, have lent theoretical form to the possibility of this type of “precipitations” of temporalities. Nevertheless, it is interesting to note that in the study of exhibitions the preference for superimposing, instead of making the historical periods succeed one another, has taken place first in the curatorial sphere before the academic one.

During the last forty years, in spite of not being a very conspicuous phenomenon, the reconstruction of exhibitions has been undertaken with significant regularity and even with a certain acceleration in the last decade. This increase in the number of projects has been nurtured by the growing institutionalization of the discourses regarding curating, by the necessity of a

reflection on the history of the medium itself, and the reevaluation—in terms of historiography and exhibition—of the period of consolidation of modern art, in particular the years from the end of the Second World War to the fall of the Soviet bloc, years that coincided with the emergence of a new type of exhibition and curator. Among the many projects of reconstruction that could be mentioned, one of the most ambitious was the re-materialization of the show *When Attitudes Become Form* at the Prada Foundation in Venice in 2013. This project was initiated, once again, by Germano Celant, who if in 1976 had embarked on the reevaluation of the exhibitions of the historical avant-garde, now launched an interrogation of the legacy of a moment (approximately 1968), when a group of artists and a curator (Harald Szeemann) had, like Celant himself, opened up new paths in artistic and exhibition practices. The backdrop, in both cases, was provided by the Venice Biennale. The catalog of this exhibition can be considered a source of information on the state of the art of the debates associated with this phenomenon.¹⁶

A brief summary of the recurring themes in the publication would begin with the question of whether the reconstruction of exhibitions can be considered only a nostalgic, and thus impotent, quotation of a radical past, or if its updating can possess any operative relevance for the present. This disjunctive is linked to a more general debate on whether the Modern Project—in its triple declination modernity-modernization-modernism—“failed” or if its promises, identified by many of these authors with notions of utopia and revolutionary emancipation, survive as an unfulfilled or unfinished project and are thus still feasible. In relation to Trillo’s exhibitions, the question could be extrapolated to the framework of the Spanish *transición*. The manner of specifying this dialectic between past and present is traversed by the question of the—supposed—end of history and the effects of globalization. In this context, the emergence of the past takes place by either the figures of history, specifically, from an archaeology that understands modernity as antiquity and the Modern Project as a ruin that requires being salvaged in order to understand the present: or by means of figures of memory, from a spectrology—in Derrida’s term—that attempts to “hunt” ghosts of the past which, even if they do not exist, continue to operate in the present. In the sphere of the reconstruction of exhibitions, these strategies determine if the exhibitions in question have to appear as an archeological restitution—Charles Esche cites as an example the Pergamon

16. Germano Celant (ed.), *When Attitudes Become Form*. Bern 1969 / Venice 2013 (Venice: Fondazione Prada, 2013).

Altar in Berlin—or as a “remake”—Dieter Roelstraete writes of “revenants”, revivals in which the familiar and the “*unheimlich*” coexist.¹⁷ In any case, summoning the past entails the possibility that the coexistence of the temporalities in question—or perhaps of a temporal *mise en abyme*—produces some effect, whether of reaction or of mourning.

A last aspect examined by these authors revolves around the fidelity or authenticity of the reconstruction. In addressing this problem one should evaluate the implications resulting from an exact reproduction, a partial recuperation, or a mere quotation, and also discuss the pertinence of producing new works, or including new works in case the original ones are not available, or of understanding the reconstruction as a ready-made, in Celant’s formula, or like a score, as Claire Bishop suggests. One must add to these debates, in the field of photography, the tension inherent in the medium itself in regards to the original and the copy, which complicates the possibility of projecting an auratic version of some exhibitions. In relation to this last question, it should be recalled that, even if all exhibitions from the past are susceptible of being reconstructed, only some end up returning: those which at a specific moment have been decisive for the art history of exhibitions and/or that contain the potential for interrogating the present.

V. CA2M

Among the texts in the above-mentioned Venetian catalog, that by Boris Groys is one of those that unequivocally espouses reconstruction, although he warns of some of the contradictions that arise from the questioning of originality in certain spheres of the avant-garde.¹⁸ Groys asks, with Benjamin, what do we actually reconstruct, if we keep in mind that the means of mechanical reproduction produce copies and not originals. This author also asserts that the auratic dimension of an art work lies not so much in its material or visual form, but in the possibility of inscribing itself in the here and now, that is, in its capacity of creating a space for the visible in time and securing that originality for the future. In this sense, for Groys exhibitions are originals to the extent that they are able to generate an aura, their here and their now. Consequently, what is important is not the reconstruction of the aura of the objects, but of the exhibition. For this author the creation of a here and a now is related to the

17. Charles Esche, “A Different Setting Changes Everything” and Dieter Roelstraete, “Make it Re- The Eternally Returning Object”, in Celant, *When Attitudes Become Form*.

18. Boris Groys, “Art Topology: The Reproduction of Aura”, in Celant, *When Attitudes Become Form*.

capability of artists and curators for establishing or installing their own context and thus refuting the identities that have been pre-assigned by the taxonomies, hierarchies, and mechanisms of power; the capability, therefore, of producing a new subjectivity in the name of a sovereign self-identification. What is at stake in this reconstruction is the capacity of convoking the originality that had been preserved for the future. In Groy's opinion, the archive of art does not respond to a single, localized repertory, but constitutes a relational and deterritorialized archive, a heterotopia in which times and spaces accumulate. Its function would be projecting from the present into the future, in order to preserve within the former the possibility of giving form to the latter. This will to project from the past to the future should, for this author, guide the use of archives and, for this reason, the reconstruction of exhibitions should not be approached as a historicist approach to the past, but rather aspire to a recontextualization that by means of the invocation of its aura—its here and now—be able to ensure, once more, its passage to the future.

Keeping in mind what has been said up to now, it should be the moment to ask ourselves what is the difference between, on the one hand, a project that contextualizes an exhibition of the past based on the presentation of photographs of the installation and the recuperation of works and documentation, and, on the other hand, one that attempts to reconstruct its originality, that is, its capacity for producing its own context and representing a new individual and collective subjectivity. In Spain there has been no attempt to follow this latter approach, as well as not many attempts at the former, although one should explain that reconstructions are not always viable. The sparse literature in Spanish on the history of exhibitions and on curating does not correspond to the vast production of exhibitions in this country. In any case we can cite a few examples, such as the exhibitions dedicated to a foundational project such as the Encuentros de Pamplona [Pamplona Encounters] (*Los Encuentros de Pamplona 25 años después* and *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, both at the Museo Reina Sofía, 1997 and 2009). Recently one should note [Ex]Posiciones críticas. *Discursos críticos en el arte español, 1975-1995* (CGAC, Santiago de Compostela, 2017), which proposes a re-reading of Spanish art of this period based on the selection of twelve group shows, presenting their works and documentation on them and approaching the exhibitions as producers of discourse, without focusing on the medium. Finally, *Arte y cultura en torno a 1992* (CAAC, Sevilla, 2017), where the anniversary of the World Expo 1992 serves as the excuse for mounting a curatorial project that critically reflects on that moment, without aiming to reconstruct the period.

If we regard Trillo's exhibitions as constructing a here and a now, it would be necessary to ask oneself what constitutes their originality. In respect to the photographic culture of that moment, it is easy to note the distance that these presentations marked with respect to the tradition of the white cube and its windows, but also in relation to the institutionalization that the photographic practice experienced in the following years. These exhibitions engaged in a dialogue with other experiences of photographic reception closer to mass reproduction and democratic consumption, such as the projection of slides and the fanzines. This relationship with the mass media was in turn linked to the construction of a popular culture—juvenile, subcultural—by means of film and concerts. Its reconstruction can raise doubts about the spectacularization of the experience in the bosom of a cultural industry, a choice that could be detrimental to a contextualization that, rooted in the aesthetic of the document, promotes the effect of truth. Neither of these two options is probably satisfactory by itself. The reconstruction requires recontextualization in order to provoke a journey to the past and make possible the evaluation of its originality, while the recontextualization requires the reconstruction to journey to the future and exorcise the paralyzing melancholia. Perhaps it is necessary and productive to assume the tension between the ready-made and the score.

Another question that can be directed at this project of reconstruction would lead us to the field of the ruin and the specter and thus to the relationship between the cultural plane and the historical-political one. From early on, the progression from counterculture to subculture was understood as an insuperable split: the abandonment of political critique during late Francoism was the cause and effect of decontextualization and of an exclusively aesthetic appropriation of Anglo-American cultural movements, a distance that became even greater in the years of the *transición*. The institutionalization imposed by the cultural policies of the democratic governments—like the debates developed in favor and against the *movida*—and the current crisis of the entire legacy of the period have situated the effects of the generational shift in a polarized scene. The cultural initiatives of the generation that lived through the *transición*, should they be interpreted as the ruins of a project of imagined modernity, never accomplished in our country? As artifacts that were born already deactivated? As ghosts that drag with them a reproach concerning the lost opportunities? Or rather as zombies that never die and incite action? What seems undeniable is that Trillo's artistic proposal and his exhibitions in Ovidio and Amadís strove to produce a context that broke with the immediate past and tried to put into practice, in body and images, a new subjectivity, whose politics

was articulated in demands different from that of the generation immediately preceding it. Perhaps Trillo's singularity did not allow the extrapolation of the precise form in which they anticipated the future, nor, from the generational point of view, the blind spots that prevented one seeing the conditions of possibility that made the experience viable. The unveiling of these conditions can only be tackled retrospectively. The archive of art can help in obtaining an answer in this search and the reconstruction, without pretending to provide answers, should contribute to formulating some questions.

Pop Purrí

Dos años de música pop en Madrid,

(Galería Ovidio, 1982)



Pop Purrí. Dos años de música pop en Madrid, Galería Ovidio, Madrid, 19/01/1982-05/02/1982





Gabriel y Arturo, El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, Teatro Alfil, Madrid, 1979



Curra, Alaska y los Pegamoides, Escuela de Caminos, Madrid, 1980



Paco Sissí, Teatro Martín, Madrid, 1980



Juan Ignacio y José Luis, *Los Elegantes*, Sala El Sol, Madrid, 1980



Emilio, Juanma y Carlos, Los Elegantes, Sala El Sol, Madrid, 1980



Álvaro, *Los Secretos*, Escuela de Caminos, Madrid, 1980



Olvido, Alaska y los Pegamoides, Discoteca Consulado, Madrid, 1980



Nacho. Nacha Pop, Plaza de Vista Alegre, Madrid, 1980



Olvido. Alaska y los Pegamoides, Teatro Martín, Madrid, 1980



Radio Futura, Teatro Martín, Madrid, 1980



Herminio, Radio Futura, Plaza Mayor, Madrid, 1980



Merche, Los Bólidos, Colegio Mayor Juan XXIII, Madrid, 1980



Paz, Reprise, Sala Carolina, Madrid, 1980



Christina, Ella y los Neumáticos, Sala El Jardín, Madrid, 1980



Tony, Cerveza Rocker, Sala El Sol, Madrid, 1980



Las Chinas, Teatro Martín, Madrid, 1980



Ángel, Escaparates, Sala El Sol, Madrid, 1980



Carlos, Nacha Pop, Discoteca Consulado, Madrid, 1980



Antonio, Nacha Pop, Plaza de Vista Alegre, Madrid, 1980



Jorge, Ejecutivos Agresivos, Sala El Jardín, Madrid, 1980



Juan Luis, Mario y El Zurdo, Paraíso, Plaza Mayor, Madrid, 1980



El Zurdo, La Mode, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Mario y Jane, La Mode, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Carlos, Alaska y los Pegamoides, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Nacho, Alaska y los Pegamoides, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Marité, Rubi y los Casinos, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Curra, Alaska y los Pegamoides, Discoteca Consulado, Madrid, 1981



Antonio, *Nacha Pop*, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Enrique, *Los Secretos*, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Miguel, Trastos, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Santiago, Radio Futura, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Luis, Radio Futura, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Enrique, Radio Futura, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Miguel y Álex, Zombies, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Tesa, Zombies, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Casilda, Los Modelos, Sala Carolina, Madrid, 1981



Luis, La Mode, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Mamá, Escuela de Caminos, Madrid, 1981



José María, Mamá, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Jorge, PVP, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Ricardo, Pistones, Sala Carolina, Madrid, 1981



Eduardo, Alaska y los Pegamoides, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Jesús, PVP, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Olvido, Alaska y los Pegamoides, Discoteca Consulado, Madrid, 1981



Eduardo, Parálisis Permanente, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Jaime, Gabinete Caligari, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Iñaki, Glutamato Ye-Yé, Sala Rock-Ola, Madrid, 1981



Décima Víctima, Escuela de Caminos, Madrid, 1982



Polanski y el Ardor, El Pabellón, Madrid, 1982



Pedro, Almodóvar & McNamara, Sala Marquee, Madrid, 1982



Alejo, Derribos Arias, Escuela de Caminos, Madrid, 1982



Robotija, El Aviator Dro y sus Obreros Especializados, Sala Rock-Ola, Madrid, 1982



Mavi, Línea Vienesa, Sala Rock-Ola, Madrid, 1982



Fernando y Víctor, Los Coyotes, Sala Rock-Ola, Madrid, 1982



La UVI, Casa de Campo, Madrid, 1982



Los Nikis, Escuela de Caminos, Madrid, 1982



Eduardo, Parálisis Permanente, Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



Birmettes, Objetivo Birmania, Discoteca Consulado, Madrid, 1983



Fabio McNamara, Sala Morasol, Madrid, 1983



Los Elegantes, Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



Derribos Arias, Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



Enrique, Radio Futura, Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, Colegio Mayor Mendel, Madrid, 1983



Casualidad, voluntad y mirada en Miguel Trillo

José Manuel Costa

Miguel Trillo rehúye cuanto puede cualquier consideración estética de su trabajo. Seguramente hace bien. ¿Por qué un artista debe verse obligado a autoanalizar lo que hace, como si además de hacerlo hubiera de predigerirlo para otros? Al final, la mayoría de quienes se enfrentan a una obra de arte no van a disponer de explicación adicional alguna, pues incluso aunque esta existiera en forma de textos de pared u hojas de sala —hablando de exposiciones—, obra y aclaración acabarán separándose. Esto es así.

Por otra parte, Bruce Conner, que entre otras muchas cosas también hizo fotos hacia 1978 en el club punk Mabuhay Gardens de San Francisco, respondía a una carta del crítico e historiador Leo Steinberg en 2005: «Me agrada leer su comentario relativo al arte contemporáneo como un arte de experiencia única e inmediata, sin ningún juicio previo. Siempre he querido que la gente viera mi obra de esta manera». Esta situación teórica puede darse cuando se contempla una fotografía aislada de cualquier referencia, pero quizá no tanto cuando se encuentra integrada en un dispositivo (Foucault) como es el museo. La reacción coetánea ante un fanzine fotocopiado en blanco y negro con retratos realizados en un lugar donde tal vez tú estuviste, incluso para asistir a ese concierto, no es la misma que si acudimos a contemplar el salto mortal que significa reconstruir dos exposiciones más de treinta años después de que se realizaran por primera vez, en espacios muy diferentes y para un público entonces generacional y cómplice. La mirada virginal del espectador que pide Conner es ya casi imposible en este nuevo contexto.

MUSEO, ARTE, FOTOGRAFÍA

Si alguien expone en un museo se debe a que es un artista. Esto es así por la simple premisa de que en los museos solo se expone arte —y ocasionales extintores de incendios o sillas para los vigilantes—. Pero aunque Marcel Duchamp hubiera aclarado este concepto hacía entonces casi sesenta años, cuando Miguel Trillo comenzó a tirar fotos esta forma de ver las cosas no estaba comúnmente aceptada y el arte aún se definía por su soporte. Por otro lado, a finales de los años setenta del siglo pasado, apenas existían museos o centros de arte contemporáneo y, en el imaginario académico, el verdadero arte seguía siendo la pintura, seguida por la menos habitual escultura, mientras dibujos o grabados eran entendidos como técnicas menores. Para las instituciones, la fotografía todavía contaba poco como tal arte y solía refugiarse en libros o revistas especializadas. Hoy la situación es diferente y una colección como la del CA2M se basa sobre todo en fotografía. Puede suceder que los fanzines *Rockocó* de Miguel Trillo se expongan de forma permanente en la colección del Museo Reina Sofía, pero aún se dan resistencias.

Hablando de lo formal, a lo largo de los decenios la fotografía hubo de pelear su propia identidad para superar el pictoricismo de sus comienzos, cuando la pintura era el referente gráfico fundamental y casi único en el ámbito de la alta cultura. En esa búsqueda de una identidad propia, la fotografía artística había hecho virtud de la necesidad y hasta bien entrados los años setenta del siglo *xx* y con notables excepciones, dicha fotografía artística, para serlo, había de producirse en blanco y negro (B/N). Esta decisión estética se debía también a un hecho muy prosaico: mientras el papel, la ampliadora y un laboratorio de B/N eran relativamente asequibles, el coste del color se disparaba exponencialmente. Casi ningún fotógrafo tenía uno y eso significaba tener que acudir a laboratorios especializados donde siempre se tenía un menor control sobre la copia y que, por supuesto, eran bastante más caros que el Kodak de la esquina. Por si fuera poco, esas normas artísticas tradicionales imponían la idea de la obra única. La fotografía era en principio un soporte todavía más industrial que el grabado, un antiarte por antonomasia. Produciéndose, además, en dos medios prosaicos y casi enemigos: la prensa y la publicidad.

Todo esto es (casi) pasado, pero tuvo sus consecuencias. Aunque a Miguel Trillo seguramente le habría gustado publicar en los buenos tiempos de *Nueva Lente*, revista veterana, muy interesante y con bastante color que estuvo dirigida por Pablo Pérez-Mínguez —cuyos retratos marcaron luego una imagen oficiosa de los años ochenta en Madrid—, lo cierto es que no fue así. Lo que hacía Miguel Trillo no encajaba demasiado en los moldes de la vanguardia fotográfica

y menos aún en la tendencia algo surrealista o imaginativa que dominaba en Nueva Lente. Que lo suyo no era *arty*, vamos. Un juicio estético implícito que le condujo a autopublicarse en un fanzine hoy mítico y recién reeditado: *Rockocó*. Aparte del *do it yourself hippie*, rescatado por el punk casi sin darse cuenta, este gesto también tenía consecuencias formales, porque en ese medio las fotografías habían de ser en blanco y negro, aceptando además que su fidelidad no fuera la mejor. Blanco y negro *low-fi*, que ya era un *statement* en tiempos del post-punk.

Esta afirmación, que le ponía directamente en relación con el *fandom* de la época, no le imponía un marco restrictivo. Trillo suele contar cómo por entonces llevaba dos cámaras, una con película de color y otra de blanco y negro. Por lo que pudiera pasar, pero siendo plenamente consciente de que, si iba a publicar en baja definición y en B/N, la única manera de mantener una cierta coherencia entre original y copia era fotografiar con negativos de B/N. Esta precaución y puede que el deseo de afrontar cada fotografía desde dos puntos de vista diferentes, no era en absoluto normal. Por aquel entonces, los fotógrafos o eran de blanco y negro o eran de color. Excepto los fotógrafos de prensa o publicitarios, que para los diarios fotografiaban en dos tonos — pienso en el sepia oscuro del *ABC*— mientras en las revistas esos mismos fotógrafos usaban color. En la fotografía artística rezaba: los tradicionales, siempre en B/N, los rompedores, siempre en color. Solo que Trillo publicaba en B/N y exponía en color. Si se tiene en cuenta lo anterior, quizá pueda entenderse mejor la renuencia de Trillo a analizar su trabajo, pero este es lo suficientemente peculiar como para tratar de hacerlo aquí.

EL CONCIERTO Y LA FOTOGRAFÍA

Trillo tiene alguna foto sin personajes que puede calificarse como *artística*. Y sus fotos de conciertos punk y post-punk de los primeros ochenta, que forman parte de esta exposición, son muy interesantes. Este tipo de fotografías, que en realidad solo pudieron verse entonces en la Galería Ovidio y la Sala Amadís resultaban muy curiosas. Pertenecen al periodo del punk —o más bien del post-punk— de los primeros ochenta y, formalmente, no son demasiado espectaculares. No vemos en ellas imágenes de contorsiones y saltos tremendos, de grupos antagonizando con su público en una presentación extrema. Están realizadas sin *flash* y eso trae consigo un grano de negativo bastante grueso y pequeños movimientos y desenfocos, porque los protagonistas se mueven y las exposiciones no pueden ser ultrarrápidas.

La foto de concierto es un género bastante peculiar, en el cual el fotógrafo dispara habiendo calculado una exposición media para el evento y rogando

para que los cambios de las luces, sobre los cuales no tiene ningún control, no inutilicen la foto por sobre o subexposición. En aquella época, mientras en un concierto medio la iluminación era lo suficientemente intensa como para permitir fotografiar con cierta seguridad, no hay más que ver las fotografías expuestas en Ovidio y Amadís para darse cuenta de que las condiciones de iluminación en estos conciertos eran algo más que deficientes. Lo mismo podía decirse del sonido, malo o muy malo al principio. Trillo trató de suplir estos problemas con el uso ocasional de filtros estrella, pero las carencias no eran fáciles de superar. Y un último apunte: para el fotógrafo, los puntos de vista en un concierto son muy limitados, a pie de escenario, entre el público o desde algún piso superior, si es que lo hay. Todo ello requiere de un tipo de intuición bastante especial. Llama la atención que, en las mismas situaciones, unos fotógrafos lograban —y logran— con regularidad grandes imágenes y otros no.

En realidad, estas fotografías de conciertos son casi más sociológicas que las posteriores de retratos, que se estudiarán luego con cierta extensión. El movimiento, el desenfoque, la misma calidad de las fotografías fotocopiadas en color —toda una inversión en la época— responden perfectamente al momento y al ambiente en que se tomaron. En palabras de varios asistentes a este tipo de conciertos a quienes comentaba el tema: «La verdad es que se veía así. Estábamos todos un poco desenfocados».

EL PÚBLICO ES PROTAGONISTA

Los asistentes, el público... Más allá de la calidad de las fotos y de sus copias, hay que fijarse en los sujetos de las fotografías, los grupos, los músicos. Si se exceptúa a unos pocos como Olvido Gara —Alaska—, Ana Curra, Eduardo Benavente, Aviador Dro, Rubi, Tesa o muy pronto Enrique Sierra, ha de reconocerse que los grupos eran bastante sosos. En lo relativo a la indumentaria, sin ser la «progre» heredada de los setenta y calificada como casposa, no es que mostraran una gran originalidad. Tampoco en la presencia escénica de unos grupos, tan bisonños en aquellos momentos iniciales, que bastante tenían con tocar sus instrumentos sin equivocarse como para ofrecer además un espectáculo. Exceptuando alguna banda aislada como los barceloneses Decibelios, cuya performance en el Rock-Ola-Marquee de Madrid (1982) hubiera alucinado en Londres, Nueva York o Tokio —casi incendian el local—, lo nacional que pisaba los escenarios no ofrecía una gran excitación visual. Mucho más si se compara con imágenes de grupos americanos, británicos o alemanes de aquella misma época. Grupos forasteros que, además de hacer música, querían romper con los hábitos del *prog rock*, pensaban que tocar sentado era de

viejos y parecían o completamente anfetaminados o bañados en ansiolíticos. Sin embargo, en según qué clubes o bares, el público nacional de los primeros ochenta llegó a ser relativamente original y pinturero, y a estar bastante a la par con el de las ciudades mencionadas. Esa situación, para algunos todavía incomprensible pero no por ello menos cierta, tuvo consecuencias en el trabajo posterior de Trillo. Estas fotos de conciertos son reflejo de un momento en el que muchos se daban cuenta de que el foco visual de esos pocos años había pasado a las audiencias.

Como algunos fotógrafos de las principales sedes del punk y el post-punk, desde Frankfurt a San Francisco pasando por Sudáfrica, Trillo había caído en la cuenta de que en aquellos momentos el público asistente resultaba muy interesante desde un punto de vista visual, a veces más que los artistas. Poner el acento en los espectadores no es que fuera un descubrimiento de los segundos setenta. Al menos desde el rock & roll las revistas ilustradas habían ido mostrando las diferentes modas pop, casi siempre como documentación curiosa sobre los nuevos pintoresquismos juveniles. Esto se mantuvo e incluso se acentuó con el movimiento hippie, sus colores vivos, sus formas psicodélicas y el uso extensivo de efectos fotográficos como la solarización, filtros de muy diversos tipos o la superposición de imágenes. Incluso en España a través de revistas ilustradas como *Blanco y Negro*, a la que se irían añadiendo otros semanales, el público tenía cumplida noticia sobre cómo iban vestidos los *teddy boys*, los *rockers*, los *ye-yes*, los *mods*, el *flower power* y demás.

Curiosamente, la oleada de autenticidad que asoló el post-68 tuvo como resultado colateral la no moda de la contracultura, caracterizada por un uniforme universal y de tonos oscuros compuesto por pantalones de pana, faldas amplias, jerséis de punto, barbas sin recortar y sostenes desterrados. Visión que vino a contrarrestar el *glam* sobre los escenarios, pero no tanto entre el público, al menos hasta la llegada del punk. Aunque ha de decirse que, si se hubiera escarbado un poco, incluso en los setenta podían encontrarse escenas donde la gente iba de lo más elegante y/o maqueada, como en el Northern Soul del Reino Unido o los *heavies* de medio mundo.

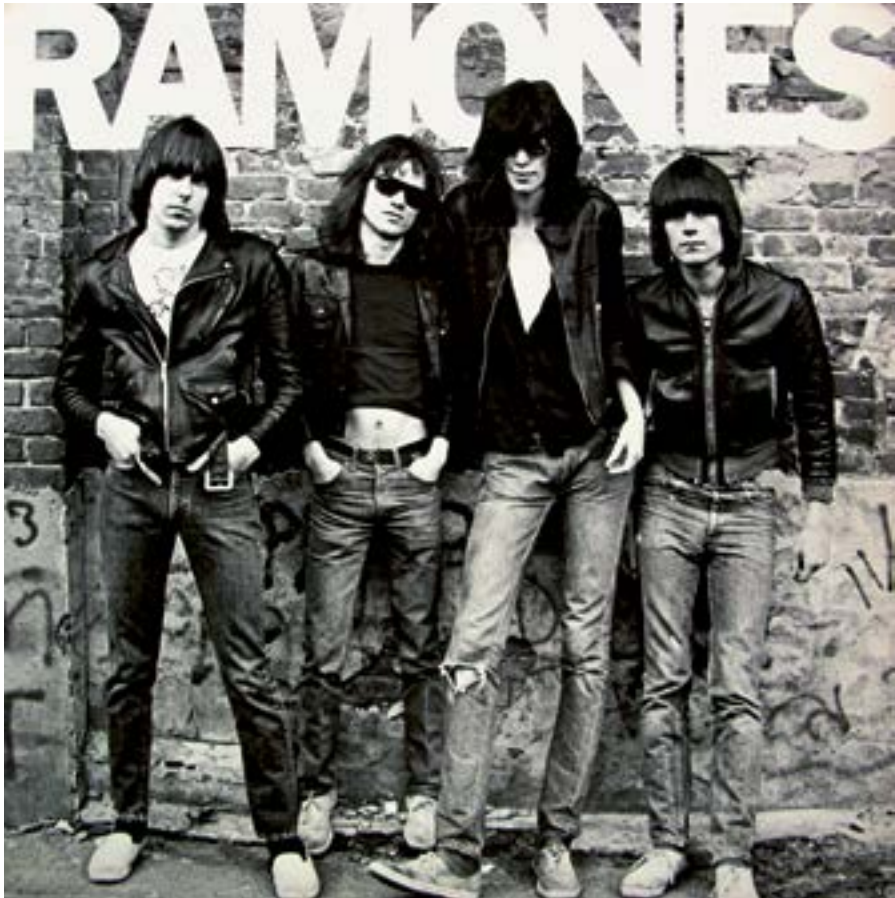
Hacia esos públicos volvió su objetivo Miguel Trillo. Desde entonces, su trabajo fundamental son los retratos de jóvenes. Al principio de Madrid y de alguna otra ciudad de España, luego y a lo largo del tiempo, de medio mundo. Entre esos retratos dominan las parejas. Hay pequeños grupos y muchos retratos en solitario, pero las parejas son una constante. Esto tiene, en primer lugar, un valor sociológico que ya se analiza en otros textos. Desde una perspectiva artística, puede significarse desde dos puntos de vista: el traslado del protagonismo

desde la composición a la escucha que implicaba el 4,33 de John Cage o a la manifestación de Joseph Beuys sobre que todo el mundo es un artista. Ambas cosas solo pueden ser parcialmente ciertas, pero conducen a una activación del espectador como protagonista. Algo cuya aparición estética es muy propia, íntima. Aquellos aspectos que se veían en Madrid o Vigo no se lograban en tiendas de moda, aunque algunas abrirían pronto, sino en un penoso trabajo de recuperación y combinación de una chaquetilla de la abuela junto a una minifalda geométrica rescatada del Rastro. Y lo mismo los hombres, acicalados como hacía mucho tiempo no sucedía y no se ha vuelto a repetir.

Desde el punto de vista de la estructura, hay ciertas constantes en esas fotografías. La primera es la división en tres planos muy netos: un fondo, una(s) figura(s) frontal(es) y el espacio hasta el objetivo, que en Trillo es muy aparente. El fondo más recurrente es la pared, por lo general exterior. Muchas de ellas, la mayoría de hecho, son paredes anónimas, cercanas al lugar de la representación, pocas veces dentro del mismo, aunque algunas de estas, como varias tomadas en el Rock-Ola, sean notables. Las paredes constituyen un telón de fondo en absoluto neutro, pero tampoco relacionado con el sujeto retratado. Casi todas las fotografías están localizadas en tal o cual sitio, pero lo más que deducimos es una proximidad al lugar de la representación y la concentración. No dicen gran cosa, pero insinúan, de forma vaga como para que cualquiera pueda establecer una conexión diferente. Ha de decirse que ocasionalmente se establece una relación directa, como una pared llena de grafitis con dos hip hoppers delante. Pero esas ocasiones parecen menos buscadas que encontradas.

Sobre este telón de fondo se sitúan las figuras. Lo más frecuente son poses frontales mirando al objetivo y tomadas más o menos a media altura. Esto se repite una y otra vez —con una evolución posterior a utilizar también un ligero picado—, con una insistencia que no existe en fotógrafos que realizaron tomas similares pero ocasionales, como Karen Knorr, Ku Khanh, Steve Johnson, Steve Emberton, Brad Elterman, Olivier Richon, Hubert Gloss o Satomi Nihongi, entre varias docenas que pueden mencionarse. Algo muy destacable fue la aparición de la revista *i-D* o de Jill Furmanovsky, autora de algunas de las imágenes más icónicas del punk y que aplicó el tratamiento descrito en Trillo a un grupo que habría de hacerse tan famoso como The Police. En realidad, la plantilla para el trabajo de Trillo posee también un carácter muy icónico: el primer álbum de los Ramones (1976), cuya fotografía realizó Roberta Bayley de la revista *Punk*.

Algo notable en estas poses es que, en sí mismas, vienen a ser como los fondos, indefinidas. Los sujetos suelen estar ahí, quietos y relajados, sin ninguna



Berta Bayley, *Ramones*, 1976

expresión o gesto identitarios, ninguna voluntad de expresar más que el «así somos». Por lo tanto, no se trata de fotos robadas o de ambiente, ni de composiciones fotográficas muy elaboradas, ni de poses coreografiadas. Sin embargo, no son de ninguna manera casuales y la insistencia en ellas las convierte en parte consustancial de la obra. Hay antecedentes lejanos en la historia de la fotografía, como Diane Arbus, Walker Evans, Irving Penn o Paul Strand, por mencionar unos pocos clásicos de estilos muy diferentes. La mirada a la cámara de un sujeto interesante en reposo ha demostrado una gran potencia a través del tiempo. Es posible que esas figuras físicamente pasivas permitan proyectar sobre ellas lo que conocemos, lo que hemos estudiado, lo que hemos imaginado.

¿MINIMALISMO? ¿BARROCO? ¡MIRADA!

Todo ello conduce a que el trabajo de Miguel Trillo pueda considerarse minimalista, más en el sentido repetitivo de Steve Reich que en el de la improvisación de un Terry Riley, la generación de ambientes como en Young/Zazeela o la progresiva espectacularidad de Philip Glass. En su excelente ensayo *Minimal Music, Maximal Impact*, Kyle Gann explica que el minimalismo «en realidad es muy simple. La música minimalista, al menos originalmente, tiende a restringirse a un pequeño repertorio de tonalidades y valores rítmicos. La longitud de las obras subraya la intensa restricción de los materiales: puedes escribir una pieza de cuatro minutos usando solo siete tonos y nadie se daría cuenta. Pero escribes una obra de treinta minutos y esas austeras limitaciones se transforman en un fenómeno mayor de la composición». Todo ello, sumándole una escasa vocación expresiva, puede ser aplicable al trabajo de Trillo.

Sobre todo si hablamos del B/N. Porque otro elemento de la mayor importancia, el color, no parece integrarse en ese paradigma del minimalismo. De hecho, el color, por regla general intenso y muy contrastante, es lo que distorsiona lo reduccionista de la pose y el disparo. De manera paradójica, esto sucede incluso en las fotografías en color de la escena musical madrileña, las que pudieron verse en las dos exposiciones ahora reconstruidas. Por aquel entonces, el color indumentario base era el negro y esto se extendía prácticamente a todos los grupos sociales retratados. Pero incluso en esas fotografías hay un color que destaca, que logra hoy el mismo efecto desorientador que entonces. ¿Cómo decir? En una documenta de Kassel el negro es tan riguroso como el *smoking* o el frac. Es una forma de anunciar la propia coherencia y al mismo tiempo *no enseñar un color* (*Keine Farbe zeigen*), expresión alemana que viene a significar situarse en un territorio neutro.

Los asistentes a los conciertos que retrataba Miguel Trillo a principios de los años ochenta mostraban su color y su bandera. Los golpes de color, muchas veces el rojo surgiendo del negro, no pretendían llamar la atención por la calle. El color operaba más como una señal interna, dirigida a los iguales. Todo esto no era responsabilidad del fotógrafo, o al menos no por completo. La gente acudía con sus galas al evento que fuera. Y eran exactamente las que vemos, sin añadir ni quitar nada. Pero el fotógrafo escoge.

Por reducción de variables, las fotos en B/N acentúan las afinidades, en caso de que existan, y ello puede servir para deducir que todo el mundo acudiría al evento de forma parecida. La realidad era otra, por supuesto. Si bien las diferentes tribus tenían las mismas querencias, tanto indumentarias como musicales, no todos sus miembros eran tan pintones como los retratados por Trillo. Lo

que vemos son, en cierta forma, destilados de un estilo y representantes de una colectividad que suponemos compuesta por entidades muy semejantes.

El color, sin embargo, es más individualizador. Y no, no todo el mundo, menos aún las parejas, puede vestir de forma tan coherente como a quienes retrata Trillo. Resulta evidente que se ha fijado en unos y no en otros. *Domingo en el Rastro*, de 1983, es un ejemplo perfecto. La pareja, a estas alturas ya post-punks, viste sendas chupas y camisetas negras —la de él gris— pero ella lleva unos pantalones amarillos con dibujo negro. Color que se repite como detalle en los calcetines del chico, bien visibles entre las botas y el pantalón negros. Podría añadirse que el fondo, una pared de cemento, tiene una dominante amarilla. Quizás no sea tan descabellado pensar en un minimalismo barroco. En realidad, el barroco trata en gran medida de las figuras en el espacio y del mismo espacio. Esto puede adoptar formas muy complicadas o muy simples. Pero esta es solo una idea que tal vez no supere el estado de ocurrencia. La fotografía de Miguel Trillo, desde Malasaña a Hanoi, tiene alguna relación con los estilos, antiguos o contemporáneos. Pero en el fondo es otra forma de mirar.



Coincidence, Will, and Gaze in Miguel Trillo

José Manuel Costa

As much as possible, Miguel Trillo rejects any aesthetic consideration of his work. He probably does well to do so. Why should artists be obliged to self-analyze what they do, as though, apart from creating it, they should predigest it for others? Ultimately, the majority of those who confront an art work will not have access to any additional explanations, because even if they existed in the form of wall texts and room leaflets—in the case of exhibitions—the work and the explanation will still remain separate. This is the way it is.

On the other hand, Bruce Conner, who among many other things also took photographs around 1978 in the punk club Mabuhay Gardens in San Francisco, responded to a letter from the critic and historian Leo Steinberg in 2005 thus: “I am happy to read your commentary in respect to contemporary art as a unique and immediate experience, without any previous judgment. I have always wanted people to see my work in this way.” This theoretical situation can occur when one looks at a photograph separate from any reference, but perhaps not as much when it is integrated in a dispositif (in Foucault’s conception) like a museum. The normal reaction to a fanzine, photocopied in black and white with portraits made in the same place that maybe you too frequented, maybe even attending that concert, is not the same when we go and look at the perilous undertaking of reconstructing two exhibitions more than thirty years after they were first put on, in very different spaces and for an audience that, at that time, belonged to the same

generation and was likeminded. The virgin gaze of the observer that Conner asked for is now almost impossible in this new context.

MUSEUM, ART, PHOTOGRAPHY

If someone exhibits at a museum this is because that someone is an artist. This is so because of the simple premise that only art is exhibited in museums—and occasionally fire extinguishers and the chairs for guards. But even though Marcel Duchamp elucidated this concept almost seventy years ago, when Miguel Trillo began to shoot photos this way of seeing things was not commonly accepted and art was still defined by its support medium. On the other hand, at the end of the 1970s, hardly any museum or contemporary art centers existed, and in the academic imagination the true art continued to be painting, followed by the less customary sculpture, while drawing and prints were regarded as minor mediums. For institutions, photography still counted for little as art and usually took shelter in specialized books or magazines. Today the situation is very different and a collection such as that of the *CA2M* is based primarily on photography. The fanzine *Rockocó* by Miguel Trillo in the collection of the Museo Reina Sofia might even be put on permanent display, though there is still some resistance to this idea.

Referring to the formal, in the course of many decades photography was able to forge its own identity, overcoming the pictorialism of its beginnings, when painting was the fundamental visual reference, and almost the only one, in high culture. In this search for its own identity, artistic photography made a virtue of necessity and until well into the 1970s, and with notable exceptions, such artistic photography, in order to be artistic, had to be produced in black and white (B/W). This aesthetic decision also resulted from a very banal fact: while paper, enlarger, and equipment for B/W were relatively inexpensive, color multiplied the costs exponentially. Hardly any photographer had color equipment and this meant having to resort to specialized laboratories, where one always had less control over the print and which were much more costly, of course, than the Kodak shop on the corner. What is more, these traditional artistic norms imposed the idea of the unique work. Photography was in principle a support medium even more industrial than the print and the anti-art par excellence. It was produced, moreover, in two commonplace and almost enemy media, the press and advertising.

All of this is (almost) a thing of the past, but it did have its consequences. Although Miguel Trillo would surely have liked to be published in *Nueva Lente*, an established, very interesting photography magazine with a lot of color,

directed by Pablo Pérez-Mínguez, whose portraits later defined the official image of the 1980s in Madrid, the fact is that he was not. What Miguel Trillo did, did not fit in very well in the molds of avant-garde photography and even less in the somewhat surrealist or imaginative tendency that dominated *Nueva Lente*. His work was just not arty. An implicit aesthetic judgment that drove him to self-publish his work in a fanzine today regarded as mythical and which has recently been reedited: *Rockocó*. Apart from its hippy *DIY*, salvaged by punk almost without noticing it, this gesture had formal consequences as well, because in this medium the photographs had to be in black and white, and he had to accept that their resolution would not be the best. Black and white low-fi, that was enough of a statement in the post-punk times.

This affirmation, which put him directly in touch with the fandom of the period, did not impose any restrictive limits. Trillo often relates that in those times he used to carry two cameras, one with color film and one with black and white. Depending on what happened, of course, but plainly conscious that if he was going to publish in *B/W*, then the only way of maintaining a certain coherence between the original and print was to photograph in *B/W*. This precaution, as well as the desire to confront each photograph from two different points of view, was absolutely not normal. In those days, photographers either belonged to black and white or to color. Except for the press or advertising photographers, who for the newspapers photographed in two colors—I am thinking of the dark sepia of the daily Spanish newspaper *ABC*—while in magazines those same photographers employed color. In artistic photography the rule was: traditionalists, always in *B/W*; innovators, always in color. But Trillo published in *B/W* and exhibited in color. If we keep in mind what was mentioned above, then perhaps we can better understand why Trillo renounced analyzing his work, but this is sufficiently peculiar to warrant looking at it here.

THE CONCERT AND PHOTOGRAPHY

Trillo has some photos without people that could be classified as “artistic”. And his photographs of punk and post-punk concerts from the early 1980s, which form part of this exhibition, are very interesting. This type of photography, which in reality could only be seen then at the Galería Ovidio and Sala Amadís, turn out to be very intriguing. They belong to the punk—or rather, post-punk—period of the early 1980s and formally are not very spectacular. We do not find in them images of contortions or tremendous jumps, of bands that antagonize their audience in an extreme presentation. They are made without flash and this means a relatively thick grain of negative and small

movements and blurs, because the subjects move and the exposure could not be ultra-fast.

The concert photograph is quite a peculiar genre, in which the photographer shoots after having calculated a medium exposure for the event and praying that the changes in lighting, over which s/he has no control, do not spoil the photograph by underexposing or overexposing it. In that time, while in a normal concert the lighting was sufficiently intense to permit shooting with certain security, one only has to see the pictures exhibited at Ovidio and Amadís to realize that the lighting conditions in these concerts was more than deficient. The same applied to the sound, bad or very bad at the beginning. Trillo tried to remedy these problems with the occasional use of a star filter, but the deficiencies were not easy to overcome. One last observation: For the photographer the points of view at a concert are very limited: at the foot of the stage, among the audience, or from an upper level—if there is one. All this requires a type of intuition that is somewhat special. It is evident that in the same situations some photographers regularly created—and create—great images and others did not.

In reality, these photographs of concerts are almost more sociological than the subsequent ones of portraits, which will be studied below in more detail. The movement, the lack of focus, the very quality of the photographs photocopied in color—a substantial investment at that time—respond perfectly to the moment and the ambience in which they were taken. In the words of several people who attended this type of concerts, whom I asked about this: “The truth is that you saw it that way. We were all a bit blurred.”

THE AUDIENCE IS THE PROTAGONIST

The spectators, the audience... Beyond the quality of the photographs and of their prints, one has to look at the subjects of the images, the bands, the musicians. Except for a few like Olvido Gara (that is, Alaska), Ana Curra, Eduardo Benavente, Aviador Dro, Rubi, Tesa, or very soon Enrique Sierra, one has to admit that the bands were quite dull. In terms of their attire, without looking like the so-called “progres”, that is trendy, inherited from the 1970s and regarded as tacky, they did not demonstrate a lot of originality. The same applies to the stage presence of some of these bands, so inexperienced in that initial period that they had enough to do in playing their instruments without making too many mistakes, let alone offer a stage show. Except for some bands such as Decibelios from Barcelona, whose performance at Rock-Ola-Marquee in Madrid (1982) would have amazed anyone in London, New

York, or Tokyo—they almost burnt down the place—the Spanish bands that went on stage did not offer much visual excitement. Especially if compared with the images of US-American, British, or German bands of the same period. Bands that, aside from making music, wanted to break with the habits of “prog rock”, who thought that playing while sitting down was for old men and seemed either totally pumped up on amphetamines or thoroughly doused in tranquilizers. In contrast, depending on which clubs or bars, Spanish audiences at the beginning of the 1980s turned out to be relatively original and swanky, quite up to the level of the afore-mentioned cities. This situation, for some people still incomprehensible but not any less true, had consequences in Trillo’s subsequent work. These photographs of concerts reflect a moment when many people noticed that the visual focus of those few years had moved to the audiences.

Like some photographers in the major centers of punk and post-punk, from Frankfurt to San Francisco to South Africa, Trillo had noticed that in those moments the audiences were very interesting from a visual perspective, sometimes even more than the artists. Putting the emphasis on the audience was not a discovery of the late 1970s. At least since the birth of rock & roll, illustrated magazines had depicted the different pop fashions, almost always as a curious documentation of the various forms of juvenile picturesqueness. This was maintained and even accentuated with the hippie movement, its vibrant colors, psychedelic forms, and the extensive use of photographic effects such as solarization, filters of all kinds, or the superimposing of images. Even in Spain, magazines such as *Blanco y Negro*, joined by other weeklies, informed the public at length on how the “teddy boys”, “rockers”, “ye-yes”, “mods”, “flower power”, and others were dressed.

Curiously, the wave of “authenticity” that assaulted the post-1968 period had as a collateral effect the no-fashion of the counterculture, characterized by a universal uniform in dark colors, composed of cord trousers, wide skirts, wool sweaters, uncut beards, and no more bras. A vision that contrasted with the “glam” on the stages, but not so much among the audience, at least till the arrival of punk. Yet it has to be said that, if you dug a bit deeper, even in the 1970s you could have discovered scenes whose members were dressed very elegantly and/or made-up, such as in the Northern Soul of the UK or the headbangers in many places.

These were the audiences that Miguel Trillo focused on. Since then, his principal labor has been the portrait of youth. At first in Madrid and in some other cities in Spain, later and over the course of time, of almost the entire

world. Among these portraits those of couples predominate. There are portraits of small groups and many of solitary persons, but the couples are a constant in his work. This aspect has, first of all, a sociological value that is analyzed in other texts. From an artistic perspective it can be interpreted from two points of view: from the shift of prominence from composition to listening, as implied by John Cage's 4'33", or the statement by Joseph Beuys that everyone is an artist. Both things can only be partially true, but they do lead to an activation of the spectator as protagonist. Something whose aesthetic appearance is very individual, intimate. Those aspects that one encountered in Madrid or Vigo were not achieved in clothes shops, although some would soon open, but in the arduous work of recuperation and combination of grandmother's little jacket combined with a geometric mini-skirt rescued from the flea market. And the same for the men, spruced up to a degree that had not occurred in a long time and has not been repeated since.

From the point of view of structure, there are certain constants in these photographs. The first is their division into three, very distinct planes: a background, a (or some) figure(s), and the space in front of the lens, which in Trillo is very perceptible. The background that occurs most often is a wall, usually an exterior one. Many of them, the majority in fact, are anonymous walls, close to the place of the performance, rarely inside it, although some of the interior pictures, like those taken at Rock-Ola, are notable. The walls make up a backdrop that is in no way neutral, but which is also not related to the portrayed person. Almost all of the photographs are localized in this or that place, but what we most deduce is the nearness to the place of the concert or the concentration of people. They do not say much, but insinuate, in a vague manner so that anyone can establish a different connection. It must be noted that occasionally there is a direct relationship, such as a wall full of graffiti with two hip-hoppers in front. But these occasions seem less sought out than found.

The figures are placed before these backdrops. The most frequent are frontal poses looking at the lens and taken at more or less medium height. This is repeated again and again—with a subsequent evolution to a slight tilt downwards—with an insistence that does not occur in photographers who realized similar shots, but less frequently, such as Karen Knorr, Ku Khanh, Steve Johnson, Steve Emberton, Brad Elterman, Olivier Richon, Hubert Gloss, or Satomi Nihongi, among various dozens that could be mentioned. The appearance of the magazine *i-D* was something very important, just like the work by Jill Furmanovsky, author of some of the most iconic images of punk and who applied the treatment as described in Trillo to a band that would become

exceedingly famous, The Police. In reality, the model for Trillo's work likewise has a very iconic character: the first album of the Ramones (1976), whose cover was made by Roberta Bayley from the magazine Punk.

Something notable about these poses is that, in themselves, they appear like the backdrops, undefined. The subjects stand there, quiet and relaxed, without any expression or identifying gestures, without any will of expressing more than "that's how we are". For this reason, these are not stolen photographs or of the ambience, nor very elaborated photographic compositions, nor choreographed poses. Yet in no way are they casual and the insistence in them transforms them into a consubstantial part of the work. There are distant antecedents in the history of photography, such as Diane Arbus, Walker Evans, Irving Penn, or Paul Strand, to mention a few classic photographers of very different styles. The gaze at the camera of a subject at rest has demonstrated that it possesses great power over the course of time. It is possible that those physically passive figures allow us to project on them what we know, what we have studied, what we have imagined.

MINIMALISM? BAROQUE? LOOK!

All this leads to the conclusion that Miguel Trillo's work can be considered minimalist, more in the repetitive sense of Steve Reich than in the improvisation of Terry Riley, the generation of ambiances of Young/Zazeela, or the progressive spectacularity of Philip Glass. In his excellent essay *Minimal Music, Maximal Impact*, Kyle Gann explains that minimalism is "pretty simple, really. Minimalist music, at least originally, tended to restrict itself to a tiny repertoire of pitches and rhythmic values [...] The length of the works actually underlines the intense restriction of materials: you might write a four-minute piece using only seven pitches and no one would notice, but write a 30-minute piece, and the austere limitations become a major phenomenon of the composition." All of this, added to a faint expressive vocation, can be applied to Trillo's oeuvre.

Above all if we speak of B/W. Because another element of key significance, color, does not seem to be integrated in this paradigm of minimalism. In fact, color, generally intense and extremely contrastive, is what distorts the reductionism of the pose and the shot. In a paradoxical manner, this also happens in the color photographs of the Madrid musical scene, which could be seen at the two exhibitions now reconstructed. At that time, the basic color of the attire was black and this applied to practically all of the social groups portrayed. But even in those pictures there is a color that stands out, today achieving the same disorientating effect as then. How to explain this?

At Documenta in Kassel black is as rigorous as a tuxedo or tails. It is a way of announcing one's own coherence and at the same time not displaying any color, that is, "keine Farbe zeigen", a German expression meaning situating oneself in neutral territory.

The spectators at the concerts that Miguel Trillo portrayed at the beginning of the 1980s demonstrated their color and nailed their colors to the mast. The bursts of color, many times red surging out of black, did not aim to draw attention in the street. Color operated more as an internal signal, directed at one's equals. All of this was not the photographer's responsibility, at least not completely. The people attended whatever event it was in their own clothes. And they were exactly those we see, without adding or removing anything. But the photographer selects.

By reducing the variables, the photographs in *b/w* accentuate the affinities, in case that they exist, and this can serve to imply that the entire world attended the event dressed in a similar manner. Reality differed, of course. Though the various tribes might have the same fondnesses, sartorially as much as musically, not all of their members were as colorful as those portrayed by Trillo. What we see is, in a certain way, the distillation of a style and the representatives of a collectivity that we presume is composed of entities very similar.

Color, however, is more individualizing. And no, not everyone, and much less the couples, can dress in such a coherent manner like the ones that Trillo portrays. It seems obvious that he has chosen some and not others. *Domingo en el Rastro* [Sunday at the Flea Market], from 1983, is a perfect example. The couple, by this time already post-punks, are both dressed in leather jackets and black T-shirts—his is grey—but she wears yellow trousers with a black design. A color that is repeated as a detail in the boy's socks, very visible between the boots and the black trousers. One could add that the backdrop, a cement wall, is dominated by the color yellow. Perhaps it would not be too ridiculous to think of a Baroque minimalism. In reality, the Baroque to a large extent deals with figures in space and space itself. The latter can adopt forms that are very complicated or very simple. But this is just an idea that does not go beyond the state of being a whimsy. The photography of Miguel Trillo, from Malasaña to Hanoi, has a certain relationship with styles, ancient or contemporary. Yet, in essence, it is another way of looking.



vidas empapadas en música. Subculturas, culturas juveniles y la importancia del estilo

Amparo Lasén

En antropología y sociología, el término subcultura se refiere al conjunto de prácticas, conocimientos, creencias y comportamientos específicos de un grupo que ocupa un posicionamiento particular dentro de una cultura o sociedad determinada. Así, por ejemplo, el sociólogo estadounidense Erving Goffman habla de «subculturas sexuales» para referirse a las diferencias sociales entre hombres y mujeres que entrañan, además de posiciones desiguales en el reparto de recursos, riesgos y privilegios, distintos modos de socialización, gestos, comportamientos, atribuciones, expectativas y sentidos¹.

La llamada escuela de Chicago de sociología, en la primera mitad del siglo xx, populariza el término para referirse a grupos que se desvían de las normas hegemónicas, como las subculturas delincuentes urbanas, y también comienza a usarlo para aludir a grupos de jóvenes como subcultura juvenil. Este uso acompaña al desarrollo de la juventud como grupo social y etapa vital diferenciada, con pautas de consumo, valores, discursos, prácticas y referentes simbólicos propios, que se produce a partir de mediados del pasado siglo. En los años sesenta y setenta la noción de subculturas juveniles adquiere resonancias contraculturales, esto es, como forma de oposición y resistencia de los jóvenes al orden sociopolítico y moral de los adultos. El término de contracultura se desarrolla y populariza a partir de los sesenta para referirse

1. Erving Goffman, «The arrangement between the sexes», en *Theory and Society*, 4(3), 1977, pp. 301-331.

a movimientos juveniles como el de los hippies, o los movimientos estudiantiles y pacifistas, integrados mayoritariamente por jóvenes de clase media, que cuestionan y rechazan la tecnocracia, así como las pautas sociopolíticas, económicas y morales de sus sociedades².

La noción de subcultura juvenil como forma de resistencia, no de cualquier grupo de jóvenes, sino específicamente de los de clase trabajadora, se desarrolla gracias a los trabajos pioneros de los estudios culturales realizados por la llamada escuela de Birmingham, del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos con autores como Stuart Hall o Dick Hebdige, quienes observan cómo estas culturas juveniles se diferencian de la cultura parental sin dejar de articularse con ella, reapropiándose objetos del mercado y del consumo. Para estos autores, las subculturas juveniles de la posguerra en Gran Bretaña, *rockers*, *mods*, *punks* y *skinheads*, revelan las contradicciones y negaciones de la cultura británica y sus relaciones de clase, así como suponen el rechazo de la cultura dominante, de la hegemonía, que se pone de manifiesto en sus estilos particulares: gestos, apariencias, vestidos y palabras³.

Los estudios posteriores acerca de las culturas juveniles van distanciándose de este término al no compartir todos sus presupuestos, y rechazar a veces también las connotaciones del prefijo *sub*. Así, por ejemplo, autores en lengua española que analizan las culturas juveniles de los noventa en adelante en España y Latinoamérica, como Carles Feixa, Rossana Reguillo o Maritza Urteaga, y en el Reino Unido como Andrew Bennett, siguen enfatizando la originalidad e innovación de las culturas juveniles, pero sin que, necesariamente, se trate de manifestaciones de resistencia y oposición, sino como formas de autonomía, intersticios y diferencia que se dan en prácticas de ocio y tiempo libre y que participan en procesos particulares de subjetivación. Otros términos se popularizan a partir de los años ochenta para tratar de las culturas juveniles, como los de tribus urbanas o el de escenas musicales, donde se subraya el carácter flexible, estético y afectivo de las afiliaciones y formas de pertenencia propias de estas culturas juveniles alrededor de gustos musicales comunes. Son enfoques que comparten la atención al estilo y la estética, pero

2. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, University of California Press, Berkeley, 1969 (El nacimiento de una contracultura, Kairós, Barcelona, 1984).
3. Stuart Hall y Tony Jefferson, *Resistance Through Rituals*, Routledge, Londres, 1993 (1ª ed. en 1975 como *cccs Working Papers in Cultural Studies*, núm. 7-8; *Rituales de resistencia*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014).

no la homología entre estructura de clase y subcultura, o el protagonismo de la resistencia política. El sociólogo francés Michel Maffesoli emplea la metáfora de tribu y la noción de neotribalismo para dar cuenta de la crisis de los valores del individualismo racional moderno, así como de la emergencia de formas de sociabilidad caracterizadas por el nomadismo y la pertenencia entendida como arraigo dinámico, encarnadas en prácticas donde priman los elementos estéticos, los gustos y los estilos, así como las afectividades compartidas de manera flexible⁴. Este es a su vez un concepto nómada que al viajar cambia de sentido. Por una parte, la metáfora de la tribu va a ser desarrollada por los investigadores anglosajones para renovar los estudios acerca de las culturas juveniles de finales del siglo xx y principios del xxi, subrayando aspectos que no cubría de manera adecuada el término de subcultura, dando lugar al llamado giro postsubcultural. Por otra, en España pasa a ser una categoría policial exitosa, tras su mediación periodística. Así la sección XIII de la Brigada de Información Policial se llamó «Tribus urbanas», antes de pasar a llamarse, con mayor propiedad, «Grupos urbanos violentos». En estos usos policiales y mediáticos no queda mucho de la definición de Maffesoli. En lugar de estilos flexibles y nómadas, que favorecen las sinceridades sucesivas y los placeres de la sociabilidad y el estar-juntos, aquí se subraya el carácter guerrero, violento y conflictivo de las distintas «tribus», que son definidas en términos rotundos y estereotipados, en cuanto a sus rasgos, afinidades y oposiciones, además de retomar los sentidos de desviación, peligro y delincuencia de los primeros estudios subculturales de la escuela de Chicago, donde lo juvenil y lo desviado se fundían encarnados en las bandas. Un ejemplo de este uso lo encontramos en el artículo de la revista *Triunfo* de abril de 1984, citado por Feixa y Porzio⁵, titulado «Tribus 85. Morir con la chupa puesta», que se parece más a una descripción de aquellas películas distópicas de la época, donde, en un futuro próximo, distintas bandas de pintones violentos se enfrentaban en ciudades devastadas, que a un reportaje sobre jóvenes como los retratados por Miguel Trillo. El término «tribu urbana» sigue gozando de presencia mediática, como se puede ver en artículos recientes de diarios, revistas y webs de moda y tendencias.

4. Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens-Klinsieck, París, 1988 (*El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona, 1990).
5. Carles Feixa y Laura Porzio, «Los estudios sobre subculturas juveniles en España (1960-2003)», en *Revista de Estudios de Juventud*, núm. 64, 2004, p. 12.

Estos usos del término tribu son un ejemplo del conflicto que se da en este tipo de categorías, que pueden funcionar a la vez como formas de autoidentificación y pertenencia, y como formas de etiquetado y categorización externa. De este modo, los jóvenes que fotografía Trillo pueden entenderse, reconocerse y presentarse como *heavies*, *punkis* o *mods*, pero no como «subculturas» o «tribus» —de hecho, existen ejemplos en prensa de la época donde objetan a esta última categoría, como la carta al director del *teddy boy* de Zaragoza citado por Feixa y Porzio⁶—. Por otro lado, el éxito periodístico y policial de la categoría de «tribu urbana», con su carácter estigmatizador donde se amalgaman los estilos y estéticas subculturales con las manifestaciones violentas y delictivas de algunos grupos de jóvenes, despliega resonancias de pánico moral tan características de las reacciones institucionales a las prácticas juveniles. Este caso es otro ejemplo de la incómoda comunidad entre investigadores y agentes del orden, y de cómo nuestras investigaciones y categorizaciones pueden fácilmente traducirse y convertirse a la vez en agentes de orden, de ordenamiento y de confusión. Del mismo modo que esto puede producirse con las formas de conocimiento social que constituyen las representaciones fotográficas de los estilos juveniles, como las fotos de Trillo y su voluntad de ilustración subcultural —por ejemplo, en los distintos números del fanzine *Rockocó* dedicados a *punkis*, *rockers*, *heavies* y *mods*—, cuando dichos rasgos estilísticos pasan a ser considerados como elementos para el reconocimiento de potenciales delincuentes y «jóvenes violentos». La historia reciente y trágica de Patricia Heras y los jóvenes detenidos, maltratados, juzgados y encarcelados en Barcelona, del llamado caso 4F narrada en el documental *Ciutat morta* (Artigas y Ortega, 2013), muestra la vigencia de estas estigmatizaciones ligadas a la apariencia y el estilo.

Los estudiosos de las culturas juveniles a partir de los años noventa subrayan cómo los estilos subculturales se dan en otros contextos, otras clases y otros géneros, que los señalados por los autores de Birmingham, centrados en los varones de clase trabajadora británicos. Estudios realizados en los últimos años, que siguen las evoluciones particulares de estos estilos, muestran que puede tratarse de expresiones efímeras, tanto en el tiempo histórico como en el biográfico de sus participantes, pero también de otras más duraderas o permanentes, en el caso, por un lado, de estilos que perduran y son encarnados por generaciones sucesivas de *punks*, *roqueros* o *hiphoperos*, y, por otro, de estilos, gustos y prácticas que siguen acompañando y caracterizando

6. *Ibid.*, p. 13.

a sus seguidoras y seguidores en su devenir adulto, por lo que ya no son necesariamente juveniles. La musicóloga Silvia Martínez habla del mito del *heavy* como cultura juvenil cuando una buena parte de sus fans y seguidores, y desde hace tiempo ya, son personas adultas⁷. Ahora bien, aunque estos estilos y subculturas musicales no reflejen una exclusiva experiencia juvenil, ni comprendan solo a seguidores jóvenes o representen los valores de los jóvenes, sí que contribuyen a definir lo que es «ser joven», y ello pese a que muchos, o incluso la mayoría, de los jóvenes no encarnen ni desplieguen estos estilos subculturales. Que los estilos, pertenencias y gustos subculturales perduran en la edad adulta es algo que puede apreciarse hoy observando la audiencia de cualquier festival veraniego, del Azkena Rock al Sónar, o los foros donde se discute de estas cuestiones, además de los trabajos académicos de autores como Andy Bennett y Paul Hodkinson, este último sobre góticos y emos en Gran Bretaña, o Martha Marciniak y Joanna Davis sobre los punks estadounidenses⁸. Una parte considerable de aquellos jóvenes de los ochenta y luego noventa, similares a los fotografiados por Trillo, siguen orientando su vida adulta, o al menos parte de su cotidianidad presente, según los rasgos, gustos y valores de la cultura juvenil musical a la que pertenecieron.

Muchos de los problemas y limitaciones señalados por los estudiosos de las culturas juveniles y de las músicas populares urbanas respecto de estos términos de subcultura o tribu son comunes al uso de categorías sociales: como la dificultad de dar cuenta de las diferentes experiencias, manifestaciones y prácticas dentro de cada una de ellas, así como de las diferentes formas de pertenecer a una subcultura, el funcionar a la vez como forma de etiquetaje o autorreconocimiento; o la pretendida igualdad formal entre ellas, cuando los sentidos de los estilos, consumo, gestos, etc. son muy diferentes entre unas y otras. Estas limitaciones se ven acentuadas por la manera de tratar a estas culturas juveniles por muchos de los autores de la escuela de Birmingham como entidades homogéneas, basándose en estudios semióticos y no en estudios

7. Silvia Martínez, «*Heavies*, ¿una cultura de la transgresión?», en *Revista de Estudios de Juventud*, núm. 64, 2004, p. 76.
8. Paul Hodkinson y Andy Bennett (eds.), *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*, Berg, Oxford, 2012; Andy Bennett, *Music, Style and Aging. Growing Old Disgracefully*, Temple University Press, Filadelfia, 2013; Joanna Davis, «Growing Up Punk. Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene», en *Symbolic Interaction*, núm. 1, 2006, pp. 63-69; Martha Marciniak, «Intergenerational Relations and Aging in the Punk Subculture», en *Studia Sociologiczne*, 1(216), 2015, pp. 211-228.

empíricos etnográficos que recojan las experiencias y significados de los participantes. De la misma manera, en el campo de los estudios de los movimientos sociales los años setenta marcan un punto de inflexión, en buena medida porque muchos de los académicos de entonces, a diferencia de sus predecesores de la posguerra, habían participado en los movimientos sociales de los sesenta y poseían unas vivencias que ponían de manifiesto la miopía de enfoques anteriores. Las experiencias subculturales de los estudiosos posteriores tampoco conectaban con muchos de estos análisis. Es el caso del sociólogo británico David Muggleton⁹, que no reconoce su experiencia de adolescente punk en el libro de Dick Hebdige, quien no basó su estudio en los sentidos y vivencias de los jóvenes punkis británicos de los setenta, sino en su interpretación sobre sus objetos y estilos.



Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, 1979

El término subcultura persiste en estudios actuales, como en los trabajos sobre el *techno* de la británica Sarah Thornton, poniendo el acento no tanto en la resistencia a una cultura hegemónica dominante o en el vínculo con una cultura de clase, como en la definición con la que abríamos este texto de cultura de un grupo determinado, resaltando la configuración de identidades, cotidianidad, gusto, pertenencia, estilos, performatividad y cierta espectacularidad, subrayada hoy en día por las presentaciones y actuaciones digitales. Sin que esto signifique negar las articulaciones de las prácticas y culturas juveniles con la situación social, las condiciones materiales y tramas de desigualdad donde se ven implicados estos jóvenes. Siguiendo la descripción de Silvia Martínez respecto de los *heavies*, las subculturas son consideradas entonces como redes flexibles que mantienen relaciones de circularidad y complementariedad

9. David Muggleton, *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*, Berg, Oxford, 2000.

entre sí, que buscan modos distintivos, alternativos a la «normalidad» para expresar y configurar sus experiencias vinculadas a tradiciones particulares, donde la alteridad, esto es, el despliegue y la afirmación —a menudo desafiante y provocadora— de su diferencia, juega un carácter central en sus lógicas de identificación y actuación.

ESTILOS Y MÚSICAS

Los estilos suponen una manifestación simbólica de las (sub)culturas juveniles, formados por un conjunto de elementos materiales e inmateriales —artefactos, textos, rituales— que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo, pudiendo ser más o menos espectaculares. Sin duda, espectaculares son los que aparecen en las fotos de Miguel Trillo, que subrayan la importancia de la visibilidad de las pintas. Los estilos subculturales se adaptan y encarnan de manera variada y fluida, según los espacios, los momentos y las personas que los habitan. No se trata de un uniforme que vestir, se trata de repertorios amplios, usados de manera creativa tanto colectiva como individualmente para marcar diferencias con los adultos y con otros grupos de jóvenes. Se juega con las pintas y hay momentos para ir más pintonas y pintones, como los conciertos, las fiestas, o los domingos en el Rastro, o la ruta de los bares en Malasaña, o los bajos de Opañel en Carabanchel, o el Hebe en Vallecas, o los bajos de Argüelles, o la sala Canciller en Ventas, momentos y lugares que son principalmente los que se recogen en estas fotos.

Las subculturas juveniles se entienden como estilos de vida distintivos, a menudo asociados a géneros musicales, como los retratados por Trillo. En Estados Unidos y en Reino Unido existen subculturas juveniles musicales desde los años cincuenta-sesenta, como los *rockers* o los *teddy boys*, los *hippies*, o los *rudeboys* y *rudegirls* y estilos asociados al *reggae* de los jóvenes negros provenientes de la inmigración caribeña. En España la presencia de estilos y culturas juveniles musicales no se da hasta la transición. Los jóvenes fotografiados por Trillo representan los primeros casos de culturas juveniles musicales que cobran visibilidad en nuestro país. Escuchar, bailar, tocar, compartir música —a través de la elaboración de casetes, por ejemplo— es primordial en las subjetividades de estos jóvenes. No es algo que compartan con todos los de su generación; no son todos, ni la mayoría, los que viven sus «vidas empapadas de las músicas de su tiempo», en palabras de Trillo en el fanzine *Rockocó*, y tampoco todos los apasionados de estas músicas lo muestran llevando las pintas que caracterizan a cada estilo subcultural.

El género musical del que se trate y sus diversas formas de escucha, individual y colectiva, en la intimidad del cuarto más o menos propio, en el bar o en el concierto, tienen una centralidad en los significados, prácticas, actuaciones, representaciones e identificaciones de las que participan de estas culturas. Estos significados y maneras de actuar y hacer orientan a estos seguidores en sus vidas cotidianas y contribuyen a articular sus tiempos y espacios, con la primacía de los relacionados con el ocio.

Las culturas juveniles de los y las jóvenes fotografiados por Miguel Trillo se originan en las ciudades y contribuyen a las territorializaciones juveniles de lo urbano. Desde el barrio donde viven, sus parques, bares y descampados, a lugares como el Rastro, el espacio-tiempo de encuentro de los domingos, donde quedar, mostrarse, comprar y vender casetes, ropa de segunda mano, chupas y parafernalias varias con las que adornarse. En Madrid, los mismos bares y eventos acogen conciertos y fiestas de roqueros, punks, mods y modernos —El Sol, Rock-Ola, Escuela de Caminos—, y en certámenes como el Trofeo Rock Villa de Madrid también compiten grupos de distintos estilos.

Otros lugares importantes en la territorialización subcultural son los espacios privados de la habitación adolescente, decoradas con pósteres, dibujos, hojas de revistas o fanzines, o fotocopias, como las paredes de la galería donde expone Miguel Trillo. La decoración de la habitación también es muestra del estilo, los gustos y filiaciones musicales. La habitación propia o compartida entre hermanos, a menudo el caso de los jóvenes madrileños de clase trabajadora que, con mucha frecuencia entonces, eran de familia numerosa, es también el lugar de lectura de fanzines y revistas, pero sobre todo de escucha musical, de casetes y programas de radio. Estos jóvenes escuchan la recién creada Radio 3, Radiocadena Madrid, las emisiones del Pirata y del Búho Musical para *heavies* y roqueros, así como de las nuevas radios libres como Onda Verde o Radiocadena del Water¹⁰. Las habitaciones adolescentes, antes de las actuales habitaciones conectadas, ya eran lugares de autonomía relativa dentro del hogar familiar respecto de los tiempos y espacios marcados por los padres, las imágenes y sonidos de estas habitaciones ya eran formas de generar territorios propios adolescentes dentro del piso familiar con la ayuda de los estilos subculturales.

Según Hebdige, el desafío de estos jóvenes se manifiesta en su estilo y en sus rituales distintivos de consumo, que ayudan a dar visibilidad a estos sujetos y a su rechazo hacia la «normalidad», por lo que convierten objetos existentes, comprados, encontrados o robados en signos de una identidad única,

10. José Manuel Lechado, *La movida. Una crónica de los 80*, Algaba, Madrid, 2005.

compartida y secreta¹¹. La propuesta de Hebdige resuena en trabajos actuales como el documental e investigación sobre el punk madrileño de los ochenta *Lo que hicimos fue secreto* (Álvarez García, Layasi y Durán, 2016). En Madrid, el Rastro ocupa un lugar central en la búsqueda de esos objetos y ropas, pero también el reciclaje de lo que se puede encontrar en los armarios de casa o de los abuelos. Este reciclaje es importante tanto para la reproducción de looks pasados de las culturas retro de *mods* y *rockers*, como para la creación de estilos desconcertantes en los bricolajes punks, como para las modernas fotografiadas por Trillo con sus gafas, pañuelos, collares y demás abalorios. A través de objetos y adornos se dan también complejas articulaciones temporales con el pasado, al reapropiarse y cacharrear con elementos de culturas juveniles y estilos anteriores. Estos estilos funcionan por apropiación, organización activa, bricolaje de objetos y símbolos que son reapropiados, resignificados y reorganizados. Un ejemplo clásico es la reapropiación y resignificación de las panoplias políticas del fascismo, o del comunismo, como las esvásticas, o el bigote a lo Hitler que lucía Iñaki de Glutamato Ye-Yé, o las camisetas con el escudo de la RDA y la RFA, con distintos sentidos para los punks antifascistas y para ciertos *skinheads*: lo que en los primeros es parodia o inversión en un código secreto y provocador, en los segundos, ligados también a la subcultura juvenil de los ultras futboleros, es continuidad con ideologías xenófobas y racistas presentes en el mundo adulto. También encontramos reapropiación y resignificación de objetos banales como los impermeables y los clips de papel usados como pendientes en los jóvenes punks, o la reapropiación de la apariencia en las subculturas retro de *mods* y *rockers* que retoman las estéticas de décadas pasadas.

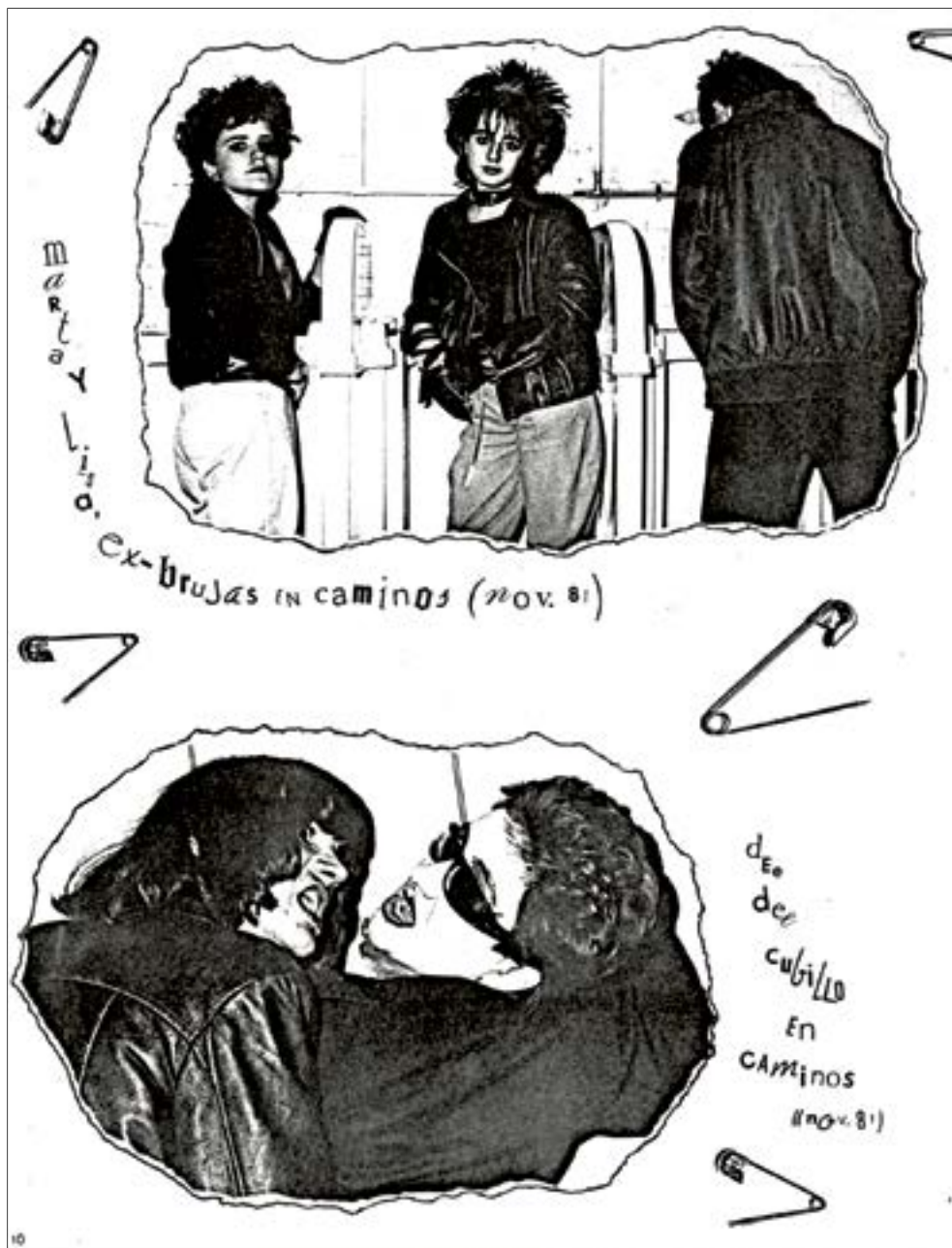
En la configuración de estos estilos, los jóvenes son activos creadores culturales y no solo pasivos consumidores. En este sentido, hay que subrayar que en el Madrid de inicio de los ochenta, periodo previo a la *fast fashion*, al *low cost* y a Internet, las posibilidades de consumo en moda y adornos para jóvenes eran bastante menores que las actuales. Esta era otra diferencia importante entre el Madrid y el Londres de la época, donde las tiendas y posibilidades de consumo subcultural para los jóvenes, tanto de discos, como de revistas, fanzines, ropa y demás adornos eran mucho mayores. Estos jóvenes eran creadores de su apariencia, y también decoradores de sus cuartos. Su creatividad se extendía a otras formas de innovación, en sus rituales amorosos y sexualidad respecto de generaciones anteriores, en sus jergas, juegos y formas de sociabilidad, en

11. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, Londres, 1979 (*Subcultura. El significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2004).

el humor y las bromas, que se dan tanto en sus prácticas cotidianas como en sus prácticas artísticas de andar por casa, en la creación de nuevos usos para los espacios urbanos que no estaban precisamente diseñados para la convivialidad, como en los barrios obreros y periféricos madrileños, en los fanzines donde algunos de ellos se iniciaban en la escritura, la fotografía, el collage y la crítica, con difusión y estética de octavilla y fotocopia, que Trillo tomó prestada para la puesta en escena de su exposición en la Sala Amadís.

La inventiva de estos jóvenes también se extiende a la formación de grupos musicales, no solo los conocidos y más o menos profesionales, sino todos los que forman los chavales y chavalas de los barrios, que ensayan donde pueden, se presentan al Villa de Madrid y tocan cuando la ocasión surge, en un bar, fiesta de instituto o de barrio. En los ochenta y su breve primavera de radios libres, otra forma de creatividad juvenil y adolescente va a ser para algunos la participación en estas emisoras, como Radiocadena del Water y Onda Verde, que dan cabida, en programas semanales de una hora de duración, a jóvenes *heavies*, punkis, siniestros o amantes de la electrónica y los ruidos, con títulos como 1985, *La hora de la anarquía* o *Los buenos ciudadanos* —traducción del nombre del grupo Upright Citizens—. En sus usos activos y selectivos de los medios, los estilos subculturales no solo se nutren de estos, sino que crean sus propias producciones: fanzines, programas de radio, vídeos, fotos, grafitis, o pinturas murales. Así se van generando esos estilos desconcertantes de los jóvenes que fotografía Trillo, que despiertan a la vez la burla y el miedo. Estos aspectos comunes a todos los estilos fotografiados también se despliegan en las poses y gestos de los jóvenes, sean punkis, *heavies* o *mods*, como sacar la lengua, hacer la peineta, adelantar la cadera desafiantes, arrugar el ceño, más el consabido espararre y exhibición de la entrepierna masculinos. También son comunes los gestos que expresan amistad, abrazados, recostados, con las manos en los hombros de la o el colega de al lado, contacto físico entre amigos, y parejas que se besan; eso sí, todas heteros.

En las fotos de Trillo aparecen muchas chicas, para todos los estilos fotografiados, ya que tanto en Londres como en Madrid, como en todos los lugares donde se dan estas culturas juveniles las mujeres participan de ellas. Sin embargo, la invisibilidad de las mujeres caracteriza a los estudios sobre culturas juveniles hasta, por lo menos, los años noventa, con excepciones como las voces críticas dentro de la escuela de Birmingham de Angela McRobbie y Jenny Garber. Los jóvenes no solo eran participantes activas, sino que además se daban, y se dan, en estas culturas juveniles, particulares posicionamientos, coreografías y performances de género. Así, podemos ver cómo las estéticas punk, siniestras o *heavies*



Miguel Trillo, *Rockacó*, núm. 2, 1982

rompen con los modos tradicionales de la feminidad: a veces favoreciendo la androginia en estilos unisex, a veces en la resignificación de lo «sexi» articulado con el peligro y lo amenazador: botancas, medias rotas, pelos cortos, de punta, rapados, cardados, encrespados, cuero, cadenas, maquillajes extremos, labios negros. Lo que también puede verse en las actitudes en las fotos: lenguas fuera, sentadas en el suelo, haciendo muecas, pisando a un amigo, o en las chicas fotografiadas en los urinarios de chicos en una de las imágenes del especial sobre punkis de *Rockocó*.

La Escuela de Birmingham subraya la participación de varones de clase obrera en las culturas juveniles que estudia, mientras las mujeres son subordinadas en estos análisis, añadiendo a su subalternidad generalizada la atribución de un rol secundario y el desinterés por sus propias prácticas subculturales¹². Si bien se da a menudo en estas subculturas una afirmación y exaltación de la masculinidad, también son un lugar, entonces y ahora, para la experimentación en performances y relaciones de género.

Los orígenes de estas culturas juveniles pueden estar en ciertas metrópolis anglosajonas, pero el origen no determina el destino¹³. Los jóvenes fotografiados por Trillo en Londres y Madrid no son el original y la copia, participaban ya en los ochenta de circuitos de comunicación transnacionales —música, moda, medios— y también compartían problemas derivados de la crisis económica como el paro y la precariedad, y placeres comunes ligados a la música, la sociabilidad, el humor cómplice o los desparrames festivos. Lo cual no puede hacer nos pensar en términos de homogeneidad cultural, ya que siempre se dan articulaciones entre lo global y lo local. Los contextos de recepción, interpretación y performance son cruciales. No se dan exactamente las mismas prácticas, ni los mismos sentidos, ni las mismas rivalidades, ni las mismas alianzas, no solo entre estas dos ciudades, sino también entre los jóvenes de las capitales y los de las ciudades más pequeñas y pueblos, donde tener estilo subcultural, o sea tener pintas, ya sea de *heavy*, punki o moderno, creaba alianzas y simpatías mutuas en los bares e institutos.

Respecto al contexto sociopolítico particular de los ochenta y la transición, y en relación con las culturas juveniles, muchos son los autores que interpretan estas últimas bajo el prisma de la actualidad sociopolítica, como metáfora del cambio social y el deseo de reconocerse modernos y europeos, tanto en

12. Angela McRobbie y Jenny Garber, «Girls and Subcultures», en Hall y Jefferson, *op. cit.*, pp. 209-223.

13. Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona, 1998.

el ámbito del análisis académico —sobre todo centrado en los profesionales de las escenas musicales (músicos, periodistas, etc.), y élites políticas y culturales¹⁴—, como en los reportajes periodísticos, véase el ejemplo del especial sobre España de la revista *Rolling Stone* publicado en 1985 con fotografías de Mary Ellen Mark. Si bien este parece ser el caso de cómo son tratados algunos de estos estilos por los medios —o por ciertos medios— y élites políticas, habría que ser cautos a la hora de proyectar estos sentidos en los jóvenes protagonistas punks, mods, heavies y modernos varios, que si bien estaban enredados en sus particulares circunstancias materiales, sociopolíticas y biográficas, no parecían, en general, tan sensibles a esta visión histórica: el franquismo apenas eran recuerdos —o silencios— de su infancia. Existe un desinterés por la política de los políticos tanto en Londres como en Madrid, aunque sí se interesan por cuestiones que les afectan en el presente, como el servicio militar obligatorio español, al que muchos objetan y por el que se movilizan defendiendo la insumisión y su desaparición. También importan los conflictos con sus padres, y el mundo adulto en general, que se encarna a menudo en las maneras de vestir, que llevan a muchos, y sobre todo a muchas —ya que el control parental sobre las mujeres es más acentuado—, a tener que cambiarse de ropa en el ascensor o después de salir de casa, así como a esconder de sus madres las tachuelas y demás adornos. Algunos gozan de la eventual comprensión de padres «progres», que se traduce a veces en formas diferentes de reproche, del «cómo vas a salir así a la calle» al «llevar ropa rota y estética pordiosera es como reírse de los pobres». En estas cuestiones familiares y generacionales los jóvenes madrileños se asemejan a los londinenses.

Un error común a algunos análisis subculturales es pensar que los jóvenes que se identifican con una cultura juvenil específica solo y siempre escuchan músicas de dicho género, o centran todas sus actividades de ocio en manifestaciones de dicha cultura. Entonces unas podían escuchar a grupos de *hardcore punk*, a inclasificables como Derribos Arias, flipar con el concierto gratuito de los Smiths en el Paseo de Camoens en el 85, bailar el *Like a Virgin* y saltar con los Motörhead, o alucinar con las pinzas pezoneras de la amiga de su cantante —Lemmy—, Wendy de los Plasmatics; y otros compartir la fascinación por Lemmy y la Wendy con su cresta y sus pinzas, escuchar a Iron Maiden, Judas Priest, Obús y Barón Rojo, y también, por el otro lado de la casete, las rumbas

14. Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Velecio, Madrid, 2006; Fernán del Val, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la transición (1975-1985)*, Fundación SGAE, Madrid, 2017.

de los Chichos y los Chunguitos¹⁵. En las conexiones con otros géneros y estilos de su tiempo podemos encontrar esas articulaciones de lo local y lo transnacional. Así, una de las especificidades españolas respecto a versiones anglosajonas es la conexión estilística y de gusto y prácticas de escucha con músicas que también sonaban en los barrios, como las rumbas de grupos gitanos como los Chichos o los Chunguitos, que comparten temáticas comunes de su cotidianeidad con el *heavy* o el rock urbano: hablan de amor, amistad y sexo, de la vida de barrio, de los placeres y penares, drogas, delincuencia, etc. También se dan semejanzas en las estéticas: pelos largos, greñas, pantalones vaqueros ajustados, chaquetas vaqueras, chupa de cuero, deportivas. Del mismo modo, esas conexiones se escuchan en las bandas sonoras del llamado cine quinquí, en aquellas películas populares entre estos jóvenes que ofrecen representaciones de sus barrios, o en algunos de los incipientes vídeos musicales; me refiero, por ejemplo, al protagonismo de la cotidianeidad y a la presencia de espacios vallecanos en el vídeo de la canción *Va a estallar el Obús* de Obús.

Los jóvenes madrileños y londinenses de los ochenta, como los fotografiados por Miguel Trillo, también sabían ser fans emancipados, usando el término del historiador del arte y comisario Iván López Munuera, no solo de las estrecheces de «lo normal» y del mundo de los adultos, sino también de visiones unitarias y homogéneas de sus culturas juveniles de referencia. En estas culturas exploran otras posibilidades de su presente, ríen, posan, vacilan, bailan, se arriesgan, se dan de hostias muchas veces —no tanto entre sí como con las materialidades de sus existencias—, se asustan y desconciertan, desparramando una vitalidad empapada de música que, no necesariamente leída en los términos marxistas de Hebdige y compañía, despliega políticas y resistencias ordinarias¹⁶.

15. Véase la entrevista a Óscar, el *heavy* de Usera, en Álvaro Corazón Rural, «El orgullo del *heavy* español de los ochenta (¡contiene grandes éxitos!)», en *Jot Down*, 2013, disponible en: www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/ (última consulta: 13/04/2017); Fernán del Val, *op. cit.*

16. Iván López Munuera, «Pop Politics. Activismos a 33 revoluciones», en *Pop Politics. Activismos a 33 revoluciones*, CA2M, Móstoles, 2012, pp. 11-28.



Lives Soaked in Music. Subcultures, Youth Cultures, and the Importance of Style

Amparo Lasén

In Anthropology and Sociology, the term subculture refers to a collection of specific practices, beliefs, knowledge, and behaviors of a group occupying a particular position within a certain culture or society. Thus, for example, the US-American sociologist Erving Goffman speaks of “sexual subcultures” to refer to the social differences between men and women that include, in addition to unequal positions in the allocation of resources, risks, and privileges, distinct modes of socialization, gestures, behaviors, attributions, expectations, and meanings.¹

In the first half of the twentieth century, the so-called Chicago School of Sociology popularized the term to refer to groups that deviated from hegemonic norms, such as urban delinquent subcultures, and also began to employ it when referring to groups of young people as youth subculture. This use of the term accompanied the development of youth as a differentiated social group and life phase, with its own patterns of consumption, values, discourses, practices, and symbolic references, which occurred from the middle of the last century on. In the 1960s and 1970s the notion of youth subcultures acquired countercultural echoes, that is, as a form of opposition and resistance by youth against the socio-political and moral order of adults. The term counterculture was developed and popularized, beginning in the

1. Erving Goffman, “The Arrangement Between the Sexes”, *Theory and Society*, 4(3) (1977), 301-331.

1960s, to refer to youth movements such as the hippies, or the student and anti-war movements, both formed primarily by middle-class young persons, who questioned and rejected technocracy, as well as the socio-political, economic, and moral standards of their societies.²

The notion of youth subculture as a form of resistance, not by any group of youths, but specifically by the working class, was the result of the pioneering Cultural Studies works carried out by the so-called Birmingham School, by researchers such as Stuart Hall or Dick Hebdige at the Centre of Contemporary Cultural Studies. They observed how these youth cultures differentiated themselves from parental culture without ceasing to link with it, re-appropriating objects from the market and consumption. For these scholars, youth subcultures of post-war Great Britain, the rockers, mods, punks and skinheads, exposed the contradictions and negations of British culture and its class relations, as well as the rejection of the dominating culture, of the hegemony, expressed in particular styles: gestures, appearance, clothing, and words.³

Subsequent studies on youth cultures have distanced themselves from this term because they do not share all of its implications, sometimes even refusing the connotations of the prefix “sub”. Scholars writing in Spanish and analyzing youth cultures in Spain and Latin America from the 1990s on, such as Carles Feixa, Rossana Reguillo, or Maritza Urteaga, or Andrew Bennett in the United Kingdom, continue to emphasize the originality and innovation of youth culture, yet without necessarily interpreting them as manifestations of resistance and opposition, but instead as forms of autonomy, interstices, and difference that arise in leisure and spare time practices and that participate in particular processes of subjectivation. Beginning in the 1980s, other terms became popular to describe youth cultures, such as urban tribes or musical scenes, underscoring the flexible, aesthetic, and affective character of the affiliations and forms of belonging proper to these youth cultures centered on collective musical tastes. These approaches share the focus on style and aesthetics, but not the homology between class structure and subculture or the significance of political resistance. The French sociologist Michel Maffesoli employs the metaphor of the tribe and the concept of neo-tribalism to explain the crisis of values of rational modern

2. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition* (Berkeley: University of California Press, 1969).
3. Stuart Hall and Tony Jefferson, *Resistance Through Rituals* (London: Routledge, 1993) (first edition published in 1975 as *cccs Working Papers in Cultural Studies*, 7-8).

individualism, as well as the emergence of forms of sociability characterized by nomadism and a sense of belonging understood as dynamic rootedness. These are embodied in practices where aesthetic elements, tastes, and styles dominate and in flexibly shared affectivities.⁴ At the same time, this is a nomadic concept, whose meaning shifts when it travels. On the one hand, the metaphor of the tribe was developed by Anglo-American researchers in order to renovate studies on youth culture at the end of the twentieth and beginning of the twenty-first century, emphasizing aspects that the term subculture did not adequately address and triggering the so-called post-subcultural turn. On the other hand, the term has become a successful police category in Spain after its mediation in the press. Thus, the XIII section of the Brigade of Police Information was called “Urban Tribes”, before it more appropriately changed its name to “Violent Urban Groups”. Not much remains of Maffesoli’s definition when the term is used in this way by police and press. In the place of flexible and nomadic styles that favor successive sincerities and the pleasures of sociability and of being together, here the aggressive, violent, and conflictive character of the distinct tribes is emphasized, defined in emphatic and stereotyped terms when referring to their characteristics, affinities, and oppositions. Once more the sense of deviation, danger, and delinquency that permeated the first subcultural studies by the Chicago School reappears, where youth and deviant were fused and incarnated in the phenomenon of gangs. An example of this use is found in an article that appeared in the Spanish magazine *Triunfo* in April 1984, quoted by Feixa and Porzio,⁵ titled “Tribus 85. Morir con la chupa puesta” [Tribes 85. Dying with the Leather Jacket On]. The article seems more like a description of those dystopian films of the period, in which diverse gangs of violent peacocks confronted each other in the devastated cities of a near future, rather than a report on young people like those portrayed by Miguel Trillo. The term “urban tribe” continues to enjoy popularity in the media, as one can observe in recent articles in newspapers, magazines, and websites on fashion and trends.

These uses of the term “tribe” are an example of the conflicts that occur around these types of categories, which can simultaneously function as forms of self-identification and belonging, and as forms of labeling and external categorization. In this way, the young people photographed by Trillo can

4. Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l’individualisme dans les sociétés de masse* (Paris: Méridiens-Klinsieck, 1988).
5. Carles Feixa and Laura Porzio, “Los estudios sobre subculturas juveniles en España (1960-2003)”, *Revista de Estudios de Juventud*, 64 (2004), 12.

understand, recognize, and present themselves as heavy metal rockers, punks, or mods, but not as “subcultures” or “tribes”—in fact, there are examples in the press of that time where people objected to this latter category, such as the letter to the editor from a “teddy boy” from Zaragoza quoted by Feixa and Porzio.⁶ On the other hand, the success of the category urban tribe in the press and police, with its stigmatizing character fusing subcultural styles and aesthetics with the violent and delinquent actions of some groups of young people, resonates with echoes of the moral panic so characteristic of the institutional reactions to youth practices. This case is just another example of the uncomfortable relationship between researchers and agents of law enforcement, and of how our investigations and categorizations can themselves be easily rendered and transformed into agents of law enforcement, ordering, and confusion. In the same manner as when the forms of social recognition that make up the photographic representations of youth styles, like Trillo’s photographs and his desire to illustrate the subcultural worlds—for example, in the various issues of the fanzine *Rockocó* dedicated to punks, rockers, heavy metal fans, and mods—when such stylistic features are regarded as traits for identifying potential delinquents and “violent young people”. The recent and tragic story of Patricia Heras and the young people detained, mistreated, condemned, and jailed in Barcelona, in the so-called 4F case narrated in the documentary *Ciutat morta* (Artigas y Ortega, 2013), reveals the persistence of these stigmatizations tied to appearance and style.

Scholars of youth cultures have since the 1990s emphasized how sub-cultural styles occur in other contexts, other classes, and other genders than those identified by the Birmingham School, focused on young men from the British working class. Recent studies that track the individual evolution of these styles reveal that they can be temporary, in regard to historical time as much as to the biography of their participants, but also that in some cases they can last longer or be permanent. For instance, when the same styles are embodied by successive generations of punks, rockers, or hip-hoppers, or when styles, tastes, and practices continue to accompany and characterize fans when they become adults, so that they no longer are necessarily “youth” styles. The musicologist Silvia Martínez writes of the myth of heavy metal as a youth culture, when in fact a large share of fans and followers have long been adults.⁷ All the same, although these styles and musical subcultures neither reflect an experience that

6. Feixa and Porzio, “Los estudios sobre subculturas juveniles”, 13.

7. Silvia Martínez, “*Heavies*, ¿una cultura de la transgresión?”, *Revista de Estudios de Juventud*, 64 (2004), 76.

is exclusively juvenile, nor include only young followers or represent the values of young people, they do contribute to defining what it means to “be young”, and this even if many, or even the majority, of young people do not embody nor display these subcultural styles. That subcultural styles, traits, and tastes persist into adult age is something that can be observed today among the audience of any summer music festival, from Azkena Rock to Sónar, or in the web forums where these issues are discussed, as well as in the academic studies by researchers such as Andy Bennett and Paul Hodkinson, the latter on goths and emos in Great Britain, or Martha Marciniak and Joanna Davis on punks in the United States.⁸ A considerable part of those young persons of the 1980s and 1990s, similar to those photographed by Trillo, continue to orient their adult lives, or at least part of their everyday life, according to the attributes, tastes, and values of the musical youth culture that they belonged to.

Many of the problems and limitations pointed out by scholars of youth culture and of urban popular music in regards to the terms of subculture or tribe are common to the use of social categories: such as the difficulty of accounting for the different experiences, manifestations, and practices within each one of them, as well as the different forms of belonging; its simultaneous function as label and self-recognition; or the supposed formal equality between them, when in fact the meaning of the styles, consumption, gestures, etc. vary widely. These limitations are accentuated by the way in which many researchers of the Birmingham School treat these youth cultures as homogenous entities, relying on semiotic studies and not empirical ethnographic studies that collect the experiences and meanings of the participants. This is similar to what happened in the in the field of the study of social movements, where the 1970s mark a turning point, to a large extent because many of the academics of that time, in contrast to their predecessors, had participated in the social movements of the 1960s and possessed experiences that exposed the myopia of previous approaches. The subcultural experiences of later researchers likewise did not connect with many of these analyses. This is the case of the British

8. Paul Hodkinson and Andy Bennett (eds.), *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity* (Oxford: Berg, 2012); Andy Bennett, *Music, Style and Aging. Growing Old Disgracefully* (Philadelphia: Temple University Press, 2013); Joanna Davis, “Growing Up Punk. Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene”, *Symbolic Interaction*, 1 (2006), 63-69; Martha Marciniak, “Intergenerational Relations and Aging in the Punk Subculture”, *Studia Sociologiczne*, 1(216) (2015), 211-228.

sociologist David Muggleton,⁹ who does not acknowledge his experience as an adolescent punk in the book by Dick Hebdige, who himself does not base his study on the meanings and experiences of young British punks of the 1970s, but on his interpretation of their objects and styles.

The term subculture persists in current studies, such as in the works on dance cultures by the British researcher Sarah Thornton, who accentuates not so much the resistance to a dominant hegemonic culture or the connection with a class culture, but rather the definition with which we opened this text, of the culture of a specific group, emphasizing the configuration of identities, everyday life, taste, belonging, style, performativity, and a certain spectacularization, underscored nowadays by digital presentations and performances. This is not to negate the links of youth practices and cultures with a social situation, the material conditions, and the textures of inequality in which these young people are implicated. Following Silvia Martínez's description in regard to heavy metal, subcultures are therefore considered flexible networks that maintain relationships of circularity and complementarity between each other, that seek distinctive, alternative modes to "normality" in order to express and configure their experiences linked to individual traditions, where alterity, that is, the flaunting and affirmation—often challenging and provocative—of their difference plays a key role in their logics of identification and performance.

STYLES AND MUSICS

Styles represent a symbolic manifestation of youth (sub)cultures, formed by a collection of material and immaterial components—artifacts, texts, rituals—that young people consider representative of their identity as a group and which can be more or less spectacular. Those portrayed in Miguel Trillo's photographs are indeed spectacular, and these snapshots underline the importance of the visibility of their looks. Subcultural styles are adapted and embodied in a diverse and fluid manner, depending on the spaces, the moments, and the persons. These are not uniforms to be donned, but broad repertoires used in a creative manner, collectively as much as individually, to mark differences from adults and from other groups of young people. These youngsters play with their looks and there are moments when one dresses up more brashly, such as for concerts, parties, or Sundays at the Rastro flea market, or the pub tour through Malasaña, or the Opañel dives in Carabanchel, or the Hebe in

9. David Muggleton, *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style* (Oxford: Berg, 2000).



Miguel Trillo, *En Leicester Square*, London, 1981, Colección CA2M

Vallecas, or the basement bars of Argüelles, or the Canciller concert hall in Ventas: the principal moments and places shown in these photographs.

Youth subcultures are understood as distinctive lifestyles, often associated with musical genres, like those portrayed by Trillo. Musical youth subcultures have existed in the United States and United Kingdom since the 1950s / 1960s, such as the rockers or teddy boys, hippies, rude boys and rude girls, and styles associated with the reggae of young blacks from Caribbean immigration. In Spain, the presence of musical youth cultures and styles did not appear until the *transición*. The young people photographed by Trillo represent the first cases of musical youth cultures achieving visibility in Spain. Listening, dancing, playing, sharing music—via the copying of audio cassettes, for example—was fundamental in the subjectivities of these young people. This is not something they shared with all the members of their generation; not all of them, not even the majority, lived their “lives soaked in the music of their times”, as Trillo writes in the fanzine *Rockocó*, and not all those passionate for these music styles show it by wearing the typical looks associated with the subcultural style.

The particularities of each musical genre and the diverse forms of listening, individual or collective, in the intimacy of a room more or less of your own, in

a bar or at a concert, are central to shaping the meanings, practices, performances, representations, and identifications of those that participate in these cultures. These meanings and performances guide these followers in their everyday lives and contribute to articulating their times and spaces, under the primacy of those related to leisure.

The youth cultures of the young people photographed by Miguel Trillo originated in cities and contributed to the juvenile territorialization of urban space. From the neighborhood where they lived, their parks, bars, and vacant lots, to places such as the Rastro flea market, which is the space-time of the Sunday meetings, a place to meet, show, buy, and sell cassettes, second-hand clothes, leather jackets, and varied paraphernalia to adorn themselves. In Madrid, the same bars and events—El Sol, Rock-Ola, Escuela de Caminos—host concerts and parties for rockers, punks, mods, and “moderns”, while in contests such as the Trofeo Rock Villa de Madrid bands of different styles compete against one another.

Other key sites of subcultural territorialization are the private spaces of the adolescent bedroom, decorated with posters, drawings, pages from magazines or fanzines, or photocopies, like the walls of the gallery where Miguel Trillo exhibited. The decoration of the room is also a display of the style, tastes, and musical affiliations. The room of one’s own or one shared with siblings, often the case for many working-class youngsters belonging to families with numerous children, is also the place for reading fanzines and magazines, but above all for listening to music, cassettes, and radio shows. They listened to the recently created national radio station Radio 3, to the rock music shows Pirata and Búho Musical, as well as to the new pirate radio stations Onda Verde or Radiocadena del Water.¹⁰ The teenagers’ rooms, before today’s digitally connected rooms, were places of relative autonomy inside the family home in regards to the times and spaces marked by parents. The images and sounds of these rooms were already ways of creating their own teen territories inside the family apartment with the help of subcultural styles.

According to Hebdige, the challenge posed by these young people lies in their style and in their distinctive rituals of consumption, which help to lend visibility to these subjects and to their rejection of “normality”, converting existing, bought, found, or robbed objects into signs of a unique, shared, and secret identity.¹¹ Hebdige’s proposal echoes in current works such as the

10. José Manuel Lechado, *La movida. Una crónica de los 80* (Madrid: Algaba, 2005).

11. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979).

documentary film and investigation of punk in 1980s Madrid, *Lo que hicimos fue secreto* [What We Did Was Secret] (Álvarez García, Layasi, and Durán, 2016). In Madrid, the Rastro was a central place in the search for these objects and clothes, but also the recycling of what you could find in the closets at home or at their grandparents. This recycling is important for the reproduction of looks from the past, as in the retro cultures of mods and rockers, as much as for the creation of disconcerting styles in punk bricolage, as well as for the so-called “modern” women photographed by Trillo with their glasses, scarves, collars, and other accessories. By means of objects and adornments, complex temporal connections with the past are forged by re-appropriating and mending elements from previous youth cultures and styles. These styles function by means of appropriation, active organization, the bricolage of objects and symbols that are re-appropriated, re-signified, and re-organized. A classic example is the re-appropriation and re-signification of the political panoply of fascism or communism, such as swastikas, Hitler’s moustache as sported by Iñaki of Glutamato Ye-Yé, or the t-shirts with the shield of the GDR or FRG, with different meanings for anti-fascist punks or certain skinheads: what for the former is a parody or inversion of a provocative and secret code, for the latter—linked to the youth subculture of football hooligans—represent continuity with xenophobic and racist ideologies present in the adult world. We also find re-appropriation and re-signification of banal objects such as the safety pins and paper clips used as earrings by young punks, or the re-appropriation of the appearance of the retro subcultures of mods and rockers, who recuperate the aesthetics of past decades.

In the configuration of these styles young people are active cultural creators and not simply passive consumers. In this sense, one must recall that at the beginning of the 1980s in Madrid, in an era before fast fashion, low cost, or Internet, the possibilities of consumption in fashion and ornaments for young people were much less than today. This was another crucial difference between Madrid and London at this time, where shops and opportunities for subcultural consumption for young people, of records, magazines, fanzines, clothes, and of other adornments, were much greater. Young people in Madrid were the creators of their appearance and also the decorators of their rooms. Their creativity extended to other forms of innovation, in their amorous rituals and in their sexuality, compared to previous generations, in their jargons, games, and forms of sociability, in the humor and jokes, as present in their everyday practices as in their rough artistic practices, in the creation of new urban spaces that were not exactly designed for conviviality, such as the working class

neighborhoods and suburbs of Madrid, in the fanzines where some of them began to write, to photograph, to make collages, and to write criticism, with the dissemination and aesthetics of the pamphlet and the photocopy, which Trillo borrowed for the presentation of his exhibition in the Sala Amadís.

The inventiveness of these young people also extends to the formation of musical groups, not only well-known ones, more or less professional, but those formed by adolescents from the neighborhood, who practice where they can, compete in the Villa de Madrid contest, play whenever they have an opportunity, in a bar, in a school party, or in a neighborhood festival. In the 1980s and in the brief spring of pirate radio, another form of juvenile and adolescent creativity for some lay in participating in these radio shows, such as Radiocadena del Water or Onda Verde, whose weekly, one-hour long programs with names such as 1985, *La hora de la anarquía* [The Hour of Anarchy], or *Los buenos ciudadanos*—a direct translation of the German hardcore punk band's name Upright Citizens—showcased young heavy metal rockers, punks, goths, or enthusiasts of electronics and noise. Subcultural styles not only draw from the media, but use them actively and selectively, creating their own productions: fanzines, radio programs, videos, photographs, graffiti, or murals. This is how those disconcerting styles of the young people that Trillo photographed are generated, arousing scorn at the same time as fear. These aspects common to all of the photographed styles are also displayed in the poses and gestures of the young people, whether punks, heavy metal rockers, or mods, such as sticking out the tongue, giving the finger, pushing the hips forward defiantly, arching an eyebrow, and the ever-popular manspreading and exhibiting of the male crotch. Other common gestures are those that express friendship: hugs, leaning on one another, hands on the partner's shoulders, physical contact between friends, couples that kiss each other—all of them straight, though.

Many girls appear in Trillo's photographs, in all of the photographed styles, since in London as much as in Madrid, like in all places where such youth cultures arise, women participate in them as well. Nevertheless, the invisibility of women characterizes the studies on these youth cultures until at least the 1990s, with exceptions such as the critical voices inside the Birmingham school of Angela McRobbie and Jenny Garber. Young women were not only active participants, rather there were—and there are—specific gender positions, choreographies, and performances in these youth cultures. Thus we can see how the punk, goth, or heavy metal aesthetics break with traditional modes of femininity: sometimes favoring androgyny in unisex styles, sometimes the re-signification of “sexy” linked with the dangerous and threatening: high

boots, torn stockings, hair that is short, spiked, shaved, backcombed, or frizzed, leather, chains, extreme make-up, black lipstick. Something that can be seen in the attitudes in the photographs: tongues sticking out, sitting on the floor, making faces, stepping on a friend, or the girls photographed in the boy's toilet in one of the images of the special on punks in *Rockocó*.

The Birmingham School emphasizes the participation of young working class men in youth culture. In these analyses women are subordinated, the attribution of a secondary role and the lack of interest in their own subcultural practices are added to their gender subalternity.¹² Even if these musical subcultures often affirm and exalt masculinity, they are at the same time a site, then as much as now, of experimentation in gender performance and relationships.

The origin of these youth cultures could be found in certain Anglo-American large cities, but the origin does not determine the destiny.¹³ The young people photographed by Trillo in London and Madrid are not original and copy. They already took part in the 1980s in the circuits of transnational communication—music, fashion, media—and also shared the problems derived from the economic crisis such as unemployment and precariousness, as well as common pleasures tied to music, sociability, knowing humor, or riotous parties. This should not lead us to think in terms of cultural homogeneity, since there are always articulations between global and local. The contexts of reception, interpretation, and performance are crucial. They do not produce the same practices, nor the same meanings, nor the same rivalries, nor the same alliances, not just between these two cities, but also between the youth of the capitals and that of the smaller cities and villages, where performing and displaying a subcultural style, or having a look, whether heavy metal rocker, punk, or modern, forged mutual alliances and sympathies in bars and schools.

With respect to the socio-political context particular to the 1980s and the *transición*, and in relation to youth culture, many researchers interpret the latter through the prism of the current socio-political situation, as a metaphor of social change and of the desire to be recognized as modern and European. This occurs as much in academic studies—above all focused on professionals from the music scene (musicians, journalists, etc.) and on

12. Angela McRobbie and Jenny Garber, "Girls and Subcultures", in Hall y Jefferson, *Resistance Through Rituals*, 209-223.

13. Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* (Barcelona: Ariel, 1998).

political and cultural elites¹⁴—as in journalistic reports, for example in the special issue on Spain published in 1985 by *Rolling Stone* with photographs by Mary Ellen Mark. Even if this is how some of these styles are handled by the media—or certain media—and by political elites, one should be cautious when projecting these feelings on the various punk, mod, heavy metal, and modern young protagonists. Although they might have been enmeshed in their particular material, socio-political, and biographical circumstances, they did not seem on the whole very sensitive to this historical vision: The Franco era was hardly a memory—or a silence—from their infancy. Instead, they demonstrated a patent lack of interest in the politics of politicians, in London as much as in Madrid, although they were concerned with issues that affected them in the present, such as the obligatory military service in Spain, against which many objected and mobilized, calling for disobedience and its abolition. Similarly, conflicts with parents and with the adult world in general were also important, often expressed in the ways of dressing, causing many (especially young women, as parental control of women is stricter) to have to change clothes in the lift or after leaving the home, as well as hiding the studs and other adornments from their mothers. Some enjoyed the possible comprehension of “progressive” parents, which occasionally translated into different forms of reproach, from “how can you go out on the street like that?” to “wearing torn clothing and looking like a beggar is like laughing at the poor”. In these familial and generational questions young people in Madrid resembled those in London.

A common error in some analyses of subcultures is supposing that young people who identify with a certain specific youth culture only and always listen to music of that style, or focus all of their leisure activities in the expressions of that culture. Some could listen then to hardcore punk groups, to unclassifiable bands such as Derribos Arias, go crazy for the free concert of The Smiths in Paseo de Camoens in 1985, dance to *Like a Virgin* and jump to Motörhead, or be amazed at the clothespins on the nipples of Wendy from the Plasmatics, a friend of Motörhead singer Lemmy; others shared the fascination for Lemmy and Wendy with their Mohawks and clothespins, listened to Iron Maiden, Judas Priest, Obús, and Barón Rojo, as well as, on the other side of

14. Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural* (Madrid: Velecio, 2006); Fernán del Val, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la transición (1975-1985)* (Madrid: Fundación SGAE, 2017).

the cassette, to the rumbas of the Chichos and the Chunguitos.¹⁵ In these connections with other genres and styles of their time, is where we can locate those articulations between the local and the transnational. Thus, one of the Spanish specificities in regard to Anglo-American versions is the stylistic link in taste and practices with music that also sounded in the neighborhoods, such as the rumbas of Gypsy bands like the Chichos or the Chunguitos, who shared common themes of everyday life with heavy metal or urban rock: they sing of love, friendship, and sex, of life in the *barrio*, of the pleasures and pains of drugs, delinquency, etc. Their aesthetics likewise resemble each other: long mats of hair, tight jeans, jeans jackets, leather jackets, trainers. In the same manner, these connections can be heard in the soundtracks of the so-called “cine quinquí”¹⁶ popular among those youngsters, offering representations of their neighborhoods, or in some of the early music videos. I am referring, for example, to the prominence of everyday life and the presence of spaces from the Madrid working class district of Vallecas in the video to the song *Va a estallar el Obús* by the group Obús.

Young people in Madrid and London of the 1980s, like those photographed by Miguel Trillo, also knew how to be emancipated fans, to use the term coined by the art historian and curator Iván López Munuera, freed not only from the narrowness of “normality” and of the adult world, but also of the standardizing and homogeneous visions of their youth cultures. In these cultures they explore other possibilities of their present, they laugh, pose, tease, dance, risk, they get into fights many times—not so much with one another as with the materialities of their existences—they become afraid and confused, spreading a vitality soaked in music that, not necessarily read in the Marxist terms of Hebdige and others, displays ordinary politics and resistances.¹⁷

15. See the interview with Óscar, the headbanger from the Usera neighborhood in Madrid, in Álvaro Corazón Rural, “El orgullo del heavy español de los ochenta (¡contiene grandes éxitos!)”, *Jot Down* (2013), online at: www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/ (accessed April 13, 2017); Del Val, *Rockeros insurgentes*.
16. Translator’s note: “cine quinquí” is a label for a series of movies of that period portraying the life of young petty criminals living in the suburbs of Madrid and Barcelona.
17. Iván López Munuera, “Pop Politics. Activisms at 33 Revolutions”, in *Pop Politics. Activismo a 33 revoluciones* (Móstoles: CA2M, 2012): 29-46.

Fotocopias

Madrid-London

(Sala Amadís, 1983)



Fotocopias. Madrid-London, Sala Amadís, Madrid, 10/06/1983-23/06/1983

GENTE

Miguel Trillo, el ojo del ambiente

DURANTE el día de clases en Carr 35a, explica los detalles de la literatura y la Lengua Lengua, el caso de novela de Miguel Trillo profesor al hombre que desconocía a sus alumnos cuando se hizo el jefe de la muestra moderna, se desvaneció. Su ojo no ve un myth, nada usual, ni sencillo, ni sencillo. Aunque sea un experto en desarrollar materiales, un profesor de lo fugal, un clásico del tiempo. Miguel Trillo, fotógrafo, periodista, fotógrafo, periodista que usaba fotografías en torno a la luz de los eventos, se ha hecho los cuadros comunes otros acontecimientos personales en sus cuadros, reduciendo un momento de la jornada que hubiera de la muestra más sencilla. De tanto en tanto viene al trabajo y monta alguna exposición individual, o trata de imaginar, se trata de mostrar. La última vez se ha ido a la sala Amadís del Ministerio de Cultura y Centro de prensa, con la idea de un catálogo de «quintas, sextas, séptimas», «octavas», «nueve fotografías» y «diez». Con aquella Amadís galante alameda con fondo de plegaria, canciones y temas y con el mismo colorido del desaparecido Eduardo Demaretti.

Miguel Trillo, antes, cuando aún no se había decidido hacer por sus días normales de los concursos, se dedicaba a unir fotografías sueltas, a la fotografía creativa que conocía Nueva Lengua. Más tarde vino hacia el reportaje, hacia la composición casaca al viento. Se apartó de los cuadros en sus actuaciones, siguiendo con un ojo al público y con otro a las estrellas. Imprimiendo un estudio en toda aquella, en los temas de las, en las ideas. Comenzando gente, algunos, cosas de colores, hasta entonces. Comenzó de que era un fotógrafo. Los subterráneos y la fotografía. Trillo empezó a hacerle a su «doble» profesional. Seleccionó casi sus más, buscaba no sólo el momento sino también la atmósfera, el momento. Explicó en palabras esas cosas, explicó que con un ojo a la ciudad en que muchos se enteran que apenas quedan «fotografías» en el mundo, por ejemplo, o que el espíritu ha llegado a las cosas, que empezó a hacer cosas fuera del círculo de las cosas. «El mundo del "pase" ha generado una nueva cultura, un nuevo momento estético. Ha desarrollado el componente político que llevaba a la muestra española antes del sistema y nueva y ahora, por fortuna, se han vuelto a desarrollar de nuevo». Miguel Trillo confiesa que le ha de su actividad como fotógrafo, ha hecho un momento generacional, una especie del momento: «La cultura contemporánea cada vez más va hacia el 2010, por lo tanto. Los tiempos desaparecidos». Aunque largo al, cada mañana, vuelve a sus clases de Lengua y Lengua.

B. G.

MIÉRCOLES 5-7-83



José Antonio Berrocal, Miguel Trillo, Sala Amadís, 1983

A.B.C. '83



Kensington Market, London, 1980



Kensington Market, London, 1980



Escuela de Caminos, Madrid, 1981



Leicester Square, London, 1981



Kensington Market, London, 1980



Kensington Market, London, 1980



MEAC, Madrid, 1981



Kensington Market, London, 1981



Leicester Square, London, 1981



Escuela de Caminos, Madrid, 1982



Hammersmith Odeon, London, 1981



Reading Festival, 1982



100 Club, London, 1982



100 Club, London, 1982



Bar La Bobia, Madrid, 1982



Discoteca Joy Eslava, Madrid, 1982



Sala Rock-Ola, Madrid, 1982



Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



King's Road, London, 1983



El Rastro, Madrid, 1983



El Rastro, Madrid, 1983



El Rastro, Madrid, 1983



La edad de oro, Madrid, 1983



Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



Trafalgar Square, London, 1983



Sala Rock-Dia, Madrid, 1983



El Rastro, Madrid, 1983



Kesington Market, London, 1983



100 Club, London, 1983



Camden Market, London, 1983



La edad de oro, Madrid, 1983



Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



King's Road, London, 1983



Reading Festival, 1983



Reading Festival, 1983



Tienda Albania, Madrid, 1983



100 Club, London, 1983



El Rastro, Madrid, 1983



King's Road, London, 1983



100 Club, London, 1983



Colegio Mayor Mendel, Madrid, 1983



King's Road, London, 1983



Iberdisco, Madrid, 1983



100 Club, London, 1983



Trafalgar Square, London, 1983



Sala Rock-Día, Madrid, 1983



King's Road, London, 1983



Great Gear Market, London, 1983



Iberdisco, Madrid, 1983



Sala Rock-Ola, Madrid, 1984



La Fiesta!, Madrid, 1984



Soho, London, 1984



Soho, London, 1984



El Pabellón, Madrid, 1984



Lega-Rock, Leganés, Madrid, 1984



La edad de oro, Madrid, 1984



Discoteca Consulado, Madrid, 1984



Sala Rock-Ola, Madrid, 1984



Sala Rock-Ola, Madrid, 1983



El Pabellón, Madrid, 1982

**R**

***rockocó:* Lo original es la fotocopia**

Sara Fernández Miguélez

IMÁGENES DEL POP-ROCK MADRILEÑO EN LOS OCHENTA

Desde finales del franquismo, en la confluencia de la década de los setenta con los ochenta, la sociedad española, y en concreto parte de su juventud, se sumergió en un panorama de cambios y vivencias que, de manera significativa, tenían que ver con las diferentes formas de socializarse a través de la música, por ejemplo, formando parte de alguna banda, participando del fenómeno fan o asistiendo como público a conciertos. Aunque la música funcionara entonces como un claro factor aglutinante, la producción cultural en torno a lo que se llamó nueva ola —y posteriormente se conoció como movida— trascendió la escena musical. Con el paso de los años, uno de los aspectos que, junto al musical, más presencia tiene en la memoria colectiva sobre el periodo es el de la estética que enarbolaba la juventud del momento. La forma de vestir, el *flash*, el escándalo¹ y las actitudes propias de la movida quedaron plasmadas desde el inicio en multitud de artefactos de la época, desde las portadas de los discos hasta algunos programas de televisión, como el mítico *La edad de oro*, dirigido por Paloma Chamorro. En este magma visual, la fotografía tiene un papel clave.

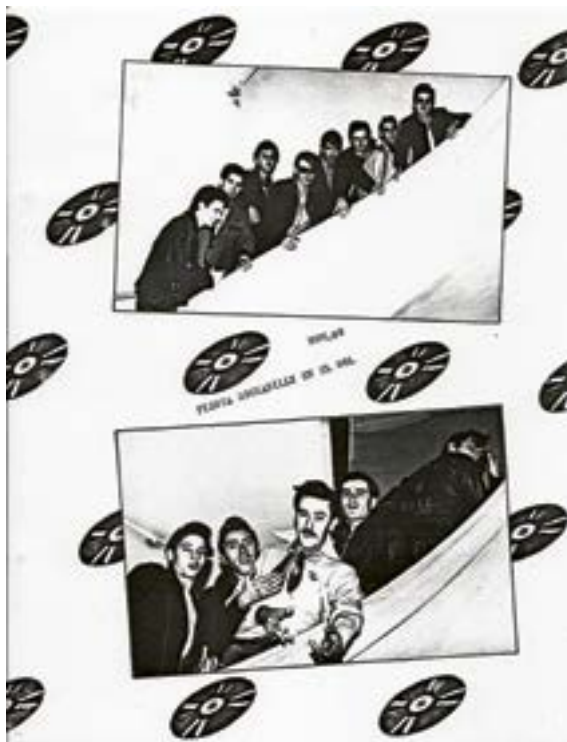
En el Madrid de los primeros años ochenta, algunos fotógrafos, como Alberto García-Alix, Mariví Ibarrola o Pablo Pérez-Mínguez, entre otros, hicieron

1. Fabio McNamara, «La ley de la calle», en José Luis Gallero, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Árdora Ediciones, Madrid, 1991, pp. 316-317.

de la fotografía una realidad que atravesaba todos los ámbitos de creación de la nueva ola, lo que convirtió la imagen fotográfica en uno de los principales generadores de imaginario del momento. Al mismo tiempo que documentaba, la foto producía el nuevo canon estético. En esta labor, Miguel Trillo desempeñó un papel fundamental. En sus fotografías se encuentra el hilo conductor del paisaje estético que se gestó según los estilos musicales que se escuchaban en los bares y pubs de la época y que daban lugar a su vez a las diferentes y llamativas formas de vestir y relacionarse de las tribus urbanas. El vínculo de este autor con la nueva ola tuvo un origen de carácter vital, básicamente era este el espacio en el que confluían sus gustos e intereses. El encuentro de su fotografía con este ambiente, en cambio, se debió a un giro temprano en su obra. Durante los años setenta Trillo había empezado a figurar junto a destacados fotógrafos del panorama español en exposiciones como *Fotografía joven española* (Galería-librería Fuenteovejuna, Toledo, 1976). Asimismo, en 1979 sus fotografías aparecieron en la revista *Nueva Lente*², publicación que marcó en buena medida las tendencias fotográficas nacionales de esta década. Sin embargo, no parecía sentirse del todo a gusto ni con el estilo de corte experimental y tintes neosurrealistas de esta revista, ni junto al grupo de fotógrafos que estaban destacando en este ámbito, por lo que decidió buscar su espacio expresivo en otras latitudes. Poco a poco sus esfuerzos se centraron en el ambiente que más conocía y del que ya formaba parte, el de la incipiente movida³. Su trabajo encontró entonces el camino natural para evolucionar, dado que no le resultaba complicado fotografiar aquella juventud madrileña con la que se iba topando en conciertos y otros eventos similares. *Mods*, *punkis*, *fans del techno*, *modernos*, *siniestros*, *rockers*, *teddys* y *heavies* posaban con naturalidad para él en grupo, en pareja o en solitario. En

2. *Nueva Lente* se convirtió en la revista de referencia que abastecía contenidos a base de editoriales o manifiestos, imágenes fotográficas novedosas o portfolios de fotógrafos internacionales, pero también tuvo un posicionamiento dentro de las condiciones de producción de la fotografía española de aquellos años. La revista ejerció una instrumentación como fuerza productiva —como medio técnico de producción— y fue más «operante» que «informativa» frente a los restrictivos canales institucionales. Enric Mira Pastor, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España», en *Concreta*, núm. 00, 2012, pp. 27-39.
3. Se puede encontrar más información sobre la evolución del trabajo de Miguel Trillo en sus comienzos, así como algunos detalles biográficos en Laura Terré, «Microrrelatos del deseo», en Miguel Trillo. *Identidades*, CAAC, Comunidad de Madrid, Actar, Barcelona, 2009, pp. 11-16.

una reciente conversación con José Manuel Costa⁴, Miguel Trillo aclaraba que, cuando tomaba fotos en los conciertos o por la calle, la relación con los fotografiados era muy fluida: «yo movilizaba y ellos confluían», afirma refiriéndose a una de las fotos de la época en que un grupo de jóvenes posa armoniosamente en una ordenada escenografía a lo largo de una escalera.



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 4, 1984.

A finales de la década de los setenta, Miguel Trillo inicia su trabajo documental sobre la movida madrileña y sus tribus urbanas con el objetivo de registrar lo que estaba pasando entre los jóvenes convertidos en la base social y nuevo referente cultural de la España democrática. Para ello puso el acento en su faceta estética y estilística como rasgos identitarios de las subculturas que habitaban

4. Conversación entre Miguel Trillo y José Manuel Costa durante la presentación de la reedición del fanzine *Rockocó*, 2 de marzo de 2017, Galería-librería Swinton&Grant, Madrid.

las noches de la capital y que hicieron de la movida algo atractivo no solo para quienes se sumaron a ella, sino también para las instituciones del Estado gestionadas ya entonces por los gobiernos socialistas, que vieron en aquel fenómeno la quintaesencia de la modernidad⁵. Uno de los frutos más interesantes de aquel giro en la carrera de Trillo fue la creación de la serie de fanzines *Rockocó* que autoeditó entre 1981 y 1985.

ROCKOCÓ

Las primeras fotografías que Miguel Trillo tomó en el contexto de la movida iban a ser publicadas en la revista *Poptografía*, fundada por Miguel Oriola en 1980. La idea era publicar un porfolio tal y como se hacía de manera habitual en revistas como la ya citada *Nueva Lente*, *Photovision* o *Arte Fotográfico*, cuyas páginas principales solían estar dedicadas a un fotógrafo novel que presentaba su trabajo o a algún autor que era seleccionado por los editores. Sin embargo, las fotos de Trillo, aunque ya estaban seleccionadas, no salieron a la luz porque *Poptografía* dejó de publicarse tras su número 5. Ante esta situación, el autor decidió tomar una vía alternativa y dar visibilidad a sus fotos con los medios a su alcance autoeditando su propio fanzine, al que llamó *Rockocó*. El primer fanzine se publicó en 1981, abriendo una serie que constó de seis números, del 0 al 5 —Especial movidas 1980, Mods, Punkis, Especial tecno, modernos y siniestros, Especial rockers y teddys y Especial heavys y rockeros—, dedicados cada uno de manera monográfica a retratar una tribu urbana en concreto. El primer número de *Rockocó* tuvo una tirada inicial de cien ejemplares, tirada que fue en aumento a medida que avanzaba la serie hasta llegar a los quinientos, como ocurrió en el caso de los números 2 y 4⁶. Su distribución fue reducida y estuvo limitada básicamente al Rastro de Madrid, tiendas de discos y las salas de conciertos, su hábitat natural.

5. Resulta interesante observar la evolución del espacio contracultural de la nueva ola hacia la generación de la marca movida y la instrumentalización que, primero desde el Ayuntamiento de Madrid, y después desde el ámbito nacional, llevó a cabo el PSOE. Para saber más sobre este asunto, véase Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación política cultural en España, 1979-1986*, Alianza, Madrid, 2014, pp. 309-329.
6. De todos modos, la tirada no era una decisión cerrada a priori, tal y como se recoge en una pequeña reseña en *El País Semanal* (24 de abril de 1981), publicada con motivo de la salida del primer número: «en caso de que se agotasen se sacaría una segunda y sucesivas ediciones de la misma manera».



Poptografía, núm. 5, 1980

En el ambiente contracultural de la época, fue habitual dar a conocer muchos proyectos artísticos de este modo, a través de fanzines elaborados de forma artesanal, por no encontrarse otras vías o porque se entendía que la creación en los márgenes era la única forma de encontrar la ansiada libertad expresiva. La dinámica contracultural perseguía que la capacidad creativa no se viera minada ni por las casas discográficas, en el caso de los grupos musicales, ni por decisiones editoriales, en el caso de la cultura gráfica. Si pensamos en la música, el atrevimiento de muchos de los grupos del momento, como los pioneros Kaka de Luxe —que habían editado un fanzine homónimo—, dejaba ver serias carencias técnicas. Sin embargo, esas carencias les dotaban de una frescura y autenticidad que se hubiese perdido de haber producido sus trabajos dentro de los circuitos comerciales. Desde el punto de vista del papel y la edición gráfica, sucedía algo parecido. Cuanto más al margen de las vías comerciales estuviese una publicación en su forma y contenido, mayor valor adquiría entre los habituales de los espacios subculturales. Lo más importante era que las autoediciones tuvieran que ver con lo que estaba pasando, con la inmediatez, y no importaba que hubiese errores de maquetación, tachones o faltas de ortografía.

En aquellos años se publicaron infinidad de fanzines y cómics que recogían una gran riqueza creativa —*El Rollo enmascarado*, *PREMAMÁ*, *La liviandad del*

imperdible, Paraíso, La pluma eléctrica, Mental, 96 lágrimas, etc.⁷—, y aunque la gran mayoría tenían una corta existencia, aportaron un notable talento y en ocasiones sirvieron como trampolín para que sus autores se dieran a conocer en el mundo artístico y pudieran forjarse una carrera duradera. A finales de los setenta y principios de los ochenta, el «hazlo tú mismo» generó un espacio alternativo propio que llamaba al estallido de la creatividad de la prensa independiente y de todo tipo de subformatos en papel. Letras de canciones, poemas, dibujos, relatos, fotos, *collages*, salieron de entre fotocopias y grapas.

LO ORIGINAL ES LA FOTOCOPIA

Entre la amalgama de autopublicaciones de la época, *Rockcó* destacó sobre todo en el plano visual. Su principal valor reside en estar elaborado casi en exclusiva por fotografías fotocopias. En este sentido, se puede considerar un trabajo pionero de lo que actualmente se conoce como *photozine*⁸. Frente a la mayor parte de los fanzines de la época que también incluían fotos, y que en casi todos los casos lo hacían para ilustrar noticias, anunciar conciertos, decorar reportajes o destacar los rostros más conocidos de la movida, Trillo apostó por otorgar el protagonismo a sus fotos. Solía trabajar agrupándolas por temática, según tribu urbana, y después maquetaba siguiendo una secuencia por lo general cronológica. Disponía las imágenes en la página como si de un álbum de fotos de recuerdos se tratase y les daba un carácter informal, moderno según los cánones del momento, ladeando las fotos y combinando dos tipos de escritura: a mano, las cabeceras con los temas y títulos de cada número; mecanografiados, los pies de foto. Aunque el material fotográfico era su principal recurso, Trillo lo solía acompañar con dibujos con los que rellenaba los espacios en blanco de las hojas, quizás influenciado por la sensación de *horror vacui* propia del barroquismo estético de la época. Se trataba de símbolos icónicos representativos de cada tribu urbana, entre los que, por ejemplo, cabe destacar los imperdibles para los punkis, las banderas confederadas de los *rockers*, las pulseras de tachuelas de los *heavies*, y todo tipo de cenefas relacionadas con la identidad cultural de cada grupo.

7. Para un desarrollo más exhaustivo de las publicaciones de la época se puede consultar José Manuel Lechado, *La movida, una crónica de los ochenta*, Algaba, Madrid, 2005, pp. 168-180.
8. Si bien un fanzine, y según la definición de la Real Academia Española de la Lengua, es una revista de escasa tirada y distribución, hecha con pocos medios por aficionados a temas como el cómic, la ciencia ficción, el cine, la música pop, etc, el *photozine* es el término específico que se emplea para aquellos que están dedicados íntegramente a la fotografía.



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 2, 1982



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 4, 1984



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 5, 1985



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 4, 1984

A pesar de la escasa atención específica que se le prestaba a la fotografía entre los fanzines de la época, lo cierto es que el de Trillo no fue el único caso. En las mismas fechas (1982) se editaba en Bilbao el fanzine *Neo Ama de Kass* (1982), que incluía en cada número una sección llamada *Fotos escaparate de la Bilbo night*, elaborada a base de fotografías que solían ocupar una doble página en la que resultaba evidente la relación estética que esta publicación guardaba con *Rockocó*.

Junto al citado protagonismo de la foto, otra de las particularidades del fanzine de Trillo fue el modo en que se plantea su autoría. Por un lado, el fotógrafo trabajó en solitario, cuando lo habitual entonces era que este tipo de publicaciones fuesen concebidas de manera colectiva. Pero, además, *Rockocó* se publicó de forma anónima. La identidad de su autor no se desvelaba en ninguno de los números, si bien es cierto que como su difusión se hacía en ambientes reducidos y familiares, el boca a boca hizo su trabajo y con el paso del tiempo fue *vox populi* que Trillo estaba detrás de aquel proyecto. Más allá de la anécdota, la voluntad de anonimato por parte del fotógrafo resulta sintomática de la realidad social represiva que vivía el país fuera del círculo de confort y libertad que ofrecía la movida, puesto que Trillo no quiso firmar un trabajo que lo vinculaba de manera directa con espacios subversivos y de militancia anarquista o antisistema⁹, porque podía poner en peligro su trabajo como profesor de instituto, o al menos así lo percibía él entonces. Gracias al pseudoanonimato y a su conocimiento del ambiente, Trillo se movía por las catacumbas de la movida con bastante naturalidad, lo cual marcó su estilo y le permitió desarrollar cierta empatía con personajes que, en sus retratos, aparecen como individuos cercanos y accesibles, algo que es difícil de conseguir en la fotografía documental y de reportaje. A esto se suma una técnica sencilla: sus retratos eran frontales y casi sistemáticos, con encuadres muy similares y sin artificios, lo que hizo que se pudiera dar visibilidad de un modo efectivo a los diversos tipos sociales. Así eran las fotos que Trillo puso en circulación con *Rockocó*, donde la fotocopia fue el medio para dar a conocer el rostro más pegado al suelo de la movida.

FANZINES Y FOTOLIBROS: EL PAPEL COMO VEHÍCULO DE EXPRESIÓN

En términos estéticos *Rockocó* mantiene un vínculo claro, al igual que la mayoría de fanzines del momento, con la herencia del punk londinense que Trillo pudo

9. La ley sobre peligrosidad y rehabilitación social de 1970 estuvo vigente hasta el año 1995, aunque algunos de sus artículos fueron derogados con la entrada de la democracia.

conocer de primera mano en sus viajes a la capital británica. Lo interesante de este fanzine es que, más allá de las reminiscencias punk, su estética está marcada por un diseño que, dado el peso que la fotografía tiene en él, bebe directamente de las formas narrativas propias de los fotolibros¹⁰. Esto quiere decir que se puede valorar no solo por las fotografías que contiene de forma aislada, sino también por la disposición de estas, por el modo en que son secuenciadas y por su materialización. El fanzine seduce por sí mismo, adquiriendo un valor objetual que lo acerca a la categoría de libro de artista¹¹.

Los seis números de *Rockocó* siguen una línea de diseño que traza entre ellos una narrativa que hace referencia a la cultura musical del momento. Están concebidos como si fueran casetes de música grabadas por aficionados, y en este sentido su ordenación interna también puede recordar a la misma fórmula que las cintas. Las fotografías de sus páginas guardan un orden parecido al que mantenían las canciones que se grababan unas detrás de otras con cierta coherencia. Los distintos números mantienen una temática común y desarrollan los motivos estéticos de un mismo grupo, igual que cuando se graba una cinta con canciones del mismo estilo o de la misma banda. Por último, como ocurría con las casetes, los fanzines *Rockocó* eran objetos que desprendían una atractiva estética llena de referentes subculturales¹². En este sentido, aunque la disposición de

10. Actualmente existen varios estudios en torno al fotolibro. En ellos, hay cierto consenso acerca de su origen: como «género», el fotolibro no se desarrolla hasta principios del siglo xx, en parte por la evolución de los medios técnicos de impresión gráfica. Además, desde las vanguardias históricas venimos viendo cómo las diferentes disciplinas que se encuentran alrededor del diseño editorial han contribuido en la elaboración de extraordinarios libros de fotografía. Una tipografía acorde, un diseño gráfico adecuado y unos materiales bien escogidos y en consonancia con el proyecto hacen que unas fotografías impresas puedan ser leídas como un todo, dentro de un discurso preconcebido, y se valore el libro desde el punto de vista material.
11. En *Desacuerdos* se define *Rockocó* como una publicación situada a medio camino entre fanzine y libro de artista. «Fanzines y otras movidas (1979-1985)», en Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García (eds.), *Desacuerdos 3*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2005, p. 247.
12. Miguel Trillo ha colaborado con sus fotografías en varias portadas de publicaciones musicales y en casi todas ellas mantiene la identidad juvenil como referente. En el caso de la casete para *La caída de la Casa Usher*, la fotografía recoge reminiscencias de sus primeras fotos que, como se ha mencionado, eran de corte experimental y acento surrealista.

las imágenes en cada número atendía por lo general a un orden cronológico, se buscaba ritmo en las páginas y similitudes gráficas en la disposición de las imágenes. Esta armonía no siempre era fácil de conseguir, pues su factura artesanal imponía algunas limitaciones difíciles de sortear —por ejemplo, la impresión a una sola cara— por ser producidas como fotocopias manuales. Aun así, Trillo fue capaz de aportar a las composiciones su deseada rítmica musical.

El número 3 es un ejemplo muy claro de esta concepción editorial. Desde la primera página las fotos tienen un tamaño y ubicación precisos y se van articulando en un diálogo que tiene como resultado una excelente composición. Los personajes se presentan solos, de cerca, de lejos, en pareja, en grupo, pero cada página se compone de formatos similares, enfrentando fotografías con una disposición geoméricamente perfecta o con un desorden premeditado.

Otra de las virtudes de la publicación de las fotografías de Trillo en papel y en formato fanzine es que esto permite verlas como un conjunto cerrado. Su visionado y manipulación puede hacerse de un modo sosegado, con lo que adquieren una nueva dimensión más reflexiva. Además, el hecho de que cada número de *Rockocó* esté dedicado a una tribu urbana diferente demuestra la voluntad clasificatoria que subyace al proyecto, como si estuviera concebido como una especie de catálogo que contiene distintas categorías, una por cada tribu urbana. Desde un punto de vista conceptual, el trabajo de Trillo se convierte así en un espacio propicio para el análisis antropológico. Desde esta perspectiva, los seis ejemplares de *Rockocó* contienen una lectura en la que buena parte de los fotografiados son personajes anónimos que emergen en las fotos como partes de un todo, y en ellos confluyen los códigos sociológicos, estéticos y culturales que emanan de cada tribu urbana¹³.

Los rostros más conocidos de la movida madrileña asaltan la prensa musical, la televisión, el cine y se van colando en varios ámbitos de la vida pública aprovechando las fórmulas de apropiación y propaganda que aparecen de la mano, entre otros, de los primeros gobiernos democráticos. Los otros protagonistas, el público, los lectores de cómics y fanzines, los fans de los grupos

13. Las subculturas referidas formarían parte de lo que Dick Hebdige considera subculturas espectaculares que, según este, «proclaman sus propios códigos (por ejemplo la camiseta rasgada de los punks) o al menos demuestran que los códigos existen para ser usados y explotados (son pensados y no improvisados, por ejemplo). En ello se oponen a una cultura dominante, cuya principal característica definitoria, según Barthes, es una tendencia a las mascarada como naturaleza, a sustituir las formas históricas como “normalizadas”». Dick Hebdige, *Subcultura. El significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2016, p. 141.

de música, los asiduos a los bares, etc. son quienes inundan las páginas de cada número de *Rockocó*. También encontramos en ellas algunos rostros conocidos, pero que han perdido su jerarquía y pasan a ser, fotocopia a fotocopia, un componente más de la imagen de una u otra tribu urbana. La suma de todas ellas en los seis números de *Rockocó* ofrece un *collage* de la juventud española. En estas imágenes, podemos conocer cuáles eran los lugares habituales donde paraban, disfrutar su estética, conocer su forma de relacionarse y saber cuáles eran sus iconos. En las páginas de *Rockocó*, por ejemplo, podemos comprobar la importancia de la diana para los *mod* por el énfasis con que, al final del número 1, tres jóvenes pertenecientes a esta tribu urbana la reivindicaban como un signo identitario en una actuación de Las Chinas en Chamberí en junio de 1981. Igualmente, al abrir el número 2, dedicado a los punkis, descubrimos que aquel ambiente rezumaba una sexualidad desinhibida y provocativa, o comprobamos la amplia presencia de *heavies* en los barrios de la periferia madrileña, como demuestran las fotografías ubicadas en el metro o en barrios del extrarradio que aparecieron en el número 5.

Los significados latentes de las fotos de *Rockocó* nos llevan a una lectura antropológica de la sociedad española de la época. Su observación contribuye a definir las subculturas existentes y se convierten en una fuente determinante para su análisis. El mismo Trillo ha apuntado en esta dirección en varias ocasiones, afirmando que «el joven puede mentir con la palabra, pero no con la ropa, la ropa le delata»¹⁴. Con esta nueva faceta de *Rockocó* se confirma lo que he tratado de hacer ver a lo largo de este texto, el carácter múltiple de este dispositivo fotográfico que ha de valorarse como producto contracultural al tiempo que como expresión estética de la nueva ola, como un catálogo de subculturas y finalmente como prueba forense de lo que pudo ser la movida.

El proyecto de *Rockocó* trascendió su medio original —la página impresa—, y las fotografías de tribus urbanas que Trillo compiló en sus fanzines se expusieron en dos salas madrileñas. Primero en la Galería Ovidio en una muestra titulada *Pop Purri. Dos años de música pop en Madrid* (1982) y, después, en la Sala Amadís, en la exposición *Fotocopias. Madrid-London* (1983). Ambas exposiciones presentaron un formato experimental, similar a su manera de concebir los fanzines. El montaje de la Sala Amadís, por ejemplo, es totalmente artesanal con

14. Peio H. Riaño, «Un fotógrafo para la adolescencia», en *Público*, 16 de septiembre de 2009, disponible en: <http://www.publico.es/actualidad/fotografo-adolescencia.html> (última consulta: 31/03/2017).

fotocopias en color pegadas a la pared con celo, como si de un fanzine de grandes dimensiones se tratase. Años después, en 1988, Trillo editó *Madrid. Las calles del ritmo*, una especie de recopilación de fotocopias en color encuadradas con tornillos de la que solo editó cuatro ejemplares. Sin embargo, su objetivo entonces ya no era el mismo, pues se dirigía a un público más minoritario con interés en el coleccionismo.

QUIÉNES SOMOS, DE DÓNDE VENIMOS Y A DÓNDE VAMOS

En un final a vista de pájaro, si tratamos de echar la mirada atrás para encontrar posibles referentes en la obra de Trillo o, al menos, fotógrafos que han orientado su obra, podemos retroceder en el tiempo hasta los primeros años de la fotografía social. Una de estas referencias se puede encontrar en la obra de August Sander y en concreto en *Hombres del siglo xx* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*). Este ambicioso proyecto consistía en retratar a individuos anónimos pero con elementos representativos que casi siempre tenían que ver con el oficio del retratado. Su objetivo era mostrar a toda la sociedad a través de personas que respondieran a ciertos arquetipos. Sander pretendía crear unas tipologías que compusiesen una especie de catálogo del ser humano. Comenzó a fotografiar a sus familiares y amigos con los que podía empatizar fácilmente. Como es sabido, el ascenso del nazismo interrumpió su obra, de la que solo se publicó *El rostro de nuestro tiempo* (*Antlitz der Zeit*), selección de sesenta retratos extraídos de *Hombres del siglo xx*, editado por Kurt Wolff en 1929. Trillo conocía y admiraba este trabajo y valoraba la sencillez de los retratos de Sander. La frontalidad y encuadres sin artificios son compartidos por ambos. Además, en las fotografías de los dos artistas, tan alejados en el tiempo, se otorga identidad propia y dignidad a cada fotografiado inscribiéndole en un todo: la sociedad y el tiempo que les ha tocado vivir. Esta manera de retratar se puede encontrar a lo largo de la historia de la fotografía y es interesante ver que se mantiene en trabajos coetáneos a *Rockocó*. Por ejemplo, en los retratos de estudio de Thomas Ruff. Con sus series de retratos tomados desde los años ochenta con una técnica que recuerda a la de los documentos de identidad, consigue un efecto parecido al que venimos comentando: a simple vista, sus retratados parecen simples caras que forman parte de un conjunto o serie fotográfica, como si de un catálogo se tratase, pero una mirada detenida consigue hacer ver a los individuos, sus rostros y las personas que hay detrás, aportándonos un retrato global de la sociedad en la que viven.

Como vemos, la obra de Trillo contribuye a la concepción del retrato fotográfico como un documento social. En este sentido y tomando como referencia

los postulados de la fotógrafa y socióloga Gisèle Freund¹⁵, la fotografía sería el medio idóneo para expresar los deseos y necesidades de la sociedad. Como su uso cada vez es más generalizado, esta idea queda reforzada porque se extendería a todas las capas sociales. Para esta autora, en definitiva, toda variación en la estructura social influye en el modo de ser representada. Si situamos esta idea en el contexto de las fotografías de Miguel Trillo, encontramos en *Rockocó* que las relaciones sociales de la juventud española de los ochenta buscaban un nuevo ámbito de expresión con valores y formas de expresión diferentes. Más allá de las reivindicaciones y luchas políticas y sociales que se dieron al final del franquismo, existían varios aspectos que confluyeron para mejorar las condiciones de vida y crear nuevos imaginarios y formas de expresión. Entre ellos estaban los que se refieren a «inventar en los márgenes y otros lenguajes expresivos»¹⁶, lo que incluye fanzines, revistas y determinadas formas musicales que expresaban una sociedad alternativa.

Aquí es donde Miguel Trillo irrumpe con un papel fundamental en la historia de la fotografía española conectando con anhelos universales que, desde las fotocopias de *Rockocó*, trazan analogías con fórmulas que nos retrotraen a los albores de la fotografía social y que, a la vez, se apoyan en experiencias de creadores más recientes que también enfocaron sus cámaras a los distintos tipos subculturales que viven en los márgenes de la sociedad. En este sentido, el caso más conocido es el del fotolibro *Punk* (1977) de Salvador Costa, que presenta un retrato del punk londinense de finales de los setenta con unas fotografías hechas con un fuerte contraste en blanco y negro. Las similitudes entre el trabajo de Trillo y Costa son evidentes. Ambos potencian en sus fotos elementos como la presencia del público y del espectador anónimo y también apuestan por una sensación dinámica en la puesta en página de sus fotografías. Sin embargo, también son grandes las diferencias que les separan como, por ejemplo, la fijación del autor de *Punk* con los objetos, los complementos y el retrato de espacios, que en ocasiones se traduce en fotografías de escenarios vacíos, algo que no ocurre nunca en las fotos de *Rockocó*, donde todo el interés recae siempre en las personas. En la misma línea de *Punk* cabría citar también otras referencias del periodo, como *Not Another Punk Book* (1978), de

15. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

16. Pablo Carmona, «La pasión capturada. Del carnaval underground a la “movida madrileña” marca registrada», en Pedro G. Romero (ed.), *Desacuerdos 5*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA artepensamiento, Barcelona, 2009, pp. 147-158.

Isabelle Anscombe; *The Teds* (1979), de Chris Steele-Perkins y Richard Smith; o *Mods!* (1979), de Richard Barnes; todos ellos con un planteamiento formal diferente al de Trillo, pero compartiendo con él un tratamiento antropológico documental de distintas tribus urbanas.

Conforme pasaron los años, Trillo continuó trabajando en esta línea desarrollando su archivo visual de la estética juvenil. Avanzada la década de los ochenta, el autor realizó dos trabajos publicados en la revista de creación *Sur Exprés*: *Los nuevos pijos* (1988) y *Madrid hip hop* (1988), y continuó trabajando en ello en series como *Souvenirs* (1992-1993) o *Geografía moderna* (1994-1999). En términos generales, su modo de concebir la fotografía representa un hito para la fotografía española. *Rockocó*, en concreto, tiene el valor añadido de ser pionero en la concepción del fotolibro autoeditado o *photozine*. Muchos fanzines de foto hechos hoy toman como referente el formato de los *photozines* de los setenta y ochenta. En este sentido, mantienen algunas características del periodo, como la autogestión, no estar dados de alta en el registro del depósito legal o su circulación por ámbitos reducidos o marginales. Aunque a menudo combinan estas características con acabados profesionales y con artes finales preparados para imprimir en imprentas de gran calidad.

Actualmente se dan en España las condiciones oportunas para el auge de este tipo de publicaciones. La proliferación de fotolibros desde hace unos años se debe a varios motivos. Entre ellos, destaca la crisis que vive el sector fotográfico y que provoca que los jóvenes creadores se busquen la vida en el mundo de la autoedición, pero también el desarrollo de las tecnologías que dan acceso a sencillos programas de diseño y edición, así como la sobreexplotación de la imagen digital en la era de la posfotografía, que ha hecho que se revalorice de nuevo el objeto material¹⁷. Entre las publicaciones más recientes, algunas siguen la senda abierta por Trillo con *Rockocó*. Uno de los mejores ejemplos de esta tendencia es la serie *We Are the Disposable Generation*, cuyo autor, Alejandro Cinque, lleva años saliendo de noche por Madrid con cámaras de usar y tirar para documentar los personajes que habitan las noches de la capital en la década de 2010. Cada número de *We Are the Disposable Generation* presenta un carrito de veinticuatro instantáneas acompañadas de un texto de un escritor que invita a reflexionar sobre el significado de la juventud. También destaca en este sentido el trabajo de Laura Carrascosa Vela en *Subculturcide* (2015), un proyecto que muestra un análisis de la escena subcultural madrileña actual

17. Para un desarrollo más amplio del concepto de posfotografía se puede consultar el libro de Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2016.

y su evolución durante la década de 2010. La práctica de Carrascosa guarda una estrecha afinidad con la obra de Trillo, con el que ha colaborado en una conversación visual intergeneracional que ponía en diálogo las fotos de la serie *Gigasiópolis* de Trillo con los retratos hechos por Carrascosa en Usera adentrándose en el mundo de los jóvenes madrileños de origen chino¹⁸.

El planteamiento documental, antropológico y contracultural que animó el trabajo de Trillo a inicios de los ochenta sigue dando sus frutos en la actualidad con otros protagonistas a un lado y al otro del objetivo, pero explotando los mismos valores que lo hicieron singular entonces. Aspectos como la autoedición, el trabajo con el papel o el tratamiento de la especificidad fotográfica —ya sea desde lo puramente estético o en su faceta reproductora y generadora de formas culturales—, siguen presentes hoy con la misma intensidad, porque el original siempre fue y será la fotocopia.

18. La exposición Miguel Trillo + Laura C.Vela. *Géneros y generaciones #01*, comisariada por Iñaki Domingo, pudo verse en la escuela de fotografía Lens, entre el 20 de enero y el 3 de marzo de 2017.



Rockocó: The Original is the Photocopy

Sara Fernández Miguélez

IMAGES OF MADRID'S POP ROCK IN THE 1980S

From the end of Francoism and at the confluence of the 1970s with the 1980s, Spanish society, especially part of its youth, was submerged in a panorama of changes and experiences that principally revolved around the different ways of socializing via music, for example, by joining a band, taking part in the fan phenomenon, or being part of the audience at concerts. Although music functioned then as a clear binding factor, the cultural production surrounding what was then termed *nueva ola* [new wave]—and subsequently known as *movida*—transcended the musical scene. With the passing of the years, one of the aspects that, together with the music, has acquired more presence in the collective memory of the period was the aesthetics paraded by the young people of that time. The manner of dressing, the flash, the scandal,¹ and the attitudes proper to the *movida* were captured from the very beginning in a multitude of artifacts of the period, from record covers to certain television programs, such as the mythical *La edad de oro* [The Gilded Age], directed by Paloma Chamorro. In this visual magma photography played a key role.

In early 1980s Madrid, some photographers such as Alberto García-Alix, Mariví Ibarrola, or Pablo Pérez-Mínguez, among others, elevated photography into a reality that traversed all of the spheres of creation of the *nueva ola*,

1. Fabio McNamara, “La ley de la calle”, in José Luis Gallero, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* (Madrid: Árdora Ediciones, 1991), 316-317.

transforming the photographic image into one of the principle generators of the collective imaginary of the time. At the same time that it documented, the photograph created the new aesthetic canon. Miguel Trillo played a fundamental role in this process. His photographs contain the unifying thread of the aesthetic landscape that was created according to the musical styles listened to in the bars and pubs of the period and which in turn brought about the different and flamboyant ways of dressing and of relating with each other of the urban tribes. This artist's link with the *nueva ola* had a personal origin; essentially this was the space where his tastes and interests converged. His photography's encounter with this ambience, in contrast, was due to a stylistic shift early in his work. During the 1970s Trillo had begun to make a name for himself, together with outstanding photographers of the Spanish panorama, in exhibitions such as *Fotografía joven española* [Young Spanish Photography] (Galería-librería Fuenteovejuna, Toledo, 1976). In 1979 his photographs appeared in the photography magazine *Nueva Lente*,² a publication that to a great extent marked the national photographic tendencies of the decade. Nonetheless, he did not seem to feel entirely at ease, neither in the experimental style with surrealist overtones of this magazine, nor in the group of photographers who were beginning to achieve prominence in this field, so that he decided to search for his space of expression in other latitudes. Little by little his efforts focused on the ambience that he knew best and that he already belonged to, that of the incipient *movida*.³ His work then discovered a natural path on which to evolve, since he had no problems photographing the youth of Madrid that he ran into at concerts and other similar events. Mods, punks, techno fans, "moderns", goths, rockers, teddys, and heavy metal rockers all posed naturally for him, as a group, in pairs, or alone. In a recent interview with José Manuel

2. *Nueva Lente* grew into the leading photography magazine supplying content in editorials and manifestos, novel photographic images, and portfolios of international photographers, but it also took a position within the conditions of production of Spanish photography of those years. The magazine exerted influence as a productive force—as a technical means of production—and was more “operative” than “informative” in the face of restrictive institutional channels. Enric Mira Pastor, “La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España”, *Concreta*, n. 0 (2012), 27-39.
3. More information on the evolution of Miguel Trillo's oeuvre in its beginnings, as well as biographical details, can be found in Laura Terré, “Microrrelatos del deseo”, in Miguel Trillo. *Identidades* (Barcelona: CAAC, Comunidad de Madrid, Actar, 2009), 11-16.

Costa,⁴ Miguel Trillo explained that when he took photographs at concerts or on the street, the relationship with those photographed was very fluid: “I mobilized and they joined in”, he affirms, referring to one of his photographs of the period in which a group of young people harmoniously strike poses in an ordered *mise en scène* along a staircase.

At the end of the 1970s, Miguel Trillo initiated his documental work on the Madrid *movida* and its urban tribes with the objective of recording what was happening among the young people who had become the basis and the new cultural reference of democratic Spain. To this end he accentuated the aesthetic and stylistic components of the *movida* as identitary traits of the subcultures that inhabited Madrid’s nights and that made the *movida* something attractive not only for those who joined it, but also for the institutions of the state, already managed then by the democratic socialist government, who saw this movement as the quintessence of modernity.⁵ One of the most interesting results of this turn in Trillo’s career was the creation of the fanzine *Rockocó*, which he self-published between 1981 and 1985.

ROCKOCÓ

The first photographs that Miguel Trillo took in the context of the *movida* appeared in the magazine *Poptografía*, founded by Miguel Oriola in 1980. The idea was to publish a portfolio just as the magazines *Nueva Lente*, *Photovision*, and *Arte Fotográfico* customarily did, whose principle pages often featured a new photographer who presented his or her work or an artist chosen by the editors. Yet although Trillo’s photographs had already been selected, they never appeared, since *Poptografía* ceased publication after its fifth issue. Faced with this situation, Trillo decided to take an alternative path and disseminate his photographs via the means available to him, by self-publishing his own fanzine, which he titled *Rockocó*. The first issue came out in 1981, inaugurating series that consisted of six issues, from 0 to 5: “Special *movidas* 1980”, “Mods”, “Punks”, “Special Techno, Moderns, and Goths”, “Special Rockers and Teddys”, and “Special Heavies and

4. Conversation between Miguel Trillo and José Manuel Costa during the presentation of the reprint of *Rockocó*, March 2, 2017, Galería-librería Swinton&Grant, Madrid.
5. It is interesting to observe the evolution of the countercultural space of the *nueva ola* towards the creation of the brand “*movida*” and its exploitation by the PSOE [Spanish Workers’ Socialist Party], first from the municipal government of Madrid and then at a national level. For more on this matter see Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1979-1986* (Madrid: Alianza, 2014), 309-329.

Rockers”, each one dedicated to portraying a specific urban tribe. The first issue of *Rockocó* had an edition of 100, increasing until it reached 500 by issues 2 and 4.⁶ The magazine’s distribution was limited and basically restricted to the Rastro flea market, record shops, and concert halls, its natural habitat.

It was customary in the countercultural scene of the period to make many artistic projects known this way, by means of fanzines produced artisanally, because other channels were not found or it was believed that creative work at the margins was the only way to find the desired freedom of expression. The countercultural dynamic sought a creative capacity hampered neither by record companies, in the case of bands, nor by editorial decisions, in the case of the graphic arts. If we consider music, the daring of many bands of this period, such as the pioneers Kaka de Luxe, who edited a fanzine of the same name, revealed serious technical deficiencies. Yet these shortcomings lent them a freshness and authenticity that would have been lost if these works had been produced within commercial circuits. Something similar happened as regards paper and graphic arts. The more a publication distanced itself from commercial channels in terms of its form and content, the more it was appreciated by the devotees of subcultural spaces. What mattered most was that self-published products had something to do with what was happening, with immediacy, while mistakes in layout, crossings out, or spelling mistakes mattered less.

Countless fanzines and comics were published in those years that overflowed with creative abundance, such as *El Rollo enmascarado*, *PREMAMÁ*, *La liviandad del imperdible*, *Paraíso*, *La pluma eléctrica*, *Mental*, *96 lágrimas*, etc.⁷ Although the great majority enjoyed only a brief existence, they contributed notable talent and occasionally served as a springboard for artists who thus made themselves known in the art world and were subsequently able to forge a lasting career. “Do it yourself” generated at the end of the 1970s and beginning of the 1980s an individual alternative space that fostered an explosion of creativity among the independent press and of all kinds of sub-formats in paper. Song lyrics, poems, drawings, stories, photographs, collages, all flourished among the photocopies and staples.

6. In any case, the print run was not decided on beforehand, as revealed by a brief review in the *El País Semanal* weekly supplement (April 24, 1981), published on the occasion of the first issue: “In case the issue is sold out, a second and successive editions will appear in the same manner.”
7. For a more exhaustive history of the publications of the period see José Manuel Lechado, *La movida, una crónica de los ochenta* (Madrid: Algaba, 2005), 168-180.



Fanzines, c. 1980

THE ORIGINAL IS THE PHOTOCOPY

Among the amalgam of self-publications of the epoch, *Rockocó* stands out, above all visually. Its principal value resides in being made up almost exclusively of photocopied photographs. In this sense, it can be regarded a pioneer work of what currently are known as photozines.⁸ In contrast to the majority of fanzines of the period that also included photographs, in most cases to illustrate news stories, announce concerts, embellish articles, or highlight the most prominent faces of the *movida*, Trillo decided to give his photographs prominence. He generally worked by grouping them thematically, according to urban tribe, and then laid them out usually following a chronological order. He positioned the images on the page as though they were pasted in a photo album, giving them an informal character, “modern” according to the dictates of the time, tilting the photographs and combining two kinds of type: handwriting for the headers with the themes and titles of each issue, and typed for the captions. Although the photographic material was his principal resource, Trillo usually accompanied them with drawings that filled in the spaces left blank on the page, perhaps influenced by the sensation of *horror vacui* characteristic of the baroque of the epoch. They featured iconic symbols representative of each urban tribe, among them, for example, the safety pins of the punks, the Confederate flags of the rockers, the stud wristbands of heavy metal fans, and all types of borders related to the cultural identity of each group.

Despite the scant attention paid to photography by the fanzines of the epoch, it is also true that Trillo was not the only case. Around the same date (1982), a fanzine was edited in Bilbao called *Neo Ama de Kass* (1982), which included in each issue a section called “Photo Showcase of the Bilbo Night”, made up of photographs that took up a double page, in which the aesthetic proximity of this publication to *Rockocó* was evident.

Together with the prominence of the photograph, another of the particularities of Trillo’s fanzine was the way in which he handled its authorship. First, the photographer worked alone, when it was customary that this type of publications were executed collectively. *Rockocó*, in addition, was published anonymously. The identity of its author was not revealed in any of its issues, although since its distribution took place in a reduced and informal scene,

8. If the fanzine, as defined by the Real Academia Española de la Lengua, is a magazine of limited print run and distribution, produced with few resources by fans of comic books, science fiction, film, pop music, etc., the photozine is a specific term for those publications dedicated entirely to photography.

word of mouth did its work and after a while it was *vox populi* that Trillo was behind this project. More than anecdotal, the desire to remain anonymous on the part of the photographer was symptomatic of the repressive social reality that Spain experienced outside the circles of comfort and freedom offered by the *movida*, since Trillo did not want to sign a work that linked him to subversive spaces of anarchist or anti-system militancy,⁹ because this could endanger his job as a secondary school teacher, or at least this was how he perceived it. Thanks to the pseudo-anonymity and to his familiarity with the scene, Trillo prowled the catacombs of the *movida* with certain naturalness, which marked his style and allowed him to develop a certain amount of empathy with persons who, in his portraits, stand before us as close and accessible individuals, something difficult to achieve in documental and journalistic photography. This is complemented by a simple technique: his portraits are frontal and almost systematic, framed in a similar manner and with artifice, which permitted him to effectively give visibility to a broad range of social types. This was how the photographs that Trillo put into circulation in *Rockocó* looked like, where the photocopy was the medium used to make known the face closest to the grass roots level of the *movida*.

FANZINES AND PHOTOBOOKS: PAPER AS A VEHICLE OF EXPRESSION

In aesthetic terms, *Rockocó* maintains a close link—like the majority of fanzines of the period—to the legacy of London punk that Trillo was able to get to know first-hand during his trips to the British capital. What is interesting about this fanzine is that, beyond the punk reminiscences, its aesthetic is marked by a design that, given the prominence of photography in it, draws directly from the narrative forms proper to the photobook.¹⁰ This means that it can be

9. The law on “dangerousness and social rehabilitation” of 1970 was in force until 1995, although some of its articles were annulled with the establishment of democracy.
10. There are currently several studies on the photobook. In them, there is a certain consensus on their origin: the photobook did not evolve as a “genre” until the beginning of the twentieth century, in part because of the technical advancement of printing. In addition, one can note how, ever since the historical avant-gardes, different disciplines around graphic design have contributed to the production of extraordinary books of photography. A suitable typography, an adequate graphic design, well-chosen materials in tune with the project have resulted in that a group of printed photographs can be read as a whole, inscribed in a preconceived discourse, and the book is valued from a material perspective.



Neo Ama de Kass, 1982

valued not only for the individual photographs it contains, but also for their arrangement, for the manner in which they follow upon one another and for their materialization. The fanzine seduces the reader in its own right, acquiring a value as object that approximates it to the category of the artist's book.¹¹

The six issues of *Rockocó* adhere to a line of design that constructs a connecting narrative between them referring to the musical culture of the time. They are conceived as though they were audio cassettes compiled by fans; in this sense their internal order can likewise recall the same formula of the cassettes. The photographs on the pages preserve an order similar to that of songs arranged one after another with a certain amount of coherence. The different issues uphold a common theme and develop the aesthetic motifs of one group, similar to when one records a cassette with songs of a certain style or by the same band. Finally, as happens with cassettes, the *Rockocó* fanzine was an object that displayed an attractive aesthetic full of subcultural references.¹² In this sense, although the arrangement of the images in each issue in general followed a chronological order, Trillo strove for rhythm on each page and on graphic similarities in the layout of the images. This harmony was not always easy to achieve, because its artisanal production imposed some limitations difficult to overcome, for example, printing on only one side of the page, since the fanzine was manually photocopied. Nevertheless, Trillo was able to lend the layout the desired musical rhythm.

Issue number 3 is a very clear example of this editorial conception. From the very first page the photographs reveal a precise size and position, articulating a dialogue that resultingly has an excellent composition. The subjects are presented alone, close-up, from afar, in couples, or in groups, but each page is composed of similar formats, confronting the photographs with a perfect geometric arrangement or in premeditated disorder.

11. *Rockocó* is defined as a publication situated halfway between a fanzine and an artist's book in "Fanzines y otras movidas (1979-1985)", in Jesús Carrillo, Iñaki Estella, and Lidia García (eds.), *Desacuerdos 3* (Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, and UNIA arteypensamiento, 2005), 247.
12. Miguel Trillo has contributed his photographs to the covers of various musical publications, maintaining youth identity as a constant reference. In the case of the cassette for *La caída de la Casa Usher*, the photographs recollect reminiscences of his first photographs, which as mentioned above were in an experimental and surrealist vein.



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 3, 1983

Another of the virtues of the publication of Trillo's photographs on paper and in the format of a fanzine is that this allows one to see them as a fixed group. Looking at them and manipulating them can be done in a relaxed manner, so that they acquire a more reflexive dimension. In addition, the fact that each issue of *Rockocó* is dedicated to a different urban tribe demonstrates the classificatory will that underlies the project, as though it were conceived as a kind of catalog containing different categories, one for each urban tribe. From a conceptual point of view, Trillo's work thus becomes a space propitious for anthropological analysis. From this perspective, the six issues of *Rockocó* unfold a reading in which a large number of the photographed subjects are anonymous persons, emerging from the photographs as parts of a whole in which the sociological, aesthetic, and cultural codes that stem from each urban tribe converge.¹³

13. The subcultures mentioned here form part of what Dick Hebdige regards as spectacular subcultures that, according to him, "proclaim their own codes (for example the torn shirt of the punks), or at least demonstrate that codes exist to be used and exploited (they are thought through and not improvised, for example). In this they oppose a dominant culture, whose principal defining characteristic, according to Barthes, is a tendency to the masquerade as natural, to substitute historical forms as being 'normalized'." Dick Hebdige, *Subcultura. El significado del estilo* (Barcelona: Paidós, 2016), 141.

The most well-known faces of the Madrid *movida* assaulted the musical press, television, and movies and seeped into the various spheres of public life, taking advantage of the formulas of appropriation and propaganda offered by, among others, the first democratic governments in Spain. The other protagonists, the audience, the readers of comic books and fanzines, the fans of bands, the assiduous customers of the bars, etc., are the ones who populate the pages of each number of *Rockocó*. We can also identify a familiar face among them, but they have lost their standing and become, in photocopy after photocopy, one more component of the image of this or that urban tribe. The sum of all of them in the six issues of *Rockocó* offers a collage of Spanish youth. In these images we can get to know which places they frequented, enjoy their style, see how they related with one other, and know who were their idols. In the pages of *Rockocó*, for example, we can gauge the importance of the bull's eye for the mods by the emphasis that, at the end of issue number 1, three teenagers belonging to this urban tribe claim it as an identity sign during a concert by the Las Chinas in Chamberí in June 1981. Similarly, when opening issue 2 dedicated to the punks, we discover that that scene oozed a uninhibited and provocative sexuality, or we can measure the widespread presence of heavy metal fans in the neighborhoods of suburban Madrid, as attested by the images in the underground or in the peripheral neighborhoods in issue number 5.

The latent meanings of the photographs in *Rockocó* lead us to an anthropological reading of Spanish society of the epoch. Their observation contributes to defining the existing subcultures, transforming them into a significant source for their analysis. Trillo himself has suggested this various times, stating that “a young person can lie with words, but not with clothes, they betray him or her”.¹⁴ This new aspect of *Rockocó* confirms what I have been trying to bring to light during this text: the multiple character of this photographic dispositif, which should be valued as a countercultural product at the same time as an aesthetic expression of the new wave, as a catalog of subcultures, and ultimately as forensic proof of what the *movida* might have been.

The *Rockocó* project transcended its original medium—the printed page—and the photographs of urban tribes that Trillo compiled in his fanzine were exhibited in two Madrid galleries. First in Galería Ovidio, in the show titled

14. Peio H. Riaño, “Un fotógrafo para la adolescencia”, *Público*, September 16, 2009, online at: <http://www.publico.es/actualidad/fotografo-adolescencia.html> (accessed March 31, 2017).



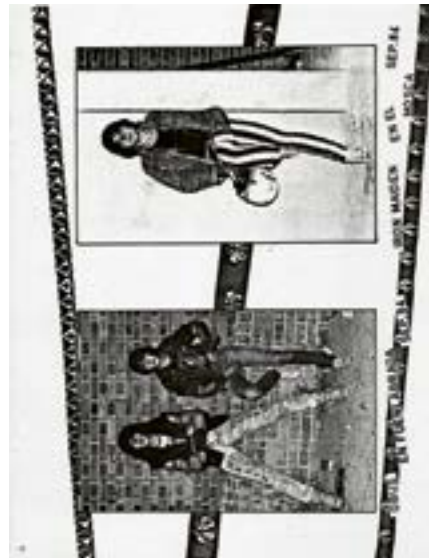
Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 1, 1981



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 2, 1982



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 5, 1985



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 5, 1985

Pop Purri. *Dos años de música pop en Madrid* (1982) and afterwards in Sala Amadís, in the exhibition *Fotocopias. Madrid-London* (1983). Both exhibitions were presented in an experimental format, similar to the way in which he conceived the fanzine. The presentation at Sala Amadís, for example, is entirely artisanal, with color photocopies adhered to the wall with tape, as though the gallery were a gigantic fanzine. Years later, in 1988, Trillo edited *Madrid. Las calles del ritmo* [Madrid. The Streets of Rhythm], a sort of recompilation of photocopies in color bound with screws, of which he only made four copies. Yet his objective by then was not the same anymore, since he addressed an audience that was much smaller and interested in collecting.

WHO WE ARE, WHERE WE COME FROM, AND WHERE WE ARE GOING

Seen from a bird's eye view, if we attempt to cast our gaze backwards to find possible references in Trillo's work or, at least, photographers who might have oriented his work, then we can go back in time to the first years of social photography. One of these references can be localized in the work of August Sander, specifically in his *Menschen des 20. Jahrhunderts* [People of the Twentieth Century]. This ambitious project aimed to portray anonymous individuals, but with representative traits almost always associated with their profession. The goal was to show all of society by means of persons who responded to certain archetypes. Sander sought to create a series of typologies that would compose a kind of catalog of the human being. He began by photographing his relatives and friends, with whom he could easily empathize. As is well-known, the rise of National Socialism interrupted his work, of which only *Antlitz der Zeit* [Faces of our Time] was published, a selection of sixty portraits extracted from *Menschen des 20. Jahrhunderts* edited by Kurt Wolff in 1929. Trillo knew and admired this oeuvre and valued the directness of Sander's portraits. They both have in common the frontality and the framing without artifices. In addition, in the photographs of both artists—so separated in time—each subject is given identity and dignity, inscribing them in a whole: the society and time they have been allotted to experience. This manner of making portraits can be found all along the history of photography and it is interesting to see that it is maintained in works contemporaneous to *Rockocó*. For example, in the studio portraits by Thomas Ruff. His series of portraits taken since the 1980s with a technique that recalls identity documents achieves an effect similar to what we have been commenting: at first glance, his portraits seem like simple faces forming part of a group or a photographic series, as though they belonged to a catalog; yet looking at them at length allows one to

recognize the individuals, their faces, and the persons behind them. Supplying us a global portrait of the society we live in.

As we have seen, Trillo's work contributes to the conception of the photographic portrait as a social document. In this sense, and taking as reference the postulates of the photographer and sociologist Gisèle Freund,¹⁵ photography would be the ideal medium for expressing the desires and necessities of a society. As its use becomes increasingly widespread, this notion would be reinforced because photography now extends to all layers of society. Ultimately, for Freund any variation in the social structure influences the way it is represented. If we situate this notion in the context of Miguel Trillo's photographs, we will find in *Rockocó* that social relations among Spanish youth of the 1980s sought a new mode of expression with values and forms of expression that were different. Beyond the demands and the political and social struggles that occurred at the end of Francosim, various aspects existed that converged to improve the conditions of life and create a new imaginary and new forms of expression. These included those that referred to "inventing at the margins and other expressive languages",¹⁶ which included fanzines, magazines, and certain musical forms that expressed an alternative society.

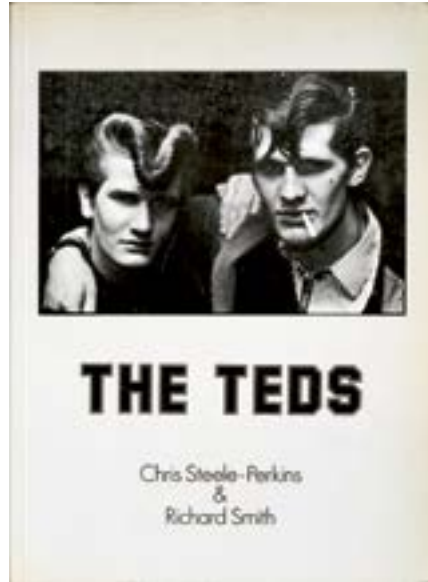
This is where Miguel Trillo appears, playing a fundamental role in the history of Spanish photography, linking up with universal desires that, since the photocopies of *Rockocó*, trace analogies with formulas that take us back to the origins of social photography and which in turn are based on experiences of more recent artists who also trained their cameras on different types of subcultures living at the edge of society. In this sense, the best-known case is that of the photobook *Punk* (1977) by Salvador Costa, who presents a portrait of London punks at the end of the 1970s with photographs made with a stark contrast of black and white. The similarities between the work of Trillo and Costa are obvious. Both of them accentuate in their photographs elements such as the presence of the audience or the anonymous spectator, as well as striving for a dynamic sense in the layout of their photographs on the page. Nevertheless, the differences that separate them are likewise large, such as Costa's fixation on objects, accessories, and the depiction of spaces, occasionally leading to images of

15. Gisèle Freund, *Photography and Society* (Boston: D.R. Godine, 1980).

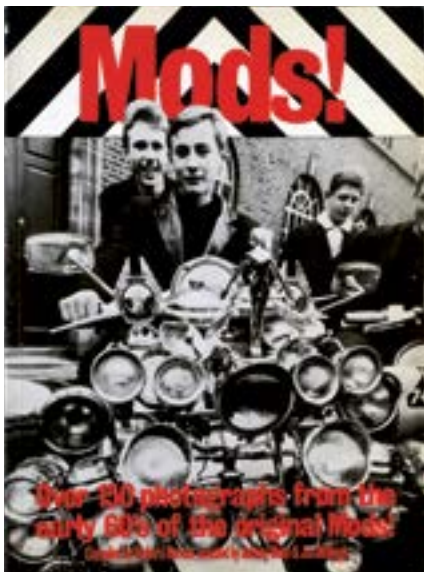
16. Pablo Carmona, "La pasión capturada. Del carnaval underground a la "movida madrileña" marca registrada", in Pedro G. Romero (ed.), *Desacuerdos 5* (Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, and UNIA arteypensamiento, 2009), 147-158.



Not Another Punk Book, 1978



The Teds, 1979



Mods!, 1979



Skinhead, 1982

empty stages, something that never occurs in the photographs of *Rockocó*, where the interest lies exclusively and always on the persons. One could also cite as references from the same period, and in the same line as Punk, the publications *Not Another Punk Book* (1978), *The Teds* (1979) by Chris Steele-Perkins and Richard Smith, and *Mods!* (1979) by Richard Barnes; all of them with a different formal approach than Trillo, but sharing with him the anthropological, documental treatment of various urban tribes.

In the following years Trillo continued to work in this line, expanding his visual archive of youth aesthetics. Later in the 1980s he made two works published in the arts magazine *Sur Expres: Los nuevos pijos* [The New Toffs] (1988) and *Madrid hip hop* (1988), and carried on working on it in series such as *Souvenirs* (1992-1993) or *Geografía moderna* [Modern Geography] (1994-1999). In general terms, his way of conceiving photography represents a landmark for Spanish photography. *Rockocó* in particular has the added value of being a pioneer in the conception of the self-published photobook or photozine. Many fanzines of photographs made today take as their reference the format of the photozines of the 1970s and 1980s. In this sense, they preserve some characteristics of the period, such as the self-management, not being registered in the legal deposit, or their distribution in reduced or marginal spheres. Nevertheless, they often combine these characteristics with professional production or with final artwork ready for printing at high-quality print shops.

At present, conditions in Spain are favorable for an upsurge in this type of publication. The proliferation of photobooks in recent years is due to various reasons. Among them, the crisis in the photographic sector stands out, provoking many young artists to fend for themselves in the world of self-publishing, but also the development of technologies that make available simple programs of design and production, as well as the over-exploitation of the digital image in the era of post-photography, which has led to a reevaluation of the material object.¹⁷ Among the most recent publications, some follow in the path opened up by Trillo with his *Rockocó*. One of the best examples of this tendency is the series *We Are the Disposable Generation*, whose creator, Alejandro Cinque, has for years been roaming nocturnal Madrid with disposable cameras, documenting the personalities that populate the capital's nights in the decade of the 2010s. Each issue of *We Are the Disposable Generation* presents a roll of twenty-four snapshots accompanied by a text by a different writer, inviting us to reflect on the

17. For a more in-depth study of the concept of post-photography see Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016).



Laura Carrascosa Vela, *Subculturcide*, 2015

meaning of youth. Another project that stands out is Laura Carrascosa Vela's *Subculturcide* (2015), a project that demonstrates an analysis of the current Madrid subcultural scene and its evolution during the 2010s. Carrascosa's practice closely resembles Trillo's work, with whom she has collaborated in a visual inter-generational conversation, contrasting the photographs from Trillo's series *Gigasiópolis* with the portraits made by Carrascosa in the Madrid neighborhood of Usera in the world of young Madrid inhabitants of Chinese descent.¹⁸

18. The exhibition *Miguel Trillo + Laura C.Vela. Géneros y generaciones #01*, curated by Iñaki Domingo, was shown at the photography school Lens from January 20 to March 3, 2017.



Alejandro Cinque, *We Are the Disposable Generation*, 2015

The documental, anthropological, and countercultural approach that animated Trillo's work at the beginning of the 1980s continues to bear fruit today with other protagonists on one side or another of the lens, but exploiting the same values that made it significant then. Aspects such as self-publishing, working with paper, or the treatment of the specificity of photography—whether in its purely aesthetic or in its reproductive aspect generating cultural forms—continue to be present today with the same identity, because the original was and will always be the photocopy.



Conversación con Miguel Trillo*

JUAN ALBARRÁN. Llegas a la fotografía a mediados de los años setenta. En esos momentos, la revista *Nueva Lente* aglutinaba a los creadores más interesantes y era el principal impulso para la renovación de la cultura fotográfica española. ¿Cuál fue tu relación con la revista y con los fotógrafos que trabajaban en su entorno?

MIGUEL TRILLO. Llegué a Madrid para cursar el penúltimo año de Filología Hispánica. Estudiaba Románicas en Málaga. Era el curso 74-75. Hasta 1976 no compré un ejemplar de *Nueva Lente*. Fue también mi primer año con una cámara réflex. Cuando vivía en Málaga, durante el bachillerato y en los primeros años de universidad, no conocía la revista. Luego, en los ochenta fui haciéndome con bastantes números de segunda mano en la Cuesta de Moyano. En 1976, al acabar Hispánicas, me matriculé en Ciencias de la Imagen, donde conocí a Carlos Villasante y a Luis Garrido. Carlos había publicado en *Nueva Lente*. Luis, que había sido el primer director del Photocentro y una persona importante en la revista, tenía un espíritu ácrata. Empezó a dar clases de fotografía en el césped de la Facultad de Sociología, de la que era alumno. Allí aprendí nociones básicas de la teoría. Luego revelábamos en el piso que

* Esta entrevista ha sido editada a partir de los registros de conversaciones que tuvieron lugar en Madrid y Barcelona los días 5 y 13 de diciembre de 2016, 11 y 14 de marzo de 2017 y 6 de abril de 2017.

compartían Carlos y Luis. Un día le enseñé a Carlos unas fotos mías, recién traídas del laboratorio de revelado Ros. Me comentó que yo tenía influencias de no recuerdo quién, pero yo no conocía a ese fotógrafo neosurrealista. Mi cultura fotográfica era mínima. Quizás mi influencia surrealista podía venir de los anuncios de las revistas médicas de mi padre, que era médico rural, o del cine de Buñuel o la pintura de Dalí. Entonces tenía más cultura cinematográfica y literaria que otra cosa. En Málaga frecuentaba el cineclub y asistía cada año a la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, donde se programaban películas que en aquellos años era imposible ver en otro lugar.

Carlos Villasante y Luis Garrido se estaban distanciando. Luis me había comentado con ironía que Carlos quería ser artista. En el fondo yo también quería ser artista. Fue justo cuando Carlos estaba organizando la colectiva *Fotografía joven española* (Galería-librería Fuenteovejuna, Toledo, 1976). Me metió en la exposición, con las primeras fotos que yo había revelado en su casa. De repente, estaba en el meollo de la fotografía española contemporánea. Fui a la inauguración con unos amigos de la facultad. Jorge Rueda daba una charla y montó un *show* destructivo: «todo era una mierda». A mí no me gustó su actitud, hasta el punto de que cuando Pablo Pérez-Mínguez nos llamó para la foto de familia yo preferí no salir. Soy el único de los que fueron que no aparece en la foto de grupo. Pablo era el optimista y Jorge, el pesimista y corrosivo, aunque él dirigía en aquel periodo *Nueva Lente*. Era muy contradictorio. Yo estaba entre artista o fotoperiodista. Lo de hacer cine lo veía lejano. Había entablado amistad con Luis Magán, compañero de por la mañana de Imagen —yo iba al nocturno—. Montamos algo parecido a un grupo fotoperiodístico, pero lo tuve que dejar al marcharme a la mili en el 77. Me tocó Sevilla. Allí asistí a conferencias sobre fotografía que organizaba el Grupo F8 en la calle Trajano. Una labor muy importante. Lo dirigía Miguel Ángel Yáñez Polo. Allí tuve noticia de la obra de Duane Michals, por ejemplo. En esos momentos yo ya conocía *Nueva Lente*.

Al volver de la mili le pasé un porfolio a Carlos Villasante para que se lo presentase a Jorge Rueda con el objetivo de publicarlo en *Nueva Lente*. Eran fotos surrealistas, un porfolio que dedicaba al Grupo F8. Rueda no mostró interés por él, es un porfolio que aún guardo como una pequeña frustración. A finales del 78, hice mi primera exposición en el bar El Bolito, en Atocha, junto a José Manuel Avia, compañero de *Hispánicas* de la Facultad de Filología, que era sobrino de Amalia Avia y Lucio Muñoz. Las fotos de la exposición no salieron en *Nueva Lente*, pero sí aparecieron en *Colección de autores nuevos*, una revista de creación literaria y gráfica que dirigía Carlos Carballo.



Miguel Trillo y José Manuel Avia, Bar El Bolito, Madrid, 1978



Miguel Trillo, *Colección de autores nuevos*, núm. 5, 1979

En 1979 supe que Rueda ya no estaba al frente de la revista, así que me decidí a enseñarle nuevas fotos surrealistas a Pablo Pérez-Mínguez, que era, otra vez, director de la ahora llamada *Nueva Nueva Lente*. Le llevé mi porfolio a su casa. A la entrada había un membrete que ponía «Droga Ediciones». Me abrió la puerta Carlos Serrano. A Pablo le gustaron las fotos, pero en ese momento la revista no publicaba porfolios. Hacían números monográficos, transversales. En los I Encuentros fotográficos en Andalucía, que dirigió Jorge Rueda en agosto del 79 en Málaga, Carlos Serrano me dijo que una de mis fotos había aparecido en el número de verano de la revista. Rápidamente me la compré. Fue su último número. Poco después, cambió de dirección y de línea, dedicándose más a la llamada fotografía *amateur*, la de los concursos, y al cine. Carlos Serrano estaba en los Encuentros de Málaga representando a Pablo Pérez-Mínguez, pues su relación con Rueda se había deteriorado y prefirió no ir. El curso 1979-1980 fue un año de muchos cambios, yo ya estaba en los conciertos de la nueva ola madrileña, donde a veces coincidía con Pablo Pérez-Mínguez y su *troupe*, pero nunca me acerqué a él, hasta mediados de los ochenta. Vivimos líneas paralelas. Y a Villasante le perdí la pista, pero fue un fotógrafo y gestor importante. Recuerdo que me publicó un porfolio en la revista *Aquí Imagen*, ya bien



I Encuentros fotográficos en Andalucía, Málaga, 1979

entrados los ochenta. El otro fotógrafo invitado en ese número era Manuel Sonseca. Y el autor de la portada, Jorge Rueda.

- JA. A finales de los setenta estás haciendo fotografías de carácter neosurrealista, pero, al mismo tiempo, en 1978, habías empezado a hacer fotos de conciertos. ¿Cuándo fuiste consciente de que tu «obra artística» eran esas imágenes que hacías en las actuaciones de las bandas de la nueva ola?
- MT. Durante la mili, en un permiso, vine a Madrid. Mi grupo de amigos solía ir a películas de arte y ensayo o representaciones de teatro independiente. Esta vez los convencí para ir a un concierto. Tocaban Cucharada, Kaka de Luxe y Roque Narvaja en un colegio mayor. Era 1978 y ahí hice mis primeros disparos de un concierto en Madrid. En el ochenta ya dejé las fotos surrealistas.
- JA. ¿Nunca tuviste relación con la Real Sociedad Fotográfica (RSF)?

No. Me daba grima. Defendían una fotografía ampulosa que me desagradaba. Nunca se me hubiese ocurrido seguir *Arte Fotográfico* y, sin embargo, en el año ochenta me publicaron una foto a través de la Facultad de Ciencias de la Información. Gané un concurso para el alumnado de la facultad que tenía



Nueva Nueva Lente, núm. 86, 1979



Miguel Trillo, *Nueva Nueva Lente*,
núm. 86, 1979

como premio publicar allí. En el jurado estaban los más modernos de la RSF, entre ellos Antonio Tabernero. El reportaje se abría con mi foto.

- JA. Llegas a «tu» fotografía, al tipo de fotografía con el que te sientes cómodo, en un momento en el que ha desaparecido *Nueva Lente*, que aglutinó la actividad fotográfica de los setenta, y justo antes de que apareciese *Photovision*, que sería la revista más importante de los ochenta, con la que no tienes nada que ver. Era una época en que no había muchos espacios, expositivos o editoriales, para la fotografía en Madrid.
- MT. No, no los había. En los Encuentros de Málaga del 79, había conocido a José Miguel Oriola. Tras el cambio de línea de *Nueva Lente*, Ignacio Barceló, director de *Arte Fotográfico*, le había propuesto dirigir una revista más joven, que heredase su espíritu. Se llamó *Poptografía*. En esos momentos yo ya tenía muchas fotos de conciertos y llamé a la puerta de Oriola, tras haberme publicado a toda página una foto mía abriendo un especial sobre el autorretrato. Vio mi portfolio y me dijo que él no publicaba reportaje porque era una revista de fotografía artística, pero que mis fotos no eran exactamente reportaje. Iba a sacarme un portfolio de fotografía del público de los conciertos en un número dedicado, en su mayor parte, a Manuel Falces. Pero se

quedó en imprenta porque la revista cerró. El porfolio inédito para *Poptografía* y algunas fotos más se convierten en el primer número de mi fanzine *Rockocó*, que salió en la primavera del 81. Empiezo a autoeditarme. Me di cuenta de que había un vacío. Mis fotos no podían salir en ningún sitio. Mi fotografía no era «de creación», al estilo de lo que se había publicado en *Nueva Lente*; pero tampoco era fotografía de prensa, no trabajaba para ningún medio impreso, periódico o revista. Y los medios de comunicación no se fijaban demasiado en los conciertos. Si José Manuel Costa tenía que escribir sobre el concierto de The Clash, su periódico mandaba a un fotógrafo a cubrirlo, Bernardo Pérez de *El País*, por ejemplo; pero su fotografía, que era buena, era producto de su profesión. Al día siguiente podía tocarle hacer una foto de un atentado de ETA. Al principio nadie sabía que *Rockocó* lo hacía yo. Nunca firmé el fanzine. Tras ese número cero, hice un *Rockocó* sobre los mods, que era la estética musical que más me gustaba. Se vendían rápido, pero aun así perdía dinero. La primera edición de los números 0 y 1 fueron en *offset*, con planchas. Después empecé a hacerlos fotocopiados, aunque portada y contraportada seguían siendo *offset* de calidad sobre cartulina. El precio fue de 50 pesetas y los últimos, a 100, con más páginas. En alguna ocasión no me pasé por la tienda a liquidar. En un puesto del Rastro, a la altura del número 21 de la plaza de Cascorro, estaba el punto de venta más importante. Era un puesto de complementos punk que llevaban dos chicas, Chelo y Montse, que se convirtieron en amigas y les hacía las fotos para la publicidad del puesto, que acabó llamándose Medusa. La foto no era mi *modus vivendi*, mi sueldo de la enseñanza me permitía vivir de sobra.

JA. ¿Quién «leía» *Rockocó*? ¿Has tenido alguna vez *feedback* por parte de quienes compraban el fanzine?

MT. Yo era consciente de que mis fotos tenían que volver, de alguna manera, a las personas que había retratado. El fanzine, que era un medio barato, permitía ese retorno. Por supuesto, yo estaba invirtiendo mi tiempo y recursos, fotografiando, positivando, diseñando y maquetando. En Escridiscos me dijeron en una ocasión que se habían vendido todos los ejemplares del *Rockocó* dedicado a los mods y que mucha gente iba a preguntar por el fanzine. Me sugerían que estaba perdiendo dinero. Pero no lo reedité. En todo caso, pensaba reeditarlo en un futuro con más páginas, como si *Rockocó* fuese un *work in progress*. Pero nunca tenía tiempo de hacerlo. Quería dedicarme al diseño del número siguiente, el dedicado a los punks. Yo prefería estar en la



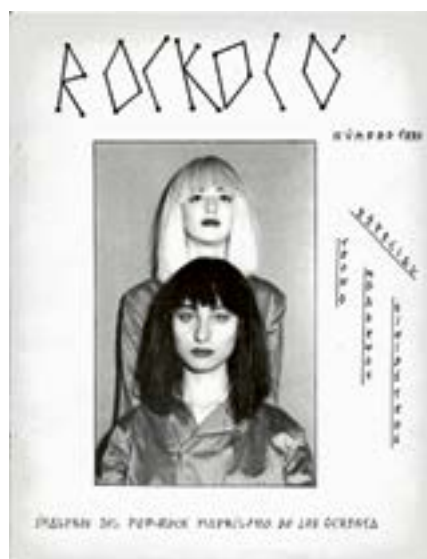
Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 1, 1981



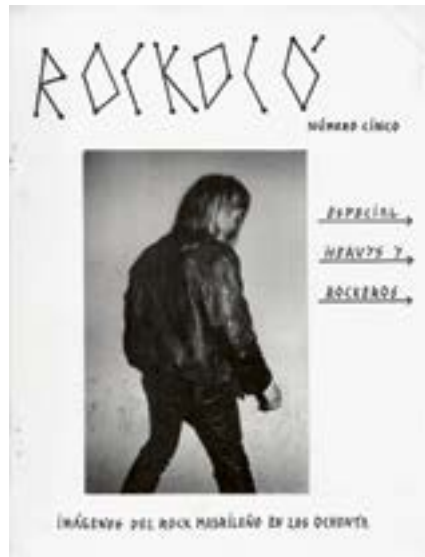
Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 2, 1982



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 3, 1983



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 4, 1984



Miguel Trillo, *Rockocó*, núm. 5, 1985

calle y hacer fotos y no encerrado en casa maquetando. Ya pasaba bastante tiempo revelando y positivando.

Nunca supe a ciencia cierta quién compraba el fanzine. El de los mods me imagino que los mods, que eran bastante numerosos y todos estudiantes. El dedicado al punk, tal vez algunos punkis. Y claro, los fans de la nueva ola madrileña, que eran como una nueva *intelligentsia*. El fanzine reflejaba distintas estéticas, pero se trataba de un público que iba a los mismos bares o salas y escuchaba las mismas emisoras y nos conocíamos por lo menos de vista. También había una evolución. Una persona podía ser mod a los 16 años y siniestro a los 18. Esto se ve en *Rockocó*: hay más de uno o una que sale en dos números distintos con estéticas diferentes.

Del último número, sobre los *heavies*, tenía menos información acerca de dónde distribuirlo. Era muy completo, pues acumulaba mucho material después de cinco años de conciertos. Cada *Rockocó* nuevo tenía más páginas y fotos al ir pasando más tiempo. Por eso el de los *heavies* fue el más gordo, pero no podía llevarlo a Escridiscos, por ejemplo, porque allí no iban *heavies*. Menos mal que existía Discoplay y alguna tienda más donde sí iban. El producto les extrañaba, no recuerdo fanzines *heavies*. Era consciente de que nunca iba a saber quién compraba aquel número. Ahora con Facebook y otros foros de Internet estoy teniendo información al respecto.

Veo a gente que cuenta que conservan un ejemplar de entonces y cuelgan una foto. La reedición del fanzine que en este 2017 ha hecho La Fonoteca también está ayudando a que afloren personas que compraron *Rockocó* en su momento. En su visita a Barcelona con motivo de la inauguración de la exposición sobre el *photobook*, el presidente de Magnum, Martin Parr, ha comprado una caja de la reedición de *Rockocó*. Eso puede ser la bomba para que sea conocido internacionalmente, si hace referencia a él en alguna conferencia.

JA. ¿Eras lector de fanzines en esa época? ¿Consumías entonces prensa musical?

MT. En 1980 no había todavía fanzines nuevaoleros. Lo mío no era prensa marginal como la de los setenta. En marzo de 1981 tuve noticia de *96 Lágrimas* a través del programa de radio de Jesús Ordovás, que explicaba en qué puntos de venta se podía comprar. Pensé que yo podría distribuir el mío del mismo modo. El verano anterior, en mi primer viaje a Londres, había visto fanzines punkis. Me había traído la revista *i-D*, nacida ese mismo año, y que después, en 1984, intentó emular *Madrid Me Mata*. En los setenta fui lector de *Triunfo*, una revista política seria, con pocos elementos visuales. Lo que más leía eran las críticas de cine, de libros o de exposiciones que venían al final, pero era una publicación muy distinta a la prensa musical. La verdad es que no seguía *Musical Express*. Luego sí seguí *Vibraciones*. Y algún *Star* y *El Viejo Topo*. Y también *Ajoblanco*, sus especiales literarios. Yo quería ser escritor, por eso estudié Filología, y hasta publiqué algún relato breve, pero lo fui dejando. Hay que concentrar la energía en una sola actividad y creo que he sido más creativo con imágenes que con textos. Me concentré en la fotografía, aunque al final de los ochenta recibí en dos años consecutivos el premio Injuve por dos textos periodísticos míos, uno en *Sur Exprés* (1988) y otro en *Ajoblanco* (1989). Como anécdota, en 1979 fui microaccionista fundador de la revista *El ecologista*.

JA. ¿Alguna vez pensaste en la posibilidad de editar un libro con tus imágenes?

MT. No, por varios motivos. Hay que tener en cuenta que el concepto de fotolibro es relativamente reciente. Y, al mismo tiempo, la producción de un libro de fotografía era muy costosa. El fanzine, en cambio, era un medio asequible. Curiosamente, una de mis primeras experiencias con la fotografía fue a través de un libro. Cuando era estudiante universitario en Málaga, a un amigo pintor, Joaquín de Molina, le cedieron un espacio en la torre del Museo de Bellas Artes —actual Museo Picasso— para trabajar. Mi grupo de amigos

—exalumnos del bachillerato de letras, todos queríamos ser escritores o cineastas— entrábamos en el edificio sin ninguna restricción y nos reuníamos en la torre en plan club artístico-literario. Un día vi en la tienda del museo el catálogo de la exposición *The Family of Man* (Edward Steichen, 1955) y lo compré. Fue mi primer libro de fotografía, debía tener 18 ó 19 años.

JA. En el 79 visitaste Venezia '79. La fotografía, donde te impactan las imágenes de Arbus y Sander, claves en el desarrollo de tu estética. ¿No habías visto fotos tuyas antes?

MT. Creo que no. No tengo conciencia de ello. Quizás había visto alguna fotografía en revistas o libros de historia de la foto. Pero a Venecia voy expresamente a visitar ese enorme fotofestival. Son las primeras vacaciones que pago con mi sueldo de profesor de instituto. De camino me detuve en los Rencontres de Arles y me proyectaron algunas diapositivas en la velada abierta que había cada noche en la plaza. Una de las expos estrella en Venecia era la titulada *Fotografía europea contemporánea*. Del único español que había fotos era de Joan Fontcuberta, que yo acababa de conocer en persona en mi escala en Arles. Pero las expos que más huella me dejaron fueron las de August Sander y Diane Arbus. Me compré dos ejemplares del enorme catálogo del festival, uno para mí y otro que regalé a los organizadores de los Encuentros de Málaga. Fue mi biblia por aquel entonces.

JA. ¿Cuándo decidiste que querías exponer tus fotos?

MT. Iba haciendo mis fanzines, pero quería exponer las fotos en color de conciertos, que consideraba mi obra más atractiva. En el 81 voy a la Galería Buades a llevar mi propuesta, donde me dijeron que les gustaba, pero que ya tenían cerrada la temporada. No era consciente de que las programaciones de las galerías se hacían con tanta antelación. La otra galería que me parecía muy interesante era Ovidio. Vivía cerca y me pasé por allí. Les gustó y tenían un hueco en la programación en enero de 1982, me lo propusieron y yo encantado. El dueño, José María Valencia, era arquitecto, muy amigo de Paloma Chamorro, que estuvo en la inauguración.

Al año siguiente, a través de Javier Bellot, compañero en Imagen, hice llegar a los responsables de la Sala Amadís un proyecto de exposición como continuación de la de Ovidio. En el lapso entre las dos exposiciones, el PSOE ganó las elecciones de octubre del 82. La exposición de Amadís fue en junio

del 83, cuando yo ya había terminado los exámenes en el instituto. La inauguración se llenó de gente poco habitual en exposiciones de arte del barrio de Salamanca. Los de Amadís estaban muy contentos. Paloma Chamorro llegó tarde a la inauguración, cuando ya habíamos cerrado la sala. Conseguí abrírsele. Recuerdo que el espacio estaba lleno de humo. La gente fumaba mucho y yo no había hecho aberturas en la superficie de plástico a la altura de los respiraderos. Lo hice ya al día siguiente. Después Paloma sacó un reportaje en *La edad de oro* y me entrevistó en directo. No volví a exponer individualmente en una galería hasta el 92 en Moriarty. En el 85 me retiré de una movida que se había convertido en una marca a la que todo el mundo quería sacarle partido. No me sentía identificado con eso. De los muchos reportajes internacionales que se hicieron aquel año sobre la movida —coincidiendo con los diez años de la muerte de Franco— recuerdo el de Mary Ellen Mark para *Rolling Stone*. El hecho de que no expusiese de nuevo hasta 1992 no significa que no siguiese publicando, por ejemplo, en *Sur Exprés* por mediación de Ciuco Gutiérrez. Paradójicamente, en la revista *La Luna de Madrid* no se interesaron por mí, en el número especial que dedicaron a la fotografía en 1986 ni se me nombra.

- JA. En la exposición de Amadís (1983) que estamos reproduciendo en este proyecto, cubriste las paredes del espacio con plástico negro. Las fotografías eran fotocopias en color y estaban pegadas al muro con cinta adhesiva de colores. ¿Por qué decidiste fotocopiar las fotos?
- MT. Si te digo la verdad, no recuerdo demasiado bien en qué estaba pensando. Supongo que si estaba haciendo el fanzine *Rockocó*, con fotografías fotocopiadas en blanco y negro, tenía sentido exponer fotocopias en color. Coincidió con que Canon había comercializado su primera fotocopidora en color y para mí fue un *flash*. Era algo vistoso y a su vez rompedor, novedoso, *underground*. En Ovidio había expuesto sobre un soporte de planchas de madera las fotografías en color de los grupos en plena actuación, mientras que las fotografías del público se proyectaban como diapositivas en una pantalla del escaparate que había a la entrada. En Amadís lo hice al revés, se colgaron las fotografías del público y los conciertos se proyectaron en diapositivas: el público se había convertido en protagonista. En Ovidio las fotografías se vendían por 2.000 pesetas, un precio barato para ser una galería de arte. Los fotógrafos que había visto en Buades tenían precios bastante más altos. Y a pesar de eso, 2.000 pesetas le pareció caro a mucha

gente. Al exponer ahora fotocopias se podía bajar el precio sin menoscabar la intencionalidad artística: las fotocopias en color, firmadas y numeradas, como si se tratase de obra gráfica, se vendieron a 500 pesetas. En Ovidio las fotos —en su mayoría, positivadas directamente a partir de diapositivas— tenían una numeración de 10. La numeración de las fotocopias de Amadís fue de 25. En las dos exposiciones hubo ventas, más desde luego en Amadís. Al no ser esta una galería comercial, las ventas no las tenía que compartir. Incluso quien abría, cerraba y vigilaba la exposición era yo. Las fotocopias no las podían recoger los compradores hasta el último día. Hubo gente que no se pasó a recoger su foto o no mandó a un amigo a por ella. Esas las conservo, aunque algunas están ahora en el Museo Reina Sofía, en su colección permanente dentro de las salas *De la revuelta a la posmodernidad*.

La de Amadís fue una exposición muy punk en el sentido de «hazlo tú mismo», algo que estaba en el ambiente. Esa manera de exponer la foto se alejaba de lo que se consideraba y de cómo se exponía la fotografía *fine art* en aquellos momentos. La idea de cubrir de plástico negro las paredes puede que tuviese que ver con la escenografía de algunos conciertos. Recuerdo el primer concierto de Aviador Dro, a finales del 79, en el Teatro Alfíl. El cartel era de Ceesepe. Aviador Dro taparon el decorado de la obra de teatro que estaba representándose con plásticos amarillos, algo muy pop. Intervenir el escenario para un concierto era algo habitual, ¿por qué no intervenir la galería para una exposición?

En el verano de 1983 el Instituto de la Juventud —aún no se llamaba Injuve— organizó en Gijón una muestra de lo mejor que había podido verse en Amadís. La exposición, con catálogo, tuvo lugar en el Museo Casa Natal de Jovellanos y se llamó *Después de la vanguardia*. Llevé los plásticos negros y colgué las fotocopias. Las fotocopias también se expusieron, como exposición individual, en la Galería Palace de Granada, que tenía una programación muy moderna. El nexa madrileño fueron Julio Juste y Pablo Sycet. La galería tenía dos salas, en la más pequeña exponían obra gráfica. Allí expusieron Alberto García-Alix, Pablo Pérez-Mínguez o Carlos Berlanga. En 1984, la serie también pudo verse en la Sala de la Diputación de Málaga, que dirigía Miguel Alcobendas. Esa temporada la dedicaron a los «otros lenguajes artísticos», es decir, soportes distintos a la pintura. Un año antes había llevado a Málaga mi exposición de Ovidio, gracias también a Tecla Lumbreras, que había sido compañera de la facultad. Se hizo en el Taller 7/10, un espacio alternativo de artistas. La inauguración fue una apoteosis. La calle parecía una manifestación. No sé de dónde había

salido tanto moderno. El frenesí de aquel tiempo es algo difícil de explicar. Era un entusiasmo contagioso. Por último, la exposición de Amadís itineró al Centro Cultural El hogar, de Torrelaguna (Madrid, 1984)

JA. ¿Recuerdas qué exposiciones de fotografía visitaste en aquellos años en Madrid?

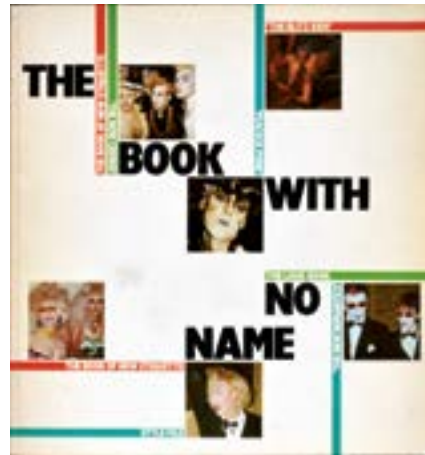
MT. Debo reconocer que no era un visitante asiduo de exposiciones. Y, como ya hemos comentado, había muy pocos espacios que programasen fotografía. Visité la considerada primera exposición colectiva de fotografía española en una galería de arte, en la Galería Multitud (1976), todo un hito. Recuerdo haber estado en la Photogalería del Photocentro en alguna ocasión. En los ochenta estuve en Buades viendo las expos de Pablo Pérez-Mínguez, Alberto García-Alix y Javier Vallhonrat. También fui a actividades de las Jornadas universitarias de fotografía. Allí, entre el público, saludé por primera vez a García-Alix y estuvimos charlando. A Ouka Leele la conocí en el 82 en la primera edición de ARCO. Me la presentó Ángela Pallín. Luego, en las Jornadas universitarias, me apunté a su taller de coloreado de fotos. Esas jornadas fueron muy importantes, como las que se organizaron en Guadalajara. En su Semana internacional había mucho nivel cada año y no me las perdía. A ARCO fui siempre. También hay que recordar la actividad de la Galería Redor y su histórica exposición de Ansel Adams. Allí participé en una colectiva sobre fotografía de prensa en 1980. Y recuerdo, en los bajos de la Biblioteca Nacional, dos importantes exposiciones individuales dedicadas a dos fotógrafos españoles, algo nada habitual: Fernando Nuño, en 1978, y mucho después, a Luis Pérez-Mínguez, que sorprendió porque aún era bastante joven.

JA. Empezaste a viajar a Londres en el verano de 1980. ¿Qué ciudad te encontraste?

MT. Una ciudad vibrante, muy interesante. El kilómetro 0 de la *new wave* y del *afterpunk*. Tuve acceso a mucha información. No solo había gente que me interesaba fotografiar, también podía comprar discos, libros e ir a conciertos, que empezaban pronto, sobre las 20 h, antes de los horarios habituales de conciertos en Madrid, que solían ser muy tarde. Al tener que madrugar para ir a clase, no siempre podía ir a los conciertos que aquí se programaban en días normales. En los viajes que hice a Londres, entre 1980 y 1983, traje algunos libros fotográficos como los de Richard Barnes dedicado a los *mods* (1979) o el de Nick Knight sobre los *skinheads* (1982), pero



The New Music (Glenn A. Baker y Stuart Cape, 1980)



The Book With No Name (Ian Birch, 1981)

también fanzines y libros sobre música como *The New Music* (Glenn A. Baker y Stuart Cape, 1980), *The Book With No Name* (Ian Birch, 1981) o *The New Wave Punk Rock* (Caroline Coon, 1982). Además, en Londres había un mercado importante de material fotográfico de segunda mano y aprovechaba para comprar equipo.

JA. ¿Qué cámara utilizabas entonces?

MT. Mi primera réflex, en 1976, fue una Fujica. En 1980 vi que necesitaba llevar dos cámaras porque quería utilizar el blanco y negro y el color a la vez. Así que compré una segunda cámara réflex, Nikon. Con una hacía fotografías en blanco y negro, con películas que yo mismo podía revelar y positivar. Y con la otra, fotografías en color, con diapositivas que mandaba positivar a un laboratorio. Entonces había que enfocar a mano. En las fotos de concierto con el teleobjetivo no era fácil, pues todos los músicos se movían, claro. Y el público a veces escupía, pero ese es otro tema.

JA. ¿Qué relación tenían los grupos de la nueva ola con la fotografía? ¿Cómo viviste la emergencia pública de esas nuevas bandas?

MT. La relación tenía que ver con los vínculos de amistad entre el fotógrafo y cada uno de los grupos. Por ejemplo, Paraíso, el grupo del Zurdo, tuvo entre sus fotógrafos a Juan Carlos Dolcet, hijo de Juan Dolcet. Nacha Pop tenía a Juan Ramón Yuste, que les hizo la portada del primer disco. Gorka Duo, a Alaska y los Pegamoides. Pablo Pérez-Mínguez tenía mucha relación con Almodóvar/McNamara y Radio Futura. Alberto García-Alix, realizó portadas para Los Coyotes y Gabinete Caligari. Mariví Ibarrola, a sus paisanos Derribos Arias. Fotos conocidas de Ouka Leele se usaron para las carátulas de Danza Invisible o Los Ilegales. Curiosamente, Javier Vallhonrat firmó muchas portadas pero no eran de grupos de la movida, sino de grupos españoles promocionados por las multinacionales.

La foto de ilustración no era lo mío, pero sí se utilizaron fotos mías para un maxi de Polanski y el Ardor o una casete de La caída de la Casa Usher, en que canta Javier Corcobado. Incluso grabé un vídeo para su canción *Insecticidios*, que se estrenó en su actuación en los Conciertos de Otoño en el salón de actos del Instituto de la Juventud, en 1983. El cartel del concierto también era una foto mía, de las que había hecho en Londres. Pero mi aportación icónica al imaginario de la época fueron las fotos de Curra Pegamoide —luego, Ana Curra—. Su imagen en dos conciertos en la Escuela de Caminos fue la que utilicé en las invitaciones de mis dos exposiciones, en Ovidio y Amadís. Los Pegamoides tocaron más de una vez en Caminos. Era un sitio al que me gustaba mucho ir.

La actividad de la Escuela de Caminos, que se revisó en la exposición *Caminos de un tiempo* (2006), nos demuestra que se transitó desde el antifranquismo a la nueva ola de una manera no brusca. Hay que tener en cuenta que a la izquierda no le interesaba demasiado el rock. Ni siquiera el rock urbano de Leño, porque los consideraban lumpenproletariado apolítico, no eran militantes. Fíjate que Burning, a finales de los setenta, no tocan en los mítines de los partidos, porque ellos hacían canciones urbanas, de amor o de otros temas, pero no de temática social o política, no servían para concienciar a las clases populares. El rock español de los setenta es en parte desplazado por la movida, que bebe directamente de la new wave británica, viene del Londres de 1977, al margen de la ideología política de las bandas de aquí o de allí. El año 80 es una especie de año cero. Antes hubo visitas importantes. Por ejemplo, en el 79 vino Siouxsie al teatro Barceló, con Nacha Pop de teloneros. Y otras visitas de fuera y conciertos de dentro. Pero, para mí, el verdadero tirón estuvo en el concierto-homenaje a Canito, en febrero de 1980, en Caminos.

- JA. Creo que hay una actitud criticable en muchos de los protagonistas de la movida. Algunos de los músicos más estrechamente relacionados con la movida han intentado hacernos creer que del año 80 en adelante todo era nuevo, como si antes no hubiese habido nada, como si la cultura anti-franquista no hubiese producido nada musicalmente interesante. Y creo que es evidente que eso no es así. Cada generación reescribe su historia considerándose a sí misma el punto cero. Aquel momento político —la transición, el cambio de régimen— ayudó a consolidar esa visión de las cosas. Antes, mejor o peor, existía una cultura musical que no solo tenía que ver con los cantautores. A principios de los setenta teníamos grupos de virtuosos como Smash o Máquina; avanzada la década, aparecieron otros más punkis como La Banda Trapera del Río. Nos gustarán más o menos, pero existían e hicieron aportaciones.
- MT. Sí, es cierto, aunque yo en los setenta fui más consumidor de música internacional: Emerson, Lake and Palmer, Pink Floyd, Suzi Quatro, etc. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la movida tuvo un carácter intergeneracional, la mitad de los que participaron en aquello tenían un pie bien metido en los setenta: Pablo Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Almodóvar o Herminio Molero les sacaban muchos años a Bernardo Bonuzzi o Alaska, que empezaron muy pronto. No fue solo una generación que rompía con la anterior. Era algo más complejo. Además, todo estaba muy mezclado. Había cierto aire dadá. Se querían hacer cosas distintas. Por ejemplo, el impulsor del fanzine 96 lágrimas, Sardinita, fundó la discográfica independiente Spansuls Records con Perico Sánchez, un skin hijo de Simón Sánchez Montero, que era un conocido dirigente del PCE. Spansuls Records produjo a grupos como Eskorbuto o Polanski y el Ardor. El fanzine *La pluma eléctrica* se convirtió en una videorevista, *Subari Bari*, algo realmente novedoso, aunque duró un solo número. El fanzine *Lollipop* pasó a sello discográfico. Los sellos independientes, que se crearon desde abajo, fueron muy importantes. Las relaciones con la industria discográfica y cultural eran muy difíciles en un momento de permisividad, todo era muy heterogéneo y pasaba muy deprisa. En poco tiempo grupos como Mamá, Los Secretos o Nacha Pop vieron aparecer a otras bandas, las «hornadas irritantes», con las que no tenían nada que ver: Glutamato Ye-yé, Derribos Arias, etc. Cuando en 2006, en *El Sol*, se hicieron los conciertos homenaje a la movida, he leído que Los Secretos se negaron a participar porque, decían, fueron muy criticados por los grupos de la segunda «generación»,

que los tachaban de «babosos». Incluso Esplendor Geométrico, escisión de Dro, a lo mejor reniegan de Dro si se les pregunta. El enfrentamiento no fue solo con la década anterior.

- JA. Estudiaste Filología y, en los años de universidad, te interesaba el estructuralismo. Me pregunto si hay alguna relación entre el estructuralismo y tu método de trabajo. Siempre has trabajado de una manera muy sistemática. Es algo que puede apreciarse, por ejemplo, en tus fanzines *Rockocó*, cada uno dedicado a una estética musical. Tu fotografía es una especie de taxonomía de las subculturas. Por otra parte, durante los setenta, la semiótica era una de las disciplinas en boga. Y tu trabajo también está relacionado con la lectura de signos. Tus fotos leen e invitan a leer los signos con los que los protagonistas de tus fotografías construyen su identidad.
- MT. Mi rechazo a la «fotografía artística», la que se publicaba en revistas como *Arte Fotográfico*, por ejemplo, mi aversión hacia las fotografías «bellas» o rebuscadas que se presentaban a los concursos, tiene que ver con que yo concibo mi fotografía como signo. En ocasiones he pensado que tenía más relación con un artista conceptual que con un fotógrafo artista. No digo que mi fotografía sea conceptual, de hecho, cuando empecé apenas conocía el arte conceptual. Pero creo que había actitudes y modos de trabajar que flotaban en el ambiente. Mi trabajo no era aceptado en el mundo del periodismo porque eran fotografías de «posados», pero tampoco era aceptado en el mundo de la fotografía creativa porque eran demasiado «fáciles». A mí me interesaba la exploración del icono, su repetición y variación, y supongo que eso tiene que ver con algunas lecturas que hice en la facultad. Y también con mi formación de filólogo. Una palabra es una imagen camuflada entre letras. Yo daba clases de literatura, o sea, de libros escritos con belleza. Veía *Rockocó* como un álbum, un mapa más bien, de la música pop madrileña, a medio camino entre la narración y la exposición. Estaba construyéndome un atlas. Toda foto es de por sí una descripción. Al graparlas las convertía en un «texto» argumentativo, en el argumento de una película callejera de jóvenes divirtiéndose en libertad. Con los años, al final de los ochenta, en mi etapa de seguidor del *hip hop*, viajé a Nueva York, como había hecho en 1980 con Londres, y me traje un libro que fue durante años otro libro de cabecera: *New, Used & Improved. Art for The 80's*, de Peter Frank y Michael McKenzie. Lo convertí en el resguardo, el justificante de mis años en las noches de Madrid. Había sido

contemporáneo a Manhattan sin saberlo, me había adelantado a lo que en los noventa se llamó «cultura de club», sin conocimiento de causa, de un modo intuitivo. Cuando entonces el afamado Wolfgang Tillmans empezó a exponer pegando sus fotos en la pared, sin paspartús, sin marcos ni cristal, yo me acordaba de mis fotocopias en Amadís una década atrás. Sin embargo, no conservo recortes de prensa de críticos españoles. Cuando expuse en Ovidio y Amadís, a los críticos que escribían en periódicos y revistas solo les interesaba la pintura y la escultura, la nueva figuración o la transvanguardia.

JA. ¿Nunca has hecho fotografía de moda?

MT. En un par de ocasiones, por amistades, pero no es algo que me atraiga demasiado. En mis fotografías la gente está con la ropa que quiere vestir y se expresa con ello. Las personas que yo fotografío han elegido su vestimenta y la exhiben en el espacio público. En la fotografía de moda, los modelos se ponen la ropa que la marca que encarga el reportaje quiere vender. Y el espacio es como de plató. Son dos cosas muy diferentes.

JA. ¿Cómo abordabas a las personas a las que te ibas a fotografiar antes o después de un concierto o en la puerta de un bar?

MT. Era relativamente fácil. Noto que lo están pidiendo. Ten en cuenta que a esas personas les gusta ser fotografiadas, quieren ser registradas en aquel estado de complacencia. Charlo, dialogo y se produce empatía, y los sitúo, hago el encuadre en plan teatrillo informal, de adoquín. Improviso el momento y ellos ponen el cuerpo y la mirada. Es una creación con trozos de realidad. Es como un eco solo de ida, sin regreso. El retorno es la foto. De no haber estado allí, aquella gente, aquel instante reflexivo o elegido, estaría hoy en el limbo y no en nuestra retina, en nuestra memoria. Hace poco, en Kuala Lumpur, un país musulmán, vi a un punk. Lo seguí a distancia y me llevó a otros punks. Todos estaban orgullosos de ser fotografiados. Unos llamaban a otros y al final había una pandilla delante de mi cámara. Seguimiento, deseo, complicidad, son tantas cosas a la vez. La insistencia de mi obra la ha convertido en existencia de una ficción que ha ocurrido. Tras tantos años siento tener mi yo entre comillas, diluido entre el yo de todos ellos.



Conversation with Miguel Trillo*

JUAN ALBARRÁN. You came to photography in the mid-1970s. At that time, the magazine *Nueva Lente* brought together the most interesting artists and was the main impetus for the renewal of photographic culture in Spain. What was your relationship with the magazine and with the photographers associated with it?

MIGUEL TRILLO. I arrived in Madrid to do the penultimate year of Hispanic Philology. In Malaga I had studied Romance Languages. It was the 1974-1975 course. Until 1976 I did not buy a copy of *Nueva Lente*. It was also my first year with a reflex camera. When I lived in Malaga, during secondary school and the first years of university, I had never heard of the magazine. Then, in the 1980s, I bought quite a few second-hand issues from the booksellers on Cuesta de Moyano. In 1976, after finishing Romance Languages, I enrolled in Visual Studies, where I met Carlos Villasante and Luis Garrido. Carlos had published in *Nueva Lente*. Luis, who had been the first director of the Photocentro and an important person in the magazine, had an anarchist spirit. He began to teach photography on the lawn of the Faculty of Sociology, where he was a student. That's where I learned the basic notions of theory. Then we developed photographs in the flat that Carlos and Luis

* This interview has been edited from the recordings of conversations held in Madrid and Barcelona on December 5 and 13, 2016, March 11 and 14, 2017, and April 6, 2017.

shared. One day I showed Carlos some of my photos, freshly brought from the Ros film development lab. He told me that I was influenced by I don't remember whom, but I had never heard of that neo-surrealist photographer. My photographic culture was minimal. Perhaps my surrealist influence could have come from the advertisements in my father's medical journals—he was a rural doctor—or from Buñuel's cinema or Dalí's painting. Then I had more film and literary culture than anything else. In Malaga I frequented the film club and each year attended the *Semana de Cine de Autor* in Benalmádena, an independent film festival where you saw films impossible to see anywhere else in those years.

Carlos Villasante and Luis Garrido were becoming more distant from each other. Luis had mentioned ironically that Carlos wanted to be an artist. At heart, I also wanted to be an artist. It was just when Carlos was organizing the group show *Joven fotografía española* [Young Spanish Photography] (Galería Librería Fuenteovejuna, Toledo, 1976). He put me in the exhibition, with the first photos that I had developed at his home. Suddenly, I found myself in the hub of contemporary Spanish photography. I went to the opening with friends from the university. Jorge Rueda gave a talk and put on a destructive show: "everything was shit." I didn't like his attitude, so much so that when Pablo Pérez-Mínguez summoned us for the group photo I preferred not to come. I am the only one of those who went there who doesn't appear in the group photo. Pablo was the optimist and Jorge the pessimist and the corrosive one, although at that time he directed *Nueva Lente*. He was very contradictory. I was torn between becoming an artist or a photojournalist. Making films seemed a very distant possibility. I had struck up a friendship with Luis Magán, who also studied Visual Studies in the morning—I was going to the night shift. We set up something like a photo-journalistic group, but I had to leave it when I went to do my military service in 1977. It was in Seville. There I attended lectures on photography organized by the Grupo F8 in Trajano Street. They did very important work. It was directed by Miguel Ángel Yáñez Polo. There I encountered the work of Duane Michals, for example. By that time I already knew about *Nueva Lente*.

When I returned from military service I gave Carlos Villasante a portfolio to pass on to Jorge Rueda with the aim of publishing it in *Nueva Lente*. They were surrealistic photos, a portfolio I dedicated to the Grupo F8. Rueda showed no interest in it, it's a portfolio that I still keep as a token of a small frustration. At the end of 1978 I had my first show in the bar El

Bolito, in Atocha (Madrid), together with Jose Manuel Avia, a friend who studied Romance Languages with me at the Faculty of Philology and was a nephew of Amalia Avia and Lucio Muñoz. The photos from the exhibition did not appear in *Nueva Lente*, but they were published in *Colección de autores nuevos*, a literary and graphic magazine directed by Carlos Carballo.

In 1979 I learned that Rueda was no longer in charge of the magazine, so I decided to show my new surrealistic photos to Pablo Pérez-Mínguez, who was once again the editor of what was now known as *Nueva Nueva Lente*. I took my portfolio to his house. At the entrance there was a letterhead that read “Droga Ediciones”. Carlos Serrano opened the door for me. Pablo liked the photos, but at the time the magazine did not publish portfolios. They put out monographic, thematic issues. At the I Encuentros fotográficos [First Photography Encounter] in Andalusia, directed by Jorge Rueda in August 1979 in Malaga, Carlos Serrano told me that one of my photos had appeared in the summer issue of the magazine. I quickly bought it. It was the last issue. Soon after it changed direction and its editorial policy, focusing more on so-called amateur photography, the photography of competitions, and cinema. Carlos Serrano was at the Encuentros in Malaga representing Pablo Pérez-Mínguez, because the latter’s relationship with Rueda had deteriorated and he preferred not to go. The years 1979 and 1980 were a time of many changes, I was already going to the concerts of the Madrid new wave, where I sometimes coincided with Pablo Pérez-Mínguez and his troupe, but I never approached him until the mid-1980s. We lived parallel lines. And Villasante I lost track of, but he was an important photographer and mover. I remember that he published a portfolio of mine in the magazine *Aquí Imagen*, well into the 1980s. The other photographer invited in that issue was Manuel Sonseca. And the image on the cover was by Jorge Rueda.

- JA. At the end of the 1970s you were making photographs with a neo-surrealist character, but, at the same time, in 1978, you began to take pictures at concerts. When did you become aware that your “artistic work” were those images that you made in the performances of the new wave bands?
- MT. Once during the military service, while on leave, I came to Madrid. My friends used to go to arthouse films or independent theater performances. This time I convinced them to go to a concert. Cucharada, Kaka de Luxe, and Roque Narvaja were playing at a student residence hall. It was 1978

and I took my first shots there of a concert in Madrid. In the 1980s I stopped making surrealist photos.

JA. You never had a relationship with the Real Sociedad Fotográfica (RSF) [Royal Photographic Society]?

MT. No. It made me cringe. They defended a pompous kind of photography that repulsed me. I never would have thought to follow their magazine *Arte Fotográfico*, and yet, in 1980 they published a photo of mine from the Faculty of Information Sciences. I won a competition among the students of the faculty, the prize was being published there. The jury included the more modern members of the RSF, among them Antonio Tabernero. The report opened with my photo.

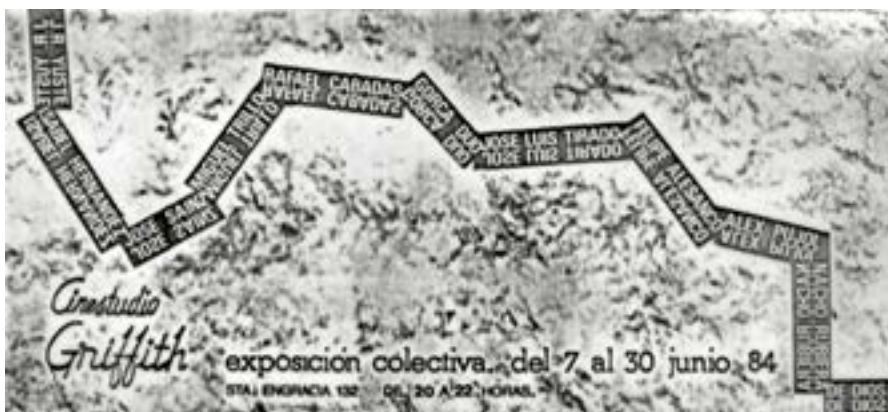
JA. You arrived at “your” photography, the type of photography you feel comfortable with, at a time when *Nueva Lente*, which brought together the photographic activity of the 1970s, had disappeared, and just before *Photovision*, which would be the leading magazine of the 1980s, appeared on the scene, with which you had nothing to do. It was a time when there were not many spaces for photography in Madrid, whether for exhibition or publishing.

MT. No, there weren't. In the Encuentros of Malaga in 1979 I met Miguel Oriola. After the change in policy at *Nueva Lente*, Ignacio Barceló, director of *Arte Fotográfico*, had suggested to him that he edit a younger magazine, which would inherit its spirit. It was called *Poptografía*. At that time I already had taken many pictures of concerts and I knocked at Oriola's door, after he had published a full-page photo of mine introducing a special report on the self-portrait. He saw my portfolio and told me that he did not publish photojournalism because it was a magazine for artistic photography, but that my photos were not exactly photojournalism. He decided to publish a portfolio of photographs of the audiences at the concerts in an issue dedicated, for the most part, to Manuel Falces. But it never came out because the magazine closed. The unpublished portfolio for *Poptografía* and some more photos become the first issue of my *Rockocó* fanzine, which came out in the spring of 1981. I began by self-publishing it. I realized there was a void. My photos could not come out anywhere. My photography was not “artistic,” in the style of what had been published in *Nueva Lente*, but it was not press photography either, I did not work for any print medium, whether

newspaper or magazine. And the media did not pay too much attention to concerts. If Jose Manuel Costa had to write about a concert by The Clash, his newspaper would send a photographer to cover it, Bernardo Pérez from *El País*, for example. But his photography, which was good, was a product of his profession. The next day he could be assigned to take a picture of an ETA attack. At first nobody knew that I made *Rockocó*. I never signed the fanzine. After that first issue zero, I made a *Rockocó* on the mods, which was the musical aesthetics that I liked most. They sold fast, but I still lost money. The first edition of the issues 0 and 1 were by offset, with plates. Then I started to photocopy them, although the cover and the back cover were still high quality offset on card stock. The price was 50 pesetas and for the last issues 100 pesetas, but these had more pages. Sometimes I did not even stop by the shop to settle up. A stand at the Rastro flea market, at number 21 of Plaza de Cascorro, was the most important point of sale. It was a stand for punk accessories run by two girls, Chelo and Montse, who became friends. I made the advertising pictures for their stand, which ended up being called Medusa. Photography was not my *modus vivendi* anyway, my teaching salary allowed me plenty to live on.



Mariví Ibarrola, *Exposición colectiva*, Cinestudio Griffith, Madrid, 1984, Archivo Miguel Trillo, Barcelona



Exposición colectiva, Cinestudio Griffith, Madrid, 1984

JA. Who “read” *Rockocó*? Have you ever had feedback from those who bought the fanzine?

MT. I was aware that my photos had to return, in some way, to the people I had portrayed. The fanzine, which was a cheap medium, permitted that return. Of course, I was investing my time and resources, photographing, developing, designing, and layouting. In *Escridiscos* I was told on one occasion that all the copies of *Rockocó* dedicated to the mods had been sold and that many people were inquiring about the fanzine. They suggested that I was losing money. But I did not reissue it. In any case, I planned to re-edit it in the future with more pages, as if *Rockocó* was a work-in-progress. But I never had time to do it. I wanted to dedicate myself to the graphic design of the next issue, the one dedicated to punks. I preferred to be on the street taking pictures than cooped up at home. I already spent enough time developing and making prints.

I never knew for sure who bought the fanzine. The one on the mods I imagine was bought by the mods, they were quite numerous and all students. The one dedicated to punk, maybe by some punks. And of course, fans of the Madrid new wave, they were like a new intelligentsia. The fanzine reflected different aesthetics, but it was an audience that went to the same bars or concert halls and listened to the same stations; we knew each other at least by sight. There was also an evolution. A person could be a mod at age 16 and a goth at 18. This is visible in *Rockocó*: more than one person appears in two different issues with different aesthetics.

For the last issue, on the headbangers, I had less information on where to distribute it. It was very complete, since it accumulated a lot of material from five years of concerts. As it progressed, every new *Rockocó* had more pages and photos. That is why the issue on the headbangers was the fattest, but I could not take it to Escridiscos, for example, because no “heavies” went there. Luckily, there was Discoplay and some other shop where they did go. The product seemed strange to them, I do not remember any other heavy metal fanzine. I was aware that I would never know who was buying the issue. Now with Facebook and other Internet forums I get information regarding this. I see people saying that they have kept a copy from back then and they put up a picture. The re-edition of the fanzine that La Fonoteca did this year in 2017 has also helped to bring out people who bought *Rockocó* at that time. In his visit to Barcelona on the occasion of the opening of the exhibition on the photobook, Magnum President Martin Parr bought a box set of the reissue of *Rockocó*. If he refers to it in some talk it would be fantastic and make me known internationally.

MT. Were you a reader of fanzines at that time? Did you read music mags?

MT. In 1980 there were still no fanzines dedicated to new wave. Mine was not the marginal press like in the 1970s. In March of 1981 I heard of 96 *Lágrimas* through the radio program of Jesús Ordovás, where he explained where it was sold. I thought I could distribute mine in the same way. The previous summer, during my first trip to London, I had seen punk fanzines. I had also brought the magazine *i-D*, founded that same year, which later, in 1984, *Madrid Me Mata* tried to emulate. In the 1970s I was a reader of *Triunfo*, a serious political magazine with few visual elements. What I read most were the reviews of films, books, or exhibitions that came at the end, but it was very different from the music press. The truth is that I did not follow *Musical Express*. Later I did follow *Vibraciones*. And some issues of *Star* and *El Viejo Topo*. And *Ajoblanco* too, its literary specials. I wanted to be a writer, that's why I studied philology, and I even published some short stories, but I gave it up. You have to concentrate your energy on a single activity and I think I have been more creative with images than with texts. I concentrated on photography, although at the end of the 1980s I received the Injuve prize for two journalistic texts, one in *Sur Exprés* (1988) and another one in *Ajoblanco* (1989). As an anecdote, in 1979 I was a micro-shareholder founder of the magazine *El ecologista*.

JA. Did you ever think about editing a book with your images?

MT. No, for several reasons. You should remember that the concept of a photo-book is relatively recent. And, at the same time, the production of a book of photography was very expensive. A fanzine, on the other hand, was an affordable medium. Interestingly, one of my first experiences with photography was through a book. As a university student in Malaga, a painter friend, Joaquín de Molina, was given a space in the tower of the Museum of Fine Arts, now the Picasso Museum, to work. My group of friends—alumni of the secondary school who had studied humanities, we all wanted to become writers or filmmakers—entered the building without any restriction and we met in the tower in a sort of artistic-literary club. One day in the museum shop I saw the catalog of the exhibition *The Family of Man* (Edward Steichen, 1955) and I bought it. It was my first photography book, I must have been 18 or 19 years old.

JA. In 1979 you visited *Venezia '79. La fotografia*, where you were impressed by the photographs by Arbus and Sander, crucial to the development of your aesthetic. Hadn't you seen their photos before?

MT. I don't think so. I am not aware of it. Perhaps I had seen a photograph in magazines or books on the history of photography. But I went to Venice expressly to visit that huge photo-festival. It's the first holiday I paid for with my salary as a secondary school teacher. On the way I stopped at the *Rencontres in Arles*. The organization projected some of my slides during the open evening that there was every night in the square. One of the exhibitions in Venice was entitled *Contemporary European Photography*. The only Spanish photographer that exhibited photos there was Joan Fontcuberta, whom I had just met in person on my stopover in Arles. But the exhibitions that marked me the most were those of August Sander and Diane Arbus. I bought two copies of the enormous catalog of the festival, one for me and one that I gave to the organizers of the *Encuentros in Malaga*. It was my bible back then.

JA. When did you decide you wanted to show your photos?

MT. I was doing my fanzine, but I wanted to exhibit the color photos of concerts, which I considered my most attractive work. In 1981 I went to

Galería Buades and made a proposal; they told me they liked it, but they already had programmed the season. I was not aware that gallery schedules were planned so far in advance. The other gallery that I found very interesting was Ovidio. I lived nearby so I went in. They liked it and had a niche in the programming in January 1982, they suggested it and I was delighted. The owner, Jose Maria Valencia, was an architect and a friend of Paloma Chamorro, who was at the opening.

The following year, through Javier Bellot, a fellow student in Visual Studies, I sent an exhibition project, as a continuation of that in Ovidio, to the people in charge of the Sala Amadís. In the period between the two exhibitions, the PSOE [Spanish Socialist Workers Party] won the elections in October 1982. The Amadís exhibition was in June 1983, when I had finished giving the exams in the secondary school. The opening was filled with people unusual for an art exhibition in the posh Salamanca neighborhood. The people at Amadís were very happy. Paloma Chamorro arrived late for the opening, when we had closed the gallery. I managed to reopen it for her. I remember the space was filled with smoke. People smoked a lot then and I had not made openings in the plastic covering at the height of the vents. I did it the next day. Then Paloma did a feature on the TV show *La edad de oro* [The Gilded Age] and interviewed me live. I did not show individually in a gallery until 1992 at Moriarty. In 1985 I withdrew from a *móvida* that had become a brand which everyone wanted to take advantage of. I did not identify with that. Of the many international reports that were made that year about the *móvida*—coinciding with the tenth anniversary of the death of Franco—I remember the one by Mary Ellen Mark for *Rolling Stone*. The fact that I did not exhibit again until 1992 does not mean that I did not continue to publish, for example, in *Sur Exprés*, thanks to Ciuco Gutiérrez. Paradoxically, the magazine *La Luna de Madrid* was not interested in me; in the special number they dedicated to photography in 1986 I am not even mentioned.

- JA. In the exhibition at Amadís (1983), which we are reproducing in this project, you covered the walls of the space with black plastic. The photographs were photocopied in color and fixed to the wall with colored tape. Why did you decide to photocopy the photos?
- MT. To tell the truth, I do not remember very well what I was thinking. I suppose that if I was making the *Rockó* fanzine with photos photocopied in black



Miguel Trillo, *Fotocopias en color*,
Galería Palace, Granada, 1983



Miguel Trillo, *Fotocopias en color*, Centro
cultural Ganónigos, La Granja, Segovia, 1983



Miguel Trillo, *Fotocopias en color*,
Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1984



Miguel Trillo, *Fotocopias en color*, Casa
de la Cultura de Alhaurín, Málaga, 1984

and white, it made sense to show photocopies in color. The show coincided with Canon marketing its first photocopier in color and for me that was a thunderbolt. It was showy and at the same time a breakthrough, novel, underground. In Ovidio I had displayed the color photographs of the groups in the midst of their performance on a support of wooden boards, while the photographs of the audience were projected as slides on a screen in the window at the entrance. In Amadís I did it the other way around, the photographs of the audience were hung and the concerts were projected on slides: the audience had become the protagonist. In Ovidio the pictures were sold for 2,000 pesetas, a cheap price for an art gallery. The photographers I had seen in Buades had much higher prices. And despite that, 2,000 pesetas still seemed expensive to many people. Now, by showing photocopies, the price could be lowered without undermining the artistic intentionality: the color photocopies, signed and numbered, as if they were prints, were sold for 500 pesetas. In Ovidio the photos—the majority printed directly from the slides—had been numbered one to ten. The numbering for the photocopies at Amadís was up to 25. There were sales in both exhibitions, more of course at Amadís. Not being a commercial gallery, I did not have to share the sales. In fact, I was the one who opened, closed, and supervised the exhibition. The photocopies could not be collected by the buyers until the last day. There were people who never picked up their photo nor sent someone. I have kept these, though some are now in the Reina Sofia Museum, in its permanent collection in the rooms titled “From Revolt to Postmodernity”.

Amadís’s was a very punk exhibition in the sense of “DIY”, something that was in the air. That way of showing the photo was far from what was considered usual and from how fine art photography was exhibited at that time. The idea of covering the walls in black plastic might have to do with the stage setting of some concerts. I remember the first concert by Aviador Dro, at the end of 1979, in the Teatro Alfil. The poster was by Ceesepe. Aviador Dro covered the set of the play that was being put on with yellow plastic, something very pop. Intervening in the stage set for a concert was common, why not intervene in a gallery for an exhibition?

In the summer of 1983 the Institute of Youth—not yet called Injuve—organized an exhibition in Gijón of the best that had been seen at Amadís. The exhibition, with catalog, took place in the Museo Casa Natal de Jovellanos and was called *Después de la vanguardia* [After the Avant-Garde]. I took the black plastic and hung up the photocopies. The photocopies

were also displayed in an individual exhibition in the Galería Palace in Granada, which had a very modern program. The nexus with Madrid was Julio Juste and Pablo Sycet. The gallery had two rooms, in the smallest they exhibited graphic work. Alberto García-Alix, Pablo Pérez-Mínguez, and Carlos Berlanga showed there. In 1984, the series also could be seen in the Sala de la Diputación in Malaga, which was directed by Miguel Alcobendas. That season was dedicated to “other artistic languages”, that is, mediums other than painting. A year earlier I had brought my Ovidio exhibition to Malaga, thanks also to Tecla Lumbreras, who had studied with me. It was shown in Taller 7/10, an alternative artists space. The opening was a total success. The street looked like a demonstration. I don't know where so many hip people came from. The frenzy of that period is something difficult to explain. It was a contagious enthusiasm.

- JA. Do you remember what photography exhibitions you visited in those years in Madrid?



6 fotografías madrileños (Javier Manzano, José Miguel Oriola, Luis Pérez-Mínguez, Antonio Sánchez-Barriga, Carlos Villasante, Equipo Yeti), Galería Ynguanzo, Madrid, 1979, foto / photo: Luis Pérez-Mínguez, Archivo Luis Pérez-Mínguez, Madrid, VEGAP



Luis Pérez-Minguez, *Veinte años aprendiendo a mirar*; Biblioteca Nacional, Madrid, 1984,
Archivo Luis Pérez-Minguez, Madrid, VEGAP

MT. I must admit I was not a regular visitor to exhibitions. And, as already mentioned, there were very few spaces that programmed photography. I saw what is regarded as the first group exhibition of Spanish photography in an art gallery, in the Gallery Multitude (1976), a milestone. I remember being in the Photogaleria of the Photocentro sometimes. In the 1980s I went to Buades gallery and saw the exhibitions of Pablo Pérez-Mínguez, Alberto García-Alix, and Javier Vallhonrat. I attended the activities of the Jornadas universitarias de fotografía [University Photographic Festival]. There in the audience I met García-Alix for the first time and we chatted. Ouka Leele I met in 1982 at the first edition of ARCO. Ángela Pallín introduced us. Then, at the Jornadas, I signed up for her photo coloring workshop. That festival was very important, like the one organized in Guadalajara. Their Semana Internacional [International Week] maintained a very high level every year and I never missed them. I was always at ARCO. You also have to remember the activity of the Galería Redor and its historic exhibition of Ansel Adams. There I participated in a group show about press photography in 1980. In the basement of the Biblioteca Nacional I remember two important individual exhibitions dedicated to two Spanish photographers, something unusual: Fernando Nuño, in 1978, and much later, Luis Pérez-Mínguez, which surprised us because he was still quite young.



Cinco años de fotografía de prensa, Galería Redor, Madrid, 1980, Biblioteca y centro de documentación, Museo Reina Sofía



Visita a la exposición de Michael Wray, Colegio Mayor Elías Ahuja, III Jornadas universitarias de fotografía, Madrid, 1983, foto / photo Fernando Moreno Torres, Archivo Nacho Rubiera, Madrid



José María Alguersuari visitando la exposición de los Eguiguren en el Colegio Mayor Loyola, III Jornadas universitarias de fotografía, Madrid, 1983. José María Alguersuari, Paz Sánchez y Cano Martínez y Antonio Lafuente, foto / photo Fernando Moreno Torres, Archivo Nacho Rubiera, Madrid



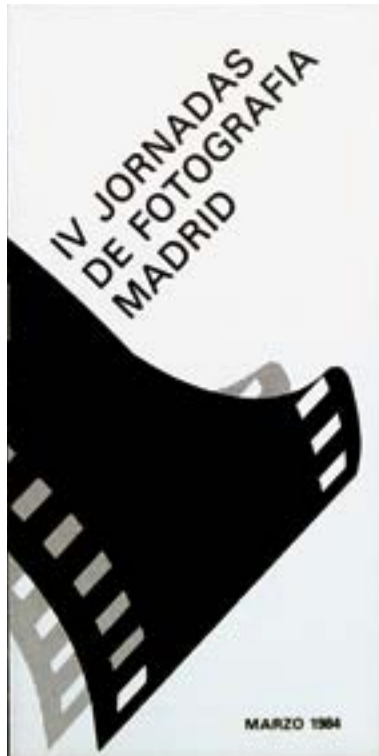
Alejandro Castellote en la exposición de Ouka Leele, Colegio Mayor Chaminade, III Jornadas universitarias de fotografía, Madrid, 1983, foto / photo Fernando Moreno Torres, Archivo Nacho Rubiera, Madrid



Coloquio *Toni Catany, calotipos y bodegones*, José Manuel Navia, Toni Catany e Isabel Hernández, Colegio Mayor Empresa Pública, IV Jornadas universitarias de fotografía, Madrid, 1984, foto / photo Fernando Moreno Torres, Archivo Nacho Rubiera, Madrid



III Jornadas universitarias de fotografía, Madrid, 1983, Archivo Nacho Rubiera, Madrid



IV Jornadas universitarias de fotografía, Madrid, 1984, Archivo Nacho Rubiera, Madrid

JA. You started traveling to London in the summer of 1980. What kind of city did you find?

MT. A vibrant city, very interesting. The center of new wave and afterpunk. I had access to lots of information. Not only were people there who I was interested in photographing, but I could also buy records, books, and go to concerts, which started early, about 8:00 pm, earlier than in Madrid, which used to be very late. Having to get up early to go to class, I could not always go to concerts that were scheduled here on weekdays. In the trips I made to London between 1980 and 1983, I brought back some photographic books such as those of Richard Barnes dedicated to the mods (1979) or Nick Knight on the skinheads (1982), but also fanzines and books on music like *The New Music* (Glenn A. Baker and Stuart Cape, 1980), *The Book With No Name* (Ian Birch, 1981), or *The New Wave Punk Rock Explosion* (Caroline Coon, 1982). In addition, there was an important market in London for second-hand photographic equipment, so I used to buy some there.

JA. What camera were you using then?

MT. My first reflex camera, in 1976, was a Fujica. In 1980 I saw that I needed to carry two cameras, because I wanted to use black and white and color at the same time. So I bought a second reflex camera, a Nikon. With one I took black and white photographs, with film that I could develop and print myself. And with the other, color photographs, with slides that I sent to a laboratory. Then you had to focus by hand. In the concert photos this was not easy with the telephoto lens, because all the musicians were moving of course. And the public sometimes spat, but that's another issue.

JA. How did the new wave groups relate to photography? How did you see the public emergence of these new bands?

MT. The relationship had to do with the bonds of friendship between the photographer and each of the bands. For example, Paraíso, the band of El Zurdo, had among its photographers Juan Carlos Dolcet, the son of Juan Dolcet. Nacha Pop had Juan Ramón Yuste, who made the cover of their first album. Gorka Duo, Alaska and the Pegamoides. Pablo Pérez-Mínguez had a strong relationship with Almodóvar / McNamara and Radio Futura. Alberto García-Alix made covers for Los Coyotes and Caligari Cabinet.

Mariví Ibarrola, for her fellow Basques Derribos Arias. Well-known photos by Ouka Leele were used for the covers of *Danza Invisible* or *Los Ilegales*. Curiously, Javier Vallhonrat signed many covers, yet they were not for bands of the *movida*, but for Spanish groups promoted by the multinationals.

Illustration photos was not something I liked to do very much, but my photos were used for a maxi by Polanski y el Ardor or a cassette by *La caída de la Casa Usher*, on which Javier Corcobado sings. I even recorded a video for his song *Insecticidios*, which was premiered in his performance at the Autumn Concerts Festival in the auditorium of the Institute of Youth in 1983. The concert poster was also a photo of mine, which I had taken in London. But my visual contribution to the imaginary of the time were the photos of Curra Pegamoide, later Ana Curra. The image of her in two concerts at the *Escuela de Caminos* was the one I used in the invitations for my two exhibitions, in *Ovidio* and *Amadís*. The Pegamoides played at the *Escuela de Caminos* more than once. It was a place I really enjoyed going to.

The activity at the *Escuela de Caminos*, which was reviewed in the exhibition *Caminos de un tiempo* (2006), shows us that the shift from anti-Francoism to the new wave was not abrupt. Keep in mind that leftists were not very interested in rock music. Not even the urban rock of Leño, because they considered them apolitical *Lumpenproletariate*, they were not militants. Note that Burning, at the end of the 1970s, did not play at political party rallies, because they made urban songs, about love or other subjects, but not on social or political themes, which did not serve to raise awareness among the popular classes. Spanish rock of the 1970s was partly displaced by the *movida*, which was inspired directly by the British new wave, and comes from the London of 1977, regardless of the political ideology of bands here or there. The year 1980 is a kind of zero point. Before that, there were important concerts. For example, in 1979 Siouxsie came to the Barceló theater, with Nacha Pop as the warm-up band. And other visits from abroad and concerts by Spanish bands. But, for me, the real hit was the concert-homage to Canito, in February 1980, at the *Escuela de Caminos*.

- JA. I think there is an attitude among many of the protagonists of the *movida* that can be criticized. Some of the musicians most closely related to the *movida* have tried to make us believe that from 1980 on everything was new, as if there had been nothing before, as if the anti-Franco culture had not produced anything musically interesting. I think it's obvious

that is not the case. Each generation rewrites its history by considering itself the zero point. That political moment—the *transición*, the change of regime—helped to consolidate that vision of things. Before, for better or worse, there was a musical culture that not only had to do with singer-songwriters. In the early 1970s we had bands of virtuosos like Smash or Máquina; as the decade advanced other, more punk, bands appeared, like La Banda Trapera del Río. We might like them more or less, but they existed and they made contributions.

MT. Yes, it is true, although I was more a consumer of international music in the 1970s: Emerson, Lake and Palmer, Pink Floyd, Suzi Quatro, etc. In any case, you have to take into account that the *movida* had an intergenerational character, half of those who participated in it had a well-entrenched foot in the 1970s: Pablo Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Almodóvar, or Herminio Molero were much older than Bernardo Bonezzi or Alaska, who started very young. It was not just a generation that broke with the previous generation. It was more complex. Also, everything was very mixed. There was a certain Dada mood. People wanted to do different things. For example, the promoter of the fanzine *96 lágrimas*, Sardinita, founded the independent record company Spansuls Records with Perico Sánchez, a skinhead and the son of Simón Sánchez Montero, who was a well-known leader of the PCE [Spanish Communist Party]. Spansuls Records produced groups like Eskorbuto or Polanski y el Ardor. The fanzine *La pluma eléctrica* became a video magazine, *Subari Bari*, something really novel, although it only lasted a single issue. The fanzine *Lollipop* went on to become a record label. The independent record companies, which were created at the grassroots level, were very important. Relations with the record and cultural industry were very difficult in a moment of permissiveness, everything was very heterogeneous and happened very quickly. In a short time groups like Mamá, Los Secretos, or Nacha Pop saw other bands come on the scene, the “irritating hordes”, with which they had nothing to do: Glutamato Ye-yé, Derribos Arias, etc. When in 2006 the concerts at El Sol were held as a homage to the *movida*, I read that Los Secretos refused to participate because they said they were strongly criticized by the groups of the second “generation”, who called them “creeps”. Even Esplendor Geométrico, which derived from Dro, might denounce Dro if they were asked. The confrontation was not only with the previous decade.

- JA. You studied philology and in the years at university you were interested in structuralism. I wonder if there is any connection between structuralism and your working method. You have always worked in a very systematic way. It is something that can be appreciated, for example, in your fanzines *Rockocó*, each dedicated to a musical aesthetic. Your photography is a kind of taxonomy of subcultures. On the other hand, during the 1970s, semiotics was one of the disciplines in vogue. And your work is also related to the reading of signs. Your photos read and invite you to read the signs with which the subjects of your photographs construct their identity.
- MT. My rejection of “artistic photography,” which was published in magazines such as *Arte Fotográfico*, my aversion to the “beautiful” or elaborate photographs that appeared in the competitions, has to do with the fact that I conceive of my photography as a sign. At times I thought I was closer to a conceptual artist than a photographer artist. I don’t mean that my photography is conceptual, in fact, when I started out I hardly knew conceptual art. But I think there were attitudes and ways of working that were floating in the air. My work was not accepted in the world of journalism because they were photographs of “posers”, but it was not accepted in the world of creative photography because they were too “easy”. I was interested in the exploration of the icon, its repetition and variation, and I suppose that has to do with some readings that I did in the university. And also with my philological training. A word is an image camouflaged between letters. I taught literature, that is, books written with beauty. I saw *Rockocó* as an album, or rather a map, of Madrid’s pop music, halfway between narration and exhibition. I was building an atlas. Every photo is by itself a description. By stapling them I transformed them into a narrative “text,” the plot of a street movie of young people having fun in freedom. Over the years, in the late 1980s, as a hip-hop follower, I traveled to New York, as I had done to London in 1980, and brought back a book that for years was another bible for me: *New, Used & Improved. Art for The 80’s* by Peter Frank and Michael McKenzie. I made it the token, the proof of my years in the nights of Madrid. I had been contemporary to Manhattan without knowing it, I had anticipated what in the 1990s was called “club culture”, unknowingly, in an intuitive manner. When then Wolfgang Tillmans began to exhibit by sticking his photos on the wall, without passe-partouts, without frames or glass, I remembered my photocopies in *Amadís* a decade before. However, I don’t have press clippings

from Spanish critics. When I showed in Ovidio and Amadís the critics who wrote in newspapers and magazines were only interested in painting and sculpture, the New Figuration, or the Transvanguardia.

JA. Have you ever done fashion photography?

MT. On a couple of occasions, for friends, but it is not something that attracts me too much. In my photographs people are wearing the clothes they want to wear and express themselves with. The people that I photograph have chosen their outfit and display it in public space. In fashion photography, the models put on the clothes that the brand that orders the shoot wants to sell. And the space is like a set. They are two very different things.

JA. How did you approach the people you were going to photograph before or after a concert or at the door of a bar?

MT. It was relatively easy. I noticed that they are asking for it. Keep in mind that these people liked to be photographed, they wanted to be recorded in that state of complacency. I talk with them, converse, and there's empathy, and I position them, do the framing like in an informal theater, simply. I improvise the moment and they put the body and the look. It is a creation with pieces of reality. It is like an echo in one direction only, without a repeat. The repeat is the photo. Had I not been there, those people, that reflexive or chosen moment, would today be in limbo and not in our retina, in our memory. Recently, in Kuala Lumpur, a Muslim country, I saw a punk. I followed him from a distance and he took me to other punks. Everyone was proud to be photographed. Some of them called others and finally there was a whole gang in front of my camera. Following, desire, complicity, so many things at once. The insistence of my work has made it into the existence of a fiction that has occurred. After so many years I feel my own self is in quotes, diluted between the self of all of them.

Comunidad de Madrid
Regional Government of Madrid

Presidenta | President

Cristina Cifuentes Cuencas

Director de la Oficina de Cultura y Turismo | Director
of the Office for Culture and Tourism

Jaime Miguel de los Santos González

Directora General de Promoción Cultural | General
Director of Cultural Promotion

María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes | Deputy
Managing Director of Fine Arts

Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas | Fine Arts Adviser

Javier Martín-Jiménez

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director | Director

Manuel Segade Lodeiro

Gerente | Manager

María Aránzazu Borraz de Pedro

Gestión y Administración | Management
and administration

Inmaculada Lizana Plaza

María Dolores Díaz Martínez

Colección | Collection

M. Asunción Lizarazu de Mesa

Teresa Cavestany Velasco

Carmen Fernández Fernández

Exposiciones | Exhibitions

Víctor de las Heras Iglesias

Ignacio Macua Roy

Comunicación | Communication

Mara Canela Fraile

Marta Martínez Barrera

Rosa Naharro Diestro

Educación y actividades públicas | Education and
public programmes

María Eguizábal Elías

Victoria Gil-Delgado Armada

Carlos Granados del Valle

Biblioteca | Library

M. Paloma López Rubio

Colaboradores | Collaborators

Pilar Álvarez

Arancha Benito

Eva Garrido

Maribel Martínez

Yera Moreno

Mónica Ruiz Trilleros

Sergio Santiago Fornos

Gisela Serrano

Virginia Uriarte Padró

Marta van Tartwijk

Amigos del CA2M | Friends of CA2M

Manuel Angulo

Exposición | Exhibition

Artista | Artist

Miguel Trillo

Comisario | Curator

Juan Albarrán Diego

Fotos sistema Lambda | Lambda print

Laboratorio Movolor

Duplicados diapositivas | Slides

Laboratorio Interphoto

Transporte | Shipment

EDICT

Montaje | Set up

Td Arte

Videos | Videos

Salas

Gráfica | Graphics

Taller de Serigrafía

Seguros | Insurance

Aon

Catálogo | Catalogue

Editor

Juan Albarrán Diego

Autores | Authors

Juan Albarrán Diego

José Manuel Costa

Amparo Lasén Díaz

Sara Fernández Miguélez

Olga Fernández López

Miguel Trillo

Coordinación editorial | Editorial coordination

Victor de las Heras Iglesias

Traducción | Translation

**David Sánchez (castellano a inglés –
Spanish to English)**

Corrección de textos | Proofreading

Cuarto de Letras (Español – Spanish)

Fotografías | Photographs

Miguel Trillo

Luis Pérez-Mínguez

Fernando Moreno Torres

Mariví Ibarrola

Derek Ridgers

Josep Rigo

Diseño gráfico | Graphic Design

Carlos TMori

Impresión | Printing

BOCM

Todas las publicaciones editadas por CA2M están disponibles para su descarga digital en www.ca2m.org

All publications published by CA2M are available for digital download at www.ca2m.org

Esta publicación ha sido editada por la Oficina de Cultura y Turismo – Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Miguel Trillo. Doble exposición* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 29 de junio al 22 de octubre de 2017.

This publication is published by the Culture and Tourism Office - General Direction of Cultural Promotion of the Regional Government of Madrid in conjunction with the exhibition *Miguel Trillo. Double Exposure* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid from June 29th to October 22nd 2017.

Textos | Texts

**Creative Commons 3.0 España
LicenciaReconocimiento-NoComercial-
SinObraDerivada
Atribución-NonCommercial-NoDerivatives**

Imágenes | Images

Sus autores | their authors
© **Miguel Trillo, VEGAP, Madrid, 2017**
© **Luis Pérez-Mínguez, VEGAP, Madrid, 2017**

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © *copyright*.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

Depósito legal | Legal Deposit: **M-17280-2017**
ISBN: **978-84-451-3637-9**

Agradecimientos | Acknowledgements

Belén Agosti, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, Alejandro Castellote, Mela Dávila, Olga Fernández López, Luis Garrido, Ricardo Gómez, Julio Juste, Luis López Carrasco, Joaquín Pérez-Mínguez, Rocío Pérez-Mínguez, Ida Morán, Bárbara Muñoz, Bárbara Mur, María Pallier, Pepe Puga, Luis Revenga, Derek Ridgers, Josep Rigo, Nacho Rubiera, Sergio Rubira, RTVE, Antonio Sánchez-Barriga, Carolina Santamarina, Sergio Suárez (Colegio Mayor Chaminade), José María Valencia, Carlos Villasante, Rosalind Williams.



Miguel Trillo. Doble exposición

se terminó de imprimir y encuadernar el 29 de junio de 2017
en los talleres de BOCM.

Para su composición se utilizaron las familias tipográficas
Eurostile, diseñada por Aldo Novarese en 1962,
y Joanna, diseñada por Eric Gill en 1937.

Impreso en papel Gardamatt Smooth de 150 g.

La tirada consta de 1.000 ejemplares.

Miguel Trillo. Double Exposure

was printed and bound in June 29th 2017 in BOCM.

Typeset in Eurostile, designed by Aldo Novarese in 1962
and Joanna, designed by Eric Gill in 1937.

Printed on paper Gardamatt Smooth 150 g.

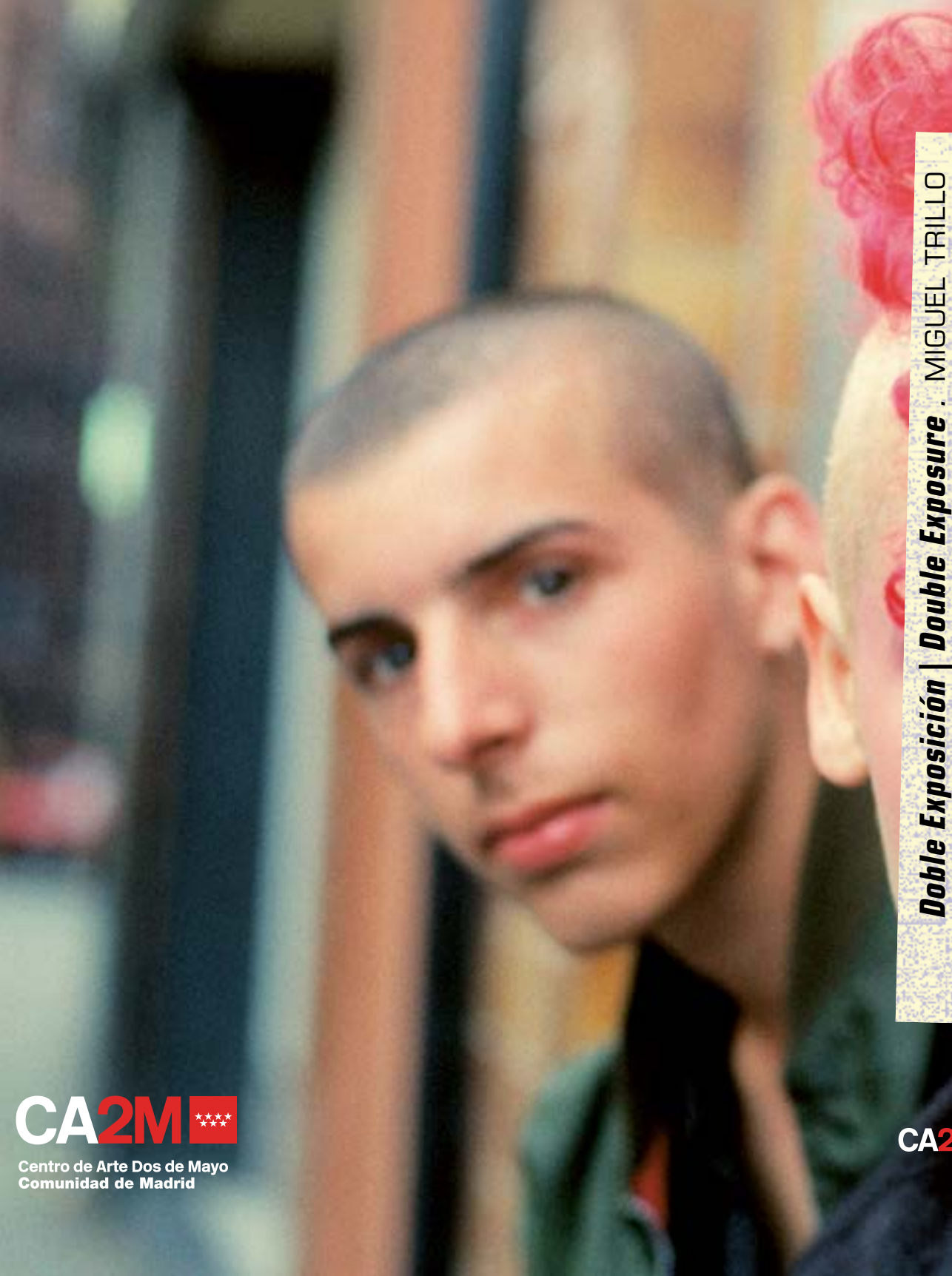
This edition is limited to 1 000 copies.

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org







Doble Exposición | Double Exposure . MIGUEL TRILLO

CA2M 

Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

CA2