

Un continuo compacto y energético. Las exposiciones de Alberto Corazón

Olga Fernández López

Entre 1971 y 1979, Alberto Corazón, además de editor y diseñador, expuso su producción artística en diversos espacios. Entre ellos destacan galerías (Redor, Buades, Iolas-Velasco), instituciones (Colegios de arquitectos, Instituto Alemán), bienales (París, Venecia) y otras sedes a las que itineraron sus muestras. Atravesada por el análisis de las imágenes, de sus capacidades comunicativas y de los efectos de su reproducción y circulación, su práctica se presenta como un todo en el que es difícil separar las diferentes facetas de su labor profesional. Él mismo enfatizaba la indivisibilidad que afectaba a su modo de conceptualizar y desarrollar la práctica de sus obras. «Diseño y creación plástica, en mi caso, son dos caras de la misma moneda. Siempre he trabajado en ambas, simultáneamente, sin ninguna dificultad, y siempre he encontrado que cada una dotaba de nueva energía y autonomía a la otra» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 32). A lo que añadía: «El primer libro [de Comunicación] salió en el mismo 1969 y durante los diez años siguientes fue para mí el eslabón que convertía mi actividad como artista y como diseñador en un continuo compacto y energético» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 40).

Este continuo en la práctica de Corazón, en el que la editorial Comunicación se presenta como *eslabón*, *moneda* o generador de energía, ha sido estudiado mediante el análisis preferente de las conexiones entre la producción artística de estos años, muy centrada en su serie *Documentos*, y sus diseños gráficos. En ambos tipos de obras se unían texto e imagen, pero también coincidían en la manipulación de un objeto con una materialidad muy concreta, ya fueran

Cómo citar: Fernández López, Olga. 2026. «Un continuo compacto y energético. Las exposiciones de Alberto Corazón». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 89-103. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.05>

dosieres de imágenes-textos o libros. Sin embargo, el espacio de confluencia y experimentación que supusieron las exposiciones no ha sido estudiado como un medio en sí mismo. Es frecuente que estas se entiendan como el momento de presentación pública de la obra y, por ello, parece tratarse de «un medio sin medio», lo que resulta paradójico en una época en la que buena parte del debate artístico y político se organizaba en torno a la noción de medio, con el fin de cuestionar la supuesta transparencia de la intermediación. Recordemos simplemente el macluhiano «el medio es el mensaje».

Cabe preguntarse, por tanto, si las exposiciones de Corazón pueden considerarse también como un eslabón en el que convergieron el diseño, su práctica artística y las teorías y discursos sobre la comunicación y sobre los medios que se discutían desde el proyecto editorial Alberto Corazón-Comunicación. Es decir, este ensayo se interroga sobre sus exposiciones como dispositivos en los que se promovía una experiencia sensorial, perceptiva, comunicativa, semiótica, psicológica y estética. O, dicho de otro modo, y pensando desde un lenguaje más contemporáneo, si se procuraba la creación de una «situación curatorial» en la que el arte devenía público y donde se generaban una serie de relaciones que ponían en contacto a una multiplicidad de agentes humanos y no humanos (Von Bismarck 2024).

1. Una imagen ambiental

Las primeras exposiciones de Corazón tuvieron lugar entre 1967 y 1969 y en ellas presentó la carpeta de serigrafía *Manipular la imagen*¹. En esta obra se jugaba con el doble sentido de manipular: tratar de influir en el comportamiento de alguien a través de una intervención o distorsión, pero también del propio hecho de operar con las manos, algo aparentemente contradictorio para una imagen. Este juego que se produce tanto en las carpetas como en los libros, entre lo conceptual y lo háptico, entre ojo y mano, va a estar presente a lo largo de toda su producción e, incluso, se va a desplazar a todo el cuerpo. El uso de las imágenes seriadas de los *mass media* y su transformación mediante el montaje apuntaban, en su práctica, hacia el análisis semiótico y perceptivo, más intelectual. Por otro lado, la utilización de serigrafías, para cuya producción Corazón empleaba materiales no convencionales, como el vinilo, el aluminio y los tejidos industriales sintéticos, prepararon al artista-diseñador para una experimentación

¹ Galería Steim de Turín, 1967; Galería Heiner de Múnich, 1968; y Archivo de Milán, 1969.

que iba más allá de los soportes tradicionales de la imagen impresa, lo que hizo que esta fuera adquiriendo una creciente dimensión escultórica y tridimensional.

Este proceso se visualiza de forma muy clara en su primera exposición en la Galería Redor (1971), en la que proponía un nuevo juego de palabras: *Leer la imagen*, esta vez, enfocado a una propuesta de desciframiento o de *adiestramiento* de la percepción de las imágenes que nos rodean. La exposición en Redor se componía de varios elementos: una octavilla con un texto explicativo, un desplegable en heliografía con comentarios, fotografías y dibujos del montaje de la exposición (El Lissitzky había utilizado también un libro-acordeón para la exposición Pressa, celebrada en Colonia en 1928), serigrafías en las paredes y una instalación en la sala. Esta se componía de diez cortinas de vinilo transparente de 3 x 1,50 metros cada una, que pendían de un soporte metálico, y que los visitantes tenían que ir apartando para poder atravesar el espacio. Según una descripción de Tino Calabuig de la época: «La muestra de Corazón la formaba un como [sic] laberinto colgante, del techo al suelo, de hojas plásticas serigrafiadas con una imagen de periódico repetida una y mil veces, sin texto, destinada a ser descifrada por sí misma, sin ayudas». (Calabuig en Salinas 1971). Y Corazón explicaba en el desplegable que acompañaba la muestra: «Las tiras de plástico son muy flexibles y ligeras de forma que un pequeño viento las hace girar y ondear». Es importante destacar que este desplegable fue concebido como un ejercicio de desvelamiento de la instalación, lo que refuerza la idea de una autoconciencia del propio evento expositivo (del medio) por parte de Corazón. De hecho, es difícil deslindar en todo el proyecto qué corresponde a la obra/instalación, qué a la exposición y qué al diseño, porque, como señalaba Corazón, todo funcionaba en su práctica como un «continuo compacto y energético».

Las cortinas llevaban serigrafiadas una imagen periodística de guerrilleros latinoamericanos fusilados. En algunas cortinas se veía el grupo entero de ejecutados y, en otras, solo el recorte de una de las figuras. En las fotografías tomadas en la galería puede verse que, en una parte de la misma, se concentraban las cortinas con la imagen de ese solo hombre, que se reproducía a escala humana y que hacía que los espectadores deambularan entre ese cuerpo reproducido, a la vez desmaterializado y presente. En este laberinto, los espectadores se encontraban con el fusilado cara a cara, cuerpo a cuerpo. La transparencia era un elemento fundamental en la instalación. Según Corazón: «La facilidad para estampar en soportes que no fueran papel me llevó al terreno de los plásticos transparentes. Que el fondo pudiera cambiar, que la imagen, en cierto modo, flotara» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 35). Pero no solo se produ-

cía una relación individual con los guerrilleros, sino que la transparencia hacía que los visitantes pudieran ver a los otros espectadores a través de las cortinas. Es decir, activaban en el visitante la conciencia de la percepción (del otro), de su ubicación en el espacio y de su papel como espectador. Esta interacción hacía que toda la sala se transformara en lo que en estos años se conocía como ambiente (fundamental en la escena italiana, muy conocida por Corazón) o *environment*. En palabras del artista: «Fue el interés en buscar la interacción entre imagen y entorno a través de los soportes transparentes los que me empuja a trabajar en el proyecto» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 47).

La noción de ambiente resulta central en el contexto artístico del momento. Si bien suele relacionarse dicho medio con la práctica artística, Gui Bonsiepe, en *Diseño industrial. Artefacto y proyecto*, publicado por Comunicación en 1975, concebía los ambientes como una parte del diseño ligada al comportamiento, aunque, en su caso, contraponía el trabajo de artistas y diseñadores:

Es un hecho conocido que la actividad de los diseñadores está relacionada principalmente con una parte bastante importante del medio ambiente [...] ¿El ambiente facilita u obstaculiza el comportamiento humano o puede modificarlo activa y considerablemente? En otras palabras, ¿hasta qué nivel el ambiente creado acciona sobre el hombre? [...] La diferencia entre la intervención real (diseño) y la intervención simbólica (arte) en el medio ambiente se ejemplariza hoy en forma especialmente clara en los «environments» creados por artistas. En lo esencial, estas creaciones no modifican el medio ambiente, a pesar de que algunas de ellas puedan adquirir dimensiones gigantescas. [...] El «environment art» constituye contrariamente al «environmental design», expresión de protestas individuales, de usurpación simbólica de la realidad, no de intervención real del diseño, lo que aclara nuevamente la diferencia fundamental entre la actividad artística y la actividad de diseño (Bonsiepe 1975, 91 y 76).

En el caso de Corazón, resulta complicado hacer una distinción tan clara entre ambas actividades, puesto que no es posible entender la *obra artística* como algo separado del diseño del espacio o como una obra individual, con una única función simbólica y alejada de la intencionalidad política (y también cognitiva) de la pieza. La búsqueda de Corazón no estaba orientada a hacer del ambiente una imagen (una representación), sino, al contrario, a convertir la imagen en un medio ambiente, en el sentido más extenso o más *ecológico* de

la palabra. El proceso comenzaba cuando elegía la imagen. Como explicaba en la hoja de mano de *Leer la imagen I*:

El elemento central es una fotografía aparecida en los periódicos, una *fotografía característicamente ambiental*, en el sentido de que su lectura crea en el lector un mecanismo que sustituye al texto, que lo identifica con el suceso como enunciado y deja de este modo de cumplir su función, ser «un modo de adiestrar la percepción» [la cursiva es mía] (Corazón 1971).

Como señalaba el mencionado comentario de Calabuig, la imagen debía ser «descifrada por sí misma, sin ayudas». Tradicionalmente, la imagen en materiales impresos había estado asociada a un pie de foto que ayudara a acotar su significado, tal y como recomendaba Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En ese momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación (2022, 120).

Corazón parece apelar a este *shock* producido por la imagen, al presentarla sin un contexto connotativo. Como señala Paula Barreiro al referirse al giro sociológico en la crítica de la época:

Las teorías lingüísticas se revelaban útiles al entender subversivamente el lenguaje visual y ofrecer la posibilidad de realizar la crítica de la sociedad a través de la crítica del lenguaje. [...] La obra de arte se percibía como una estructura denotativa, perteneciente a un lenguaje que podría ser descodificado y analizado (2014, 24).

Pero esta lectura no podía darse de una forma convencional. Más allá de su dimensión impresa, a través de su escala, su transparencia, su movimiento y su espacialización, la imagen se transformaba en un entorno, en un hábitat, un paisaje mediático, aludiendo al hecho de que los *mass media* habían creado una *iconoesfera* envolvente. En este nuevo entorno, los textos dirigían

(manipulaban) al lector y, por tanto, era necesario prescindir de ellos y entrenarse perceptivamente para la visión y comprensión de las imágenes desde ellas mismas. Al convertirse en una *imagen ambiental*, esta lectura no debía hacerse sentado (como se está leyendo un periódico), sino de pie, frente a las imágenes.

El dispositivo de Corazón conectaba con experiencias de la vanguardia histórica, que se estaban debatiendo en ese momento en el marco de la editorial Comunicación, y las actualizaba para contribuir a las discusiones contemporáneas sobre arte, política y cultura de masas en la España tardo-franquista. En estas fechas, los artistas y la crítica militante actualizaron la noción de vanguardia, haciendo participar al arte en la praxis social, pero sin renunciar a la experimentación². Entre los propósitos fundamentales de la vanguardia estaba el desvelamiento de los mecanismos de significación y la autoconciencia del medio. En palabras de Barreiro, se trataba de «convertir la metodología en un instrumento de la praxis» (2014, 27). Así, Corazón utilizaba el medio expositivo como metodología e instrumento de la praxis, artística, de diseño y política.

Como hemos señalado, la transparencia del soporte hacía «flotar» la imagen, pero su transformación ambiental también provenía del agrandamiento de su escala. En cierto sentido, cabe pensar en las cortinas como grandes diapositivas que desmaterializaban las imágenes, lo que conecta con las obras que Corazón va a realizar en los años siguientes. En una foto de la exposición conservada en el Archivo Lafuente puede verse al artista con una cámara tomando fotografías a través de estas cortinas. Este aumento de la escala, sin embargo, llevaba consigo una pérdida de nitidez de unas imágenes que, ya de por sí, al haberse sacado de un periódico, traían un cierto deterioro visual. Las imágenes impresas sobre las cortinas adquirirían una cierta cualidad fantasmal. Sobre este deterioro, cabe mencionar la interpretación que Fernando Castro Flórez propone en torno a la «erosión de la imagen», lo que, a su parecer, hace que la obra de Corazón esté más cerca de Warhol que de Kosuth. En un texto que alude a su obra *Documentos. Aire, Fuego, Tierra, Agua* (1972) establece una relación entre la imagen de la catástrofe y la catástrofe de la imagen:

² Valeriano Bozal también utilizaba este término, experimentación, al referirse al trabajo de Corazón: «Mantenía todavía las referencias pop, pero indicaba otro tipo de problemas: la reproducción sobre materiales inusuales – el plástico transparente–, la instalación, el recorrido, la experimentación. El contenido político continuaba siendo muy intenso...» (Bozal 1993, 540).

El documento de Alberto Corazón subraya, treinta años antes de la exposición de Virilio, el desastre como núcleo de lo mediático. [...] Las demoledoras imágenes de este documento son un sismograma del pánico. [...] Alberto Corazón utiliza los elementos para nombrar, metafóricamente, la pérdida de toda seguridad. En el fondo, no hay indemnización posible cuando el crimen perfecto lo ha cometido lo que Baudrillard llama «pantalla total» (el imperio de la realidad convertida en show) (Castro Flórez 2007, 156-157).

En parte, el precio de hacer visible la imagen (el *show*) era su deterioro, su erosión. Paradójicamente había que destruir la imagen para salvarla, algo sobre lo que Corazón reflexionó años después: «las reproducciones fotográficas extraídas de los medios de comunicación tenían una vibración por de esa vibración, retomaba, quizá, su aura» (Corazón 2007, 14). Puede que por eso continuara persiguiendo este aura a través de la desmaterialización que sustentó otros proyectos posteriores.

2. El libro expandido

La siguiente exposición de Corazón, *Leer la imagen. Sobre problemas de cultura urbana*, tuvo lugar un año más tarde, en 1972, en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona³. En ella se presentó una versión expandida a dieciocho cortinas de la obra de los guerrilleros (*Leer la imagen I*), que colgaban en el patio interior del edificio; en la planta superior, varios *Documentos*, como *El hombre como señal*, *Academia nocturna/El trabajo*, *1 Mayo de 1972* o *Dos polos de percepción* (que conformaban *Leer la imagen II*) [Figura 11]. Para la presentación de los *Documentos* se combinaron dos sistemas. Por un lado, una serie de cajones de madera (que funcionaban como mesa-silla) donde podían hojearse como libros y, por otro, una serie de paneles triangulares sobre listones, donde se desplegaban, desmembradas, las páginas de los dosieres, que ofrecían una lectura secuencial. También en ese caso, la formulación del montaje responde a una estética vanguardista, que podría recordar a componentes diseñados en tiempos de la vanguardia soviética, como las sillas y atriles corridos del Club Obrero de Rodchenko para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925 o algunos elementos modulares de El Lissitzky.

³ También se mostró el proyecto *Un recorrido cotidiano* de Tino Calabuig.



Figura 11. Vistas de la exposición de Alberto Corazón, *Leer la imagen. Sobre problemas de cultura urbana*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972, Archivo Lafuente.

Esta propuesta de lectura se producía sobre sucesiones y relaciones de imágenes que Corazón extraía de periódicos u otros elementos de la cultura visual impresa. Como ya hemos señalado, Corazón tenía un interés específico en una re-alfabetización en torno a la imagen. En uno de los paneles puede leerse una cartela escrita a máquina: «La imagen debe enseñarse como se enseña una lengua...» (el texto del panel es legible en la imagen que acompaña al artículo publicado por Marchán en *Informaciones*, en 1972). Este nuevo aprendizaje de la imagen, según Gómez Aguilera, puede relacionarse con las lecturas que Corazón estaba haciendo en ese momento, como la del teórico de la imagen, Christian Metz: «Es esta una línea de investigación artística fundamentada en estudios icónicos y semióticos vigentes en la época, como las aportaciones expuestas, por ejemplo, por Christian Metz en su ensayo *Imágenes y pedagogía*. Al artista le interesan las observaciones sobre interpretación y regresión a la percepción realizadas por el teórico francés» (Gómez Aguilera 2008, 47), de quien Gómez Aguilera rescata esta frase: «es deseable si se quiere “enseñar la imagen”, regresar —es decir, para el caso, progresar— tan profundamente como sea posible en dirección a los mecanismos perceptivos que se consideran demasiado rápidamente como evidentes de por sí, y en los que, en realidad se ocultan toda una cultura y una sociedad» (Metz en Gómez Aguilera 2008, 47).

Esta propuesta fue calificada en su momento, por el teórico y amigo de Corazón, Simón Marchán como de «conceptual», refiriéndose al término que él mismo trataba de poner en circulación. Marchán abunda en «la necesidad de instaurar una gramática visual generalizada», junto con «la pretensión de llegar a enseñar la imagen como se enseña una lengua» (Marchán 1972, 6). Pero, además, destaca la relevancia que esta interpelación al espectador (¿o debería-

mos llamarle lector?) tiene en la práctica de Corazón, al dotarle de agencia, sin infantilizarle mediante una didáctica simplificadora, sino apelando al despertar de sus capacidades cognoscitivas y creativas. En su artículo, explica:

Alberto Corazón propone superar la actual percepción artística especializada. [...] En la línea de muchas experiencias actuales aboga por una ampliación de estas capacidades artísticas perceptivas y creativas, tanto a personas como a objetos: pretende despertarlas en el espectador y convencerle de que él también participa de esta actividad. Por eso las propuestas de estos documentos alcanzan el verdadero sentido frente al espectador cuando se le fuerza a considerar el valor de tacto en la visualidad [...] El espectador debe encargarse de la selección y tratamiento de imágenes, de completarlas, leerlas en diferentes niveles, conferirles valores de significación. La obra se abre a la exigencia de la actividad no solo perceptiva sino también creativa de cualquier espectador. Este no solo se inicia en la lectura de la imagen, sino que se ve obligado a completarla y crearla. La percepción artística se convierte en creación. AC se limita a proponerlo, a desencadenar estos procesos y capacidades latentes en toda persona (Marchán 1972, 7).

Tanto la exposición de la actividad de lectura, como la conexión ojo-mano son centrales. Pero, además, al igual que en Redor, en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona, el público no es solo interpelado intelectualmente, sino que debe poner todo su cuerpo en juego y performar su papel de espectador/lector. Los cajones obligaban a sentarse incómodamente, o los paneles triangulares a leer de pie y, en ocasiones, a agacharse o doblarse, como puede verse en algunas fotos de archivo. Esta misma «imposición» sobre los cuerpos se produce en sus montajes del Pabellón español de la Bienal de Venecia de 1976, donde algunos de sus *Documentos* aparecían enmarcados, desperdigados y amontonados directamente sobre el suelo; su proyecto *La imagen de una dictadura* (1976) se disponía a la altura del suelo sobre planos inclinados. También aquí las fotos de los archivos nos muestran la *descolocación* del papel habitual del espectador (Rubira 2018). Mediante este gesto se forzaba una alteración del comportamiento de los cuerpos en relación con la visión y la lectura, se les deshacía (como se denominaba este proceso en el arte argentino de los medios) y les obligaba a ser más conscientes. Como expresaba la pieza posterior de Antoni Muntadas, *Attenzione: la percezione richiede impegno* (1999).

Este recurso de conciencia corporal puede considerarse también una versión o un experimento sobre el distanciamiento brechtiano. Como señala Paula Barreiro al analizar la vanguardia española del momento, «la objetividad, la reutilización de la imagen y las técnicas del distanciamiento brechtiano parecían ofrecer (idealmente) la oportunidad de que el público se convirtiera en un agente activo en la experiencia estética y en la crítica social» (2014, 30). De alguna manera, del mismo modo que Corazón necesitaba destruir la imagen para salvarla, también necesitaba destruir el libro, al mostrarlo como un artefacto expandido: abierto, desplegado, exhibido, desmontado y remontado, que no se podía leer cómodamente sentado. La preocupación por el montaje y el *display* (el diseño de la exposición) se fundía con la práctica artística mediante la autoconsciencia sobre ambas. Esta reflexividad nos hace pensar que no solo se exponían imágenes concretas y presentes, sino que también se desvelaba el dispositivo y se exhibía el propio hecho mirar y leer. De este modo, de leer la imagen se pasaba a imaginar la lectura.

3. Visualización como metodología

El dispositivo o situación curatorial se desplegó con mayor complejidad en 1973, cuando Corazón presentó en la Galería Buades algunos *Documentos* [Figura 12] y la reformulación del proyecto *La Plaza Mayor/Análisis de espacio en la ciudad*⁴. La exposición se componía de obras colgadas de la pared (definiciones y partes de los *Documentos*), baldas altas con los dosieres de los *Documentos* abiertos como libros –que funcionaban como mesas de lectura para leer/mirar de pie– y la proyección de un montaje de diapositivas en dos pantallas junto con un catálogo de la exposición con formato periódico. En Buades se seguía *exponiendo* la visión/lectura, pero además se creó un nuevo tipo de ambiente a través de la proyección. La transparencia de la cortina se sustituyó por el foco de luz que le daba al espacio una cualidad vibrátil y sonora, a la vez que desmaterializaba (y erosionaba) las imágenes, que ahora no solo se movían con las cortinas, sino que iban cambiando. De este modo la exposición adquiriría una dimensión cinemática, que pronto abrirá nuevas posibilidades de experimentación en su práctica.

⁴ El Documento n.º 6, que en Barcelona se denominaba *El hombre como señal, el espacio como cultura*, pasa a ser *La Plaza Mayor/Análisis de espacio en la ciudad*.

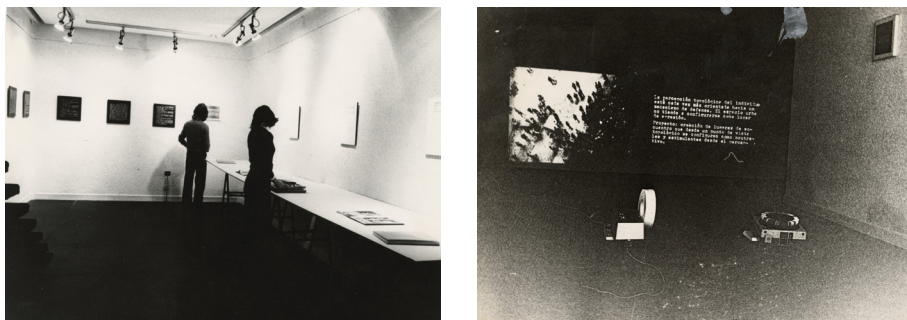


Figura 12. Vistas de la exposición de Alberto Corazón *Documentos*, Galería Buades, Madrid, 1973. Fotografía: José Miguel Gómez, Archivo Lafuente.

Un año después de la muestra en Buades se celebró una mesa redonda sobre «El vídeo como medio de expresión comunicación e información» en la Galería Vandrés, organizada a partir de un texto de René Berger en el que exponía su teoría de la micro-, macro- y mega-televisión⁵. Se trata de uno de los eventos y textos fundacionales para la reflexión acerca del vídeo en España. En esta conversación, Corazón comentaba: «Yo estoy, por ejemplo, muy interesado por las posibilidades del video y no he tenido la ocasión de utilizarlo. Realmente, como ha explicado Muntadas, en el país no hay videos, es difícilísimo el acceso a él» (Corazón en VV.AA. 2007, 143). Poco después, el encargo realizado desde el Instituto Alemán para su participación en el ciclo Nuevos comportamientos artísticos (1974) le dará la oportunidad de empezar a utilizarlo:

Puesto que disponíamos de algo de presupuesto provisto por el Instituto Alemán, lo que hice fue organizar un grupo de trabajo. [...] Formé un equipo de trabajo integrado por Simón Marchán, Juan Manuel Bonet, Esther Torrego. [...] [y Miguel Gómez]. Por un lado, yo conseguí que me prestaran un video en el CSIC, para filmar durante horas desde un punto de vista fijo lo que ocurría en la Plaza. Y, por otro, cada uno de nosotros iba haciendo propuestas, desarrollos de análisis (Gómez Aguilera 2008, 67).

En este proyecto, estudiado por Marchán (2009), Corazón proponía analizar un espacio público, la Plaza Mayor de Madrid, a través de un examen exhaustivo de sus «vertientes semiológicas», que incluían el urbanismo, la arquitec-

⁵ Participaron Simón Marchán Fiz, Juan Manuel Bonet, René Berger, Alberto Corazón, Antonio Moreno Galván y Antonio Cirici Pellicer.

tura, su contenido, pero también del comportamiento de los cuerpos en el espacio y entre sí mediante la proxémica, disciplina que Torrego, discípula de Chomsky, aportaba al proyecto. La *visualización* es el concepto clave que articula la «propuesta metodológica» de la memoria que antecedente al *Documento* resultante. En esta puede leerse:

frente a propuestas oscurantistas recientes, que han tratado o han desplazado el papel de la percepción, estamos interesados en profundizar en la percepción [subrayado en el original] entendida en su naturaleza activa y creadora, como fundamento y algo vinculado al conocimiento [...] la visualización se mueve en la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad [...] el espectador puede activar la percepción a través de la pluralidad manifiesta de sentidos asociativos y evocativos que se desprenden de las propuestas visuales o escritas [...] el proceso artístico posee un valor polifuncional que estimula las operaciones activas, exploratorias del espectador-lector (Bonet, Corazón, Gómez, Marchán y Torrego 2005, 111 y 112).

Frente a las propuestas lingüísticas del arte conceptual, no es solo la visión como hecho fisiológico, sino la visualización, como actividad cognitiva, la que permite el espectador iniciar su proceso perceptivo y creativo. Esta visualización, por tanto, se refería sobre todo a cómo el artista/el equipo construían un dispositivo/situación para facilitarle esta posición. De este modo, la proyección de diapositivas y el video, que Corazón utilizó de manera autoconsciente, se convirtieron en un instrumento (medio) fundamental tanto en el proyecto artístico, como en el expositivo (aunque, como hemos dicho, es difícil distinguirlos).

En las imágenes conservadas de la exposición en Buades y de la posterior *Leer la imagen 3* [Figura 13], en la Galería Iolas-Velasco, las proyecciones tienen un papel preeminente. Por un lado, el ambiente creado por la oscuridad o por la luz cambiante y densa hacía explícito el medio mediante el que se estaba *visualizando* (dando a ver) esa «apropiación de la realidad». Por otra, en ellas se ponía en práctica el montaje de imágenes o de imágenes y texto, un recurso vanguardista que Corazón y su círculo conocían a través de artistas como John Heartfield o el cine soviético. En ese mismo momento, muchos teóricos del cine también estaban reflexionando sobre cómo el aparato cinematográfico ocultaba sus bases técnicas para proponer una ilusión de continuidad en beneficio de su función ideológica y de subjetivación. En muchas de las imágenes, además, aparecían los cuerpos moviéndose e interactuando en la Plaza Mayor, pero también imágenes que analizaban gestos corporales, lo que

incidía en las relaciones entre cuerpo, comportamiento, performatividad y subjetividad, tratando de desvelar la construcción normativa de todas ellas.



Figura 13. Vista de la exposición de Alberto Corazón *Leer la imagen 3*, Galería Iolas-Velasco, Madrid, 1978. Fotografía: José Miguel Gómez, Archivo Lafuente.

Una de las últimas exposiciones de la etapa conceptualista de Corazón, titulada *Leer la imagen 3*, tuvo lugar en la Galería Iolas-Velasco (Madrid, 1978). En ella se presentaron parte de sus obras más recientes, algunas de las cuales habían estado en la Bienal de Venecia de 1976. A través de las fotografías conservadas, podemos ver que se componía de un resumen de todas las experiencias de diseño y montaje que el autor había explorado en sus muestras anteriores: mesas para mirar, dispositivos de lectura para ver, material que obligaba a agacharse, proyecciones simultáneas o collages de imágenes. El conjunto obligaba al espectador a disponer sus ojos, sus manos y su cuerpo de varias maneras, *adiestrándole* en la percepción como actividad creadora. La agencia que Corazón presupone a su público lo transforma de espectadores pasivos en sujetos activos, algo nada frecuente en las exposiciones de la época. Poco después, el continuo energético de Corazón se escindió entre su labor de diseñador que intervenía en la realidad mediante imágenes que conformaron, en buena medida, el imaginario gráfico de un país, y algo más tarde, la vuelta a la pintura desde su práctica artística. En la página final del catálogo de Iolas-Velasco, bajo el epígrafe «Fragmentos de una conversación», podemos leer: «La narración de la especie se está convirtiendo en un relato cibernético, porque lo que transmitimos no es básicamente energía, sino información». En un mundo donde las imágenes se han convertido, efectivamente, en información, las experiencias pasadas nos ayudan a pensar qué nuevos tipos de adiestra-

mientos perceptivos pueden activar la capacidad crítica de los nuevos sujetos digitales.

Referencias bibliográficas

- Barreiro López, Paula. 2014. «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo». En *Desacuerdos 8. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel, 16-36. Madrid, Barcelona, Granada, Sevilla: Museo Reina Sofía, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA.
- Benjamin, Walter. 2022. «Pequeña historia de la fotografía». En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*, 111-136. Madrid: Alianza.
- Bismarck, Beatrice von. 2024. *Lo curatorial*. Madrid: Exit, 2024.
- Bonet, Juan Manuel, Alberto Corazón, Miguel Gómez, Simón Marchán y Esther Torrego. 2005. «Plaza Mayor. Análisis de un espacio». En *Desacuerdos 3. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García Merás, 103-113. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.
- Bonsiepe, Gui. 1975. *Diseño industrial. Artefacto y proyecto*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie D/D.
- Bozal, Valeriano. 1992. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Summa Artis XXXVII, Espasa Calpe.
- Castro Flórez, Fernando. 2007. «(Re)leitura de la imagen (catastrófica)». En *Aire, fuego, tierra, agua*. Madrid: La Fábrica.
- Corazón, Alberto. 1971. *Leer la imagen*. Madrid: Galería Redor.
- Corazón, Alberto. 2007. *Aire, fuego, tierra, agua*. Madrid: La Fábrica.
- Gómez Aguilera, Fernando. 2008. «Alberto Corazón. Los tentáculos del pulpo, la concha del caracol», 29-91. En *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura (1968-2008)*. Valencia: IVAM.
- Marchán Fiz, Simón. 1972. «Las propuestas conceptuales de Alberto Corazón». *Informaciones*, 16 de noviembre.
- Marchán Fiz, Simón. 2009. «Plaza Mayor, una instalación conceptual». En *Alberto Corazón: Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70*, 12-34. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Rubira, Sergio. 2018. «Instalando la vanguardia». En *Caso de estudio. España Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, 55-63. Valencia: IVAM.

Salinas, Juan. 1971. «Las no galerías». *Informaciones*, 21 de noviembre.

VV.AA. 2007. «Conversaciones en torno a: “El vídeo como medio de expresión, comunicación e información”». En *Desacuerdos 4. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español. Vídeo*, editado por Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García Merás, 130-155. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.