

Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70

ISABEL TEJEDA MARTÍN*
LOLA HINOJOSA MARTÍNEZ**

Resumen

El presente artículo analiza la obra de la artista española Paz Muro. Inclasificable y casi desconocido, su trabajo comienza en la década de los años 60 llegando hasta la actualidad. Relacionada con el arte conceptual, Paz Muro se sirvió fundamentalmente de la performance, tanto en contextos naturales como sociales, al revelarse como un medio idóneo de intervención contra-institucional ajeno a los ámbitos típicamente artísticos.

Palabras Clave

Arte español, 1970, Género, Paz Muro.

Abstract

This paper analyzes the work of the Spanish artist Paz Muro. Her unclassifiable and almost unknown work goes throughout the 60s and 70s up to the final 80s. She was related with Conceptual art. However she mainly used Performance art in social and natural contexts, being the most pertinent way of counter-institutional intervention, detached from the dominant artistic spaces.

Key words

Spanish Art, 1970, Gender, Paz Muro.

* * * * *

Introducción

La historia experimenta constantes re-escrituras. En la revisión de los grandes relatos, sobre todo si éstos se refieren a la historia reciente, se tiene

* Isabel Tejada ha realizado esta investigación con una beca del departamento de Exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dirección de correo electrónico: istejada@um.es.

** Lola Hinojosa, conservadora de dicho museo, la inició dentro de un proyecto, puesto en marcha por el departamento de Colecciones, destinado a la adquisición y exposición de obras realizadas por artistas españoles en las décadas de los años 60 y 70. Dirección de correo electrónico: lola.hinojosa@museoreinasofia.es.

la fortuna de poder contar todavía con sus protagonistas. En este sentido, resulta especialmente pertinente revisar lo acaecido en la década de los años 70 del siglo XX en España. Este período, que abarcó desde el tardo-franquismo hasta la transición democrática, se caracterizó por la firma de un pacto tácito entre las partes —franquistas partidarios de la democracia y disidencia política— que supuso archivar reclamaciones y reivindicaciones que pudieran ser consideradas espinosas en aras de conseguir un proceso pacífico de democratización en nuestro país. Bien fuera por la amenaza de un golpe militar, bien por la existencia de prioridades a la hora de decidir las urgencias, determinadas cuestiones quedaron fuera de la agenda que se discutía. Uno de esos temas fue el llamado “problema de las mujeres”.¹

Si en el contexto anglosajón se experimentaba en ese momento, en paralelo a otras reivindicaciones sociales, un nuevo florecimiento en las reclamaciones de las mujeres con el denominado “Feminismo de la Segunda Ola”, en España la cuestión nacía lastrada debido al anquilosamiento y falta de libertades sufridas durante casi cuarenta años: el movimiento feminista estaba muy fragmentado y sobrevivía a partir de *estructuras muy laxas e informales*. Los partidos políticos de izquierdas, incluyendo a sus mujeres militantes, pactaron aparcar la cuestión para que fuera abordada en un momento en el que se padecieran menos apremios.²

Es obvio que el sistema del arte no se encontraba ajeno a los cambios políticos y sociales que experimentaba el resto del país. Una vez iniciado el periodo de la Transición se produjeron dos situaciones basales para analizar el caso que nos ocupa, el de la artista Paz Muro.³ Por un lado, los discursos políticos que impregnaban las corrientes influidas por las neovanguardias internacionales, fueron sustituidos paulatinamente a finales de la década por la vuelta a una pintura desideologizada. Esta desideologización puede ser interpretada en clave de desmemoria, en un paralelo visual a los pactos políticos. Muchos de estos artistas cambiaron el paso y, exhaustos por el mantenimiento de discursos políticos en los años convulsos del final del franquismo, se apuntaron al aire fresco que suponía focalizar sus intereses en los problemas lingüísticos. Si en los años 60 y 70 se empezaron a fraguar incipientes discursos de género en la obra de artistas como Eulàlia Grau, Eugènia Balcells, Mari Chordà, Marisa González, Paloma Navares, Isabel Oliver o Ángela García Codoñer, algunos perecieron en este contex-

¹ MARTÍNEZ TEN, C. y GUTIÉRREZ LÓPEZ, P., “Prólogo”, en *El Movimiento Feminista en España en los años 70*, Madrid, Cátedra, UV, Instituto de la Mujer, 2009, p. 10.

² THRELFALL, M., “El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española”, *ibidem*, pp. 17-52 espec. p. 39.

³ Este artículo analiza fundamentalmente la época de mayor visibilidad de Paz Muro, la década de los años 70.



*Fig. 1. Propuesta de transformación de la realidad a través de un elemento natural (1972).
© Paz Muro, VEGAP, Madrid, 2012.*



Fig. 2. Proyecto imposible de localización de las señales de prohibido en el territorio nacional (1972-1973). © Paz Muro, VEGAP, Madrid, 2012.

to de cambio.⁴ Por otro lado, la visibilidad del trabajo de las artistas mujeres españolas, pasadas y presentes, tampoco tuvo lugar, lo que produjo, una vez más, estar con el paso cambiado respecto al contexto internacional: durante esos años se estaban implementando prácticas de historización y reivindicación a partir de los discursos de género desde el ámbito artístico e intelectual anglosajón.⁵

Paradójicamente, las políticas culturales de la Transición se estaban centrando en generar una campaña que proyectara la imagen de un arte español moderno y al día ligado a las tendencias foráneas del momento, así como a la custodia y desagravio de algunas de las figuras españolas de la vanguardia internacional y nacional que habían sido censuradas durante el franquismo. En ambos casos las mujeres se vieron excluidas. La ansiada visibilidad femenina hubo de esperar veinte años más, hasta la década de los 90; fue entonces cuando, tanto desde la historiografía como desde las exposiciones y los museos, se empezó lentamente a abordar el estudio del arte hecho por mujeres. Sin embargo, incluso la generación de Muro quedó arrinconada focalizándose dicha visibilidad en las artistas que habían emergido durante los años 80 y 90.

Actualmente se está viviendo un proceso de rehabilitación de estas autoras sin precedentes, proceso dentro del cual debemos situar la figura de la artista Paz Muro.⁶ Una artista sobre la que la crítica coetánea pasó de puntillas, si es que pasó, circunstancia que, pensamos, heredó por inercia la historiografía. Para ésta última parece que Paz Muro nunca hubiera existido o que se encontrara como acompañante ocasional en los foros que marcaron pautas durante esos años. En este artículo pretendemos dar, por un lado, un primer paso en el conocimiento de su trabajo que suponga la contextualización del mismo. Por otro nos proponemos ofrecer unas posibles causas de por qué ha sido, casi hasta hoy, invisible tanto para la crítica como para la historia del arte construida desde ámbitos académicos y museísticos.

⁴ TEJADA MARTÍN, I., "Prácticas artísticas y feminismos en los años 70", en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 107-111.

⁵ La "Segunda ola" del feminismo supuso en los años 70 el cuestionamiento de por qué no había habido grandes artistas mujeres en la historia. Ante dicha pregunta Linda Nochlin, además de analizar las causas culturales y sociales de la diferencia cuantitativa de representación histórica entre hombres y mujeres ponía en evidencia que los parámetros de selección utilizados a lo largo de la historia no eran en absoluto neutros. Este cuestionamiento marcó el nacimiento de una nueva manera de escribir la historia teniendo en cuenta parámetros como el género (NOCHLIN, L., "Why Have There Been No Great Women Artists", *Art News*, vol. 60, 1971).

⁶ Los trabajos que se llevaron a cabo en el proyecto *Desacuerdos* (2004-5), la exposición *La batalla de los géneros* (2007), la actual presentación de la colección del MNCARS con una sala dedicada al feminismo en los años 70, las individuales de Esther Ferrer en Artium o de Àngels Ribé y Fina Miralles en el Macba, o las investigaciones de Assumpta Bassas en Cataluña, así como las de las autoras de este artículo, auguran un cambio de actitud que no ha hecho más que dar los primeros frutos.



Fig. 3. Influencia cultural y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras (1975). © Paz Muro, VEGAP, Madrid, 2012.

De perfiles borrosos y con una personalidad artística inclasificable, sus trabajos no son literalmente antifranquistas, no son exactamente feministas, no son claramente conceptuales, no hace, Paz Muro, una defensa explícita de los cambios en los usos sociales, sin embargo es todo eso a la vez. Ajena a las militancias, pero también a los discursos prosaicos, sus actitudes vitales, ligadas indisolublemente al hecho artístico, denotan relaciones con parte de los movimientos artísticos internacionales. Pero es que, además, en su uso de fórmulas de aparente despreocupación, divertimento, humor, ironía y “*joie de vivre*”, funciona como una especie de eslabón que anticipa, cuando todavía estaba naciendo la década de los años 70, talentos típicos de la década siguiente.

*Yo era desde luego antifranquista, pero no militaba. No militaba en nada, ni en el movimiento feminista. Cuando llevé obra a Estados Unidos, todavía estaba vivo Franco. Y cuando trabajé sobre mujeres, también estaba vivo.*⁷

Primeros años en Cuenca

La formación de Paz Muro, nacida en Cuenca en la década de los años 30, no estuvo marcada por el rigor académico, sino por acontecimientos biográficos que, entrecruzados, le hicieron decidirse por la creación visual. Hija póstuma de un ingeniero de montes, Muro fue educada en un ambiente femenino, liberal y culto de ascendencia francesa en el que no existían, de entrada, limitaciones por haber nacido hombre o mujer. La artista heredó, a través de las excursiones que organizaba su madre, el conocimiento de las minas y accidentes geológicos cuencenses que, afirma, fueron también decisivos.

[Decidí ser artista] *por las rocas, por esa cosa mineral. Para mí el campo era un cuadro fuerte y vivo, los minerales especialmente. Con mi madre íbamos a una mina que descubrió mi padre y que estaba cerrada. Íbamos también a un pueblo desconocidísimo, Boniches, que era como el Cañón del Colorado en pequeño, rojo, rojo.*⁸

A la formación pictórica recibida en una academia local se unió el ambiente que desde finales de los años 50 y principios de los 60 se disfrutaba en Cuenca al haberse trasladado a esta ciudad parte de la vanguardia abstracta de la época ya fuera para vivir o para pasar temporadas.⁹ Muro entabló

⁷ Entrevista con Paz Muro realizada por la primera autora del texto el 28 de abril de 2011.

⁸ Entrevista realizada por las autoras del texto a Paz Muro, Madrid, 10 de junio de 2001.

⁹ Desde mediados de los años 50, Cuenca se define como lugar de encuentro gracias a la presencia de artistas como Antonio Saura, quien pasaba allí buena parte de los veranos o Gustavo Torner, oriundo de la ciudad. Sin embargo, el hecho decisivo que la sitúa como epicentro y

amistad con artistas como Fernando Zóbel, Gustavo Torner, Antonio Saura o Eusebio Sempere. Las experiencias que el artista alicantino le trasladó sobre la exposición *Le mouvement* (1955) que había organizado la galería parisina Denise René sobre geometría y cinetismo le interesaron hasta influir decisivamente en la pintura de Muro de aquel momento: ella los describe como lienzos de tendencia geométrica, que aún sin llegar a abandonarse totalmente a la abstracción, incluían puertas y piezas móviles.¹⁰ A comienzos de la década de los setenta, también en Cuenca conoció a artistas de su generación como Nacho Criado —con quien llegará a colaborar en alguna obra— o Luis Martínez Muro.



Fig. 4. *La burra cargada de medallas* (1975).
© Paz Muro, VEGAP, Madrid, 2012.

Hacia un arte de acción y de participación

Su transición de un interés por el arte cinético a un arte de acción, fue sólo cuestión de tiempo. A finales de los años 60 abandonará la pintura en favor de la experimentación interdisciplinar, camino que no abandonará hasta finales de los años 80: fotografía, cine, pequeños objetos cercanos a la poesía visual, libros de artista y, sobre todo, *happenings* y

catalizador de artistas, fue la creación del Museo de Arte Abstracto, inaugurado en 1966 y cuyos antecedentes debemos situar en el 62, cuando Torner y Eusebio Sempere convencen a Fernando Zóbel, quien buscaba sede para su extraordinaria colección de arte abstracto español, de la idoneidad de su instalación en una casa colgada. Así comienza la idea de un museo pensado, diseñado y realizado por artistas; a partir de entonces comenzaron a instalarse allí algunos de los pintores más importantes de esa generación: Manolo Millares, Gerardo Rueda, Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere y José Guerrero, entre otros (BONET, J. M. y MADERUELO, J., *Museo de Arte Abstracto Español*, Madrid, Editorial Arte y Ciencia, Fundación Juan March, 2005; BOLAÑOS, M., *La ciudad abstracta 1966, el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, 2006).

¹⁰ Entrevista realizada por las autoras del texto a Paz Muro (*op. cit.*). Muro siempre se sintió interesada por el conocimiento científico y matemático lo que le condujo a asistir a finales de la década a varios seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.

acciones.¹¹ La naturaleza efímera y procesual de la mayoría de estas piezas, junto a ciertos avatares vitales de la artista, han provocado que casi no se conserve obra física. Al igual que muchos artistas de su generación, Paz Muro nunca se preocupó por el registro de sus acciones. Y es que lo fundamental en su trabajo de esos años era la introducción del tiempo en su inmediatez, la idea de experiencia y la generación de un público/usuario cuando ella propiciaba una situación. Tampoco llegó a realizar acciones pensadas para la cámara, sino solamente para el público, quien, insistimos, se veía interpelado de forma habitual a participar en ellas. Por tanto, casi todo lo que ha llegado hasta nosotros son sólo documentos, cuidadosamente recogidos y archivados tanto por la autora como por amigos, en especial por el también artista y colaborador de Paz Muro, el fotógrafo Pablo Pérez-Mínguez [fig. 4].

Paz Muro mantuvo dentro del panorama del arte español de ese momento una actitud atípica, casi neo-dadá, que quizás sólo encontremos en artistas como Antoni Miralda o, más tarde, Carles Pazos, considerados *outsiders* del conceptualismo hispánico. Muro posee un lado celebrativo y carnavalesco que puede leerse como un adelanto o premonición de las derivas performativas de la década posterior que, si bien hunden sus raíces en las vanguardias históricas, encuentran su retorno y reinterpretación en las neo vanguardias. Paz Muro se sirve del humor y de la cultura popular como elemento subversivo, como crítica social. Una crítica, que en el caso de Muro también se vincula al desmantelamiento de los estereotipos femeninos a través de la parodia, de la mascarada. Su pieza paradigmática en este sentido es la intervención que realiza en 1974 en la revista *Nueva Lente* titulada *Textos de Fotos-Fotos de Textos: William Shakespeare-Paz Muro, Paz Muro-William Shakespeare*. Se trata de la primera de una serie de trabajos que giran en torno al travestismo de la artista en William Shakespeare, en la que Muro está más cercana a discursos de creadoras norteamericanas como Eleanor Antin o Adrian Piper, que a nada que se hubiera realizado hasta entonces en el contexto español. Adopta la apariencia del dramaturgo británico, como una maniobra de auto-representación que le permite reflexionar sobre la definición del concepto de artista mujer, y que a su vez, confronte la idea de genio masculino con la tradicional imagen de la mujer/musa.¹² Esta estrate-

¹¹ Entrevista con la autora realizada por la primera autora del texto el 28 de abril de 2011: [inicié este nuevo camino] *porque no quería ni galerías, ni compras, ni ventas. Yo viví el Museo de Cuenca, era amiga de todos ellos, pero a la vez veía todo un camino por delante. Según el prestigio, podías optar a tal pintura y para tal galería, debías pintar siempre lo mismo y mirarte al ombligo, porque si no, en Nueva York no te conocían. Ahora no es lo mismo: un pintor puede tener cuatro o cinco estilos de pintura, pero por entonces, no. Podías prestarte a alguna pequeña modificación, pero muy poco. Y yo no quise eso.*

¹² Explicación de la propia artista sobre dicha obra, facilitada a la segunda autora del texto en noviembre de 2011: *llevaba mucho tiempo analizando la obra de William Shakespeare con un amigo, casi*

gia de identificación no se reduce a una parodia, en un sentido lacaniano, al travestirse, ponerse frente a la cámara fotográfica y convertirse en el objeto de las miradas y del escrutinio, la artista pasa de ser objeto a ser sujeto activo.¹³ Muro utiliza la parodia, en esta y otras obras, como una estrategia de emancipación, visibilidad y definición de la propia subjetividad.

Relacionado con la cultura popular se encuentra un sinnúmero de proyectos que nunca llegaron a realizarse, una de las constantes en la trayectoria de Paz Muro. La gran escala y dificultad material dejó la mayoría de estos proyectos en su fase especulativa, ya fuera por falta de financiación o infraestructura. Sin embargo, como en la mayor parte de los autores que partían de las prácticas conceptualistas, la fase de concepción ya constituía la obra en sí misma. Este es el caso de la instalación interactiva que planteó en 1978 al Ministerio de Cultura para los palacios de Velázquez y de Cristal en el Retiro madrileño, homenaje a las mujeres que desempeñaran un rol de poder en la historia. La obra, calificada por la propia artista de “exposición-happening-divertimento” estaría compuesta por piezas monumentales en una complicada escenografía que aunaba su interés por lo histórico y lo kitsch.¹⁴ El proyecto era una carnavalesca fusión entre alta cultura —mujeres de ciencia, reinas, santas, etc.— y cultura popular —una puesta en escena propias de desfiles y fiestas populares, a medio camino entre los gigantes y cabezudos y los autómatas de las ferias—, con un gusto cercano al barroco y a sus arquitecturas efímeras.

Para el Palacio de Velázquez (...) diseñé laberintos organizados con cuerpos de mujer (...) eran mujeres vestidas de época —las reinas envenadoras, las virreinas, las santas, etc.— que medían de 3 a 4 metros. Algunas tendrían mecanismos automáticos. Tenía una Santa Catalina (creo) que tiraba rosas (...). Era precioso. El Palacio de Cristal era más parecido a un jardín. Había puentes y agua (...).¹⁵

Paz Muro no mantuvo durante estos años ninguna vinculación a partidos políticos o militancias ideológicas específicas, ni podemos considerar

*desde la infancia! Yo seguí, seguí..., y me sorprendió su NO. Tantas vueltas le di a su vida —estuve en su casa y en su tumba—, que fue una simbiosis arrebataadora la que me lanzó a ser su sombra. ¿Y donde podía hacer pública mi pasión?, pues en Nueva Lente. Patricia Mayayo es la única autora que ha hecho referencia a una obra que consideramos de capital importancia dentro de la lectura de género que nos ocupa [MAYAYO, P., “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una Historia en busca de autor(a)”, *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 2009].*

¹³La imitación ha sido una estrategia muy valiosa para el feminismo. Como señala Craig Owens: *lo mimético se apropia del discurso oficial, pero de tal manera que la autoridad y su capacidad para funcionar como modelo queda en entredicho* [OWENS, C., “Posar”, en Ribalta, J. (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 212].

¹⁴Documento original mecanografiado mostrado a la segunda autora del texto en marzo de 2011.

¹⁵Entrevista con la primera autora del texto (*op. cit.*).

que su trabajo se enmarque en la crítica institucional. Aunque realizó obras en sintonía con el antifranquismo que se respiraba en la sociedad española durante los años 60 y 70, creemos que su *aggiornamento* se encuentra más bien en una actitud vital que en ciertos momentos podemos calificar de libertaria. A diferencia de otros autores, Paz Muro no exige una participación en la escena pública y social, sino que ocupa de forma natural, a veces cándida, dicho espacio, como si desairara las circunstancias políticas y sociales del país en el que vivía, como si pudiera salir indemne ante las posibles consecuencias de sus manifestaciones. En un *happening* denominado *Libro blanco geometría de la Paz* (1972) ponía a prueba la censura y las prohibiciones desvelando públicamente opiniones y pensamientos del público asistente [fig. 2]. El contexto no fue elegido al azar, tuvo lugar en el salón de actos de un Colegio Mayor femenino dirigido por religiosas donde invitaba al público, fundamentalmente compuesto por jóvenes universitarias, a que escribiera frases en las páginas de un libro; dichas frases en teoría iban a quedar en secreto, ya que el libro se lacraría al final del acto. Sin embargo, finalmente se leyeron una a una las páginas escritas y el libro fue parcialmente quemado.¹⁶ También presentó una actitud irreverente e irónica cuando la invitaron a participar en 1975, todavía vivo el dictador, en la que sería la primera exposición de artistas mujeres que se celebró en un 8 de marzo. La obra *Influencia cultural y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras* [fig. 3], era un catálogo de fotografías, tomadas por la artista en colaboración con Pablo Pérez Mínguez, de esculturas madrileñas que utilizaban el cuerpo femenino como alegoría.¹⁷

Dentro de estas actitudes libertarias que proponían acción y participación, resulta lógico que Paz Muro se aventurara a colaborar con otros artistas, que siempre, es preciso indicarlo, fueron varones.¹⁸ Otra colaboración reseñable es la que realiza junto a Alberto Corazón y Nacho Criado

¹⁶ Cuando expuse en el colegio de las monjas me censuraron. Me echaron a la calle... Rompieron parte de las 50 fotografías que llevé aquel mismo día por la noche. La pocas que me quedan las traje al Reina Sofía. Esto fue una revolución, con esta obra sí que me quisieron denunciar. Pero yo les dije, si ustedes me llevan a comisaría, tienen las de perder, ya que han destrozado una obra de arte (entrevista con la primera autora del texto realizada en Madrid en abril de 2011).

¹⁷ Esta exposición, una fórmula oportunista en los estertores del régimen para mejorar su imagen, fue comisariada por Isabel Cajide, miembro de la Sección Femenina de Falange.

¹⁸ En Madrid conoció a Luis Mataix y guardó estrecha amistad con Walter Marchetti y Juan Hidalgo, del grupo ZAJ. Colaboró con el primero, pero no llegó a realizar ninguna obra con estos últimos. La estética e intereses de Muro caminaban en direcciones distintas a las de ZAJ. Compartía con ellos el sentido del humor, una ironía que obliga al espectador a sentirse parte de la obra, la investigación semiótica y lingüística que desemboca en frecuentes juegos de palabras, etc. Similitudes que no hacían menores sus diferencias. Paz Muro se servía de la idea de representación, de una puesta en escena basada en una mascarada de visualidad exuberante y huía de la defensa de la presentación, del hermetismo sobrio e intelectual, de composición métrica, empleado por el grupo ZAJ.

en los Encuentros de Pamplona (1972). Aquellos encuentros supusieron un hito y un revulsivo en su obra, al igual que ocurrió con otros artistas. Si bien ya había tenido la experiencia de salir de España, pues había pasado temporadas viviendo en Marruecos o el Reino Unido y viajando por Europa —especialmente Italia— y, por tanto, conocía algunas de las cosas que sucedían fuera, también a través de medios escritos como *Flash Art*, éste fue su primera participación en un evento artístico internacional.

Tras la experiencia vivida en los Encuentros, donde Paz Muro conoció a Dennis Oppenheim, realizó en Cuenca la que sería su proyecto de filiación *land art* más complejo y elaborado de los que llegó a realizar: *Propuesta de transformación de la realidad a través de un elemento natural* (1972-1973) [fig. 1].¹⁹ Esta obra está formada por varias películas en Super 8, un conjunto de diapositivas, cuatro cuadernos desplegados con fotografías y una detallada explicación de la propuesta de trabajo y modos de consecución. Si bien todos los materiales fílmicos y fotográficos fueron ideados y tomados en Cuenca, la pieza fue terminada en su naturaleza objetual en Nueva York, en el verano de 1973.²⁰ En *Propuesta...* Muro rociaba con pintura plástica los árboles de una finca de Cuenca. Como especifica en el desarrollo teórico del proyecto, en su intento de alterar totalmente la realidad, realizó una exhaustiva investigación botánica de la zona, tratando de analizar sus formas y gama cromática, para poder encontrar sus tonos alternativos. Realizó la acción durante varios días del mes de agosto en una gran extensión de terreno. Escaso tiempo después, el dueño de la finca la denunció y esta intervención del azar —elemento imprescindible dentro del *happening* y que tanto ha interesado en sus investigaciones a esta artista— y toda la documentación judicial fue sumada al proceso creativo de la obra. El enfoque empírico plasmado en la toma de muestras, la descripción objetiva y científica de las experiencias, así como en la utilización de los sistemas y reglas de medida, es un rasgo propio del conceptualismo internacional y también del peninsular.²¹ Lo más interesante de la propuesta de Muro

¹⁹ *Me interesaba el land art americano, pero era carísimo. Tengo proyectadas muchísimas cosas de land art imposibles de realizar. Con pintura que no perjudicara, pintar el estanque del Retiro, también una fuente o un río y que bajara la pintura hasta donde fuera, pero sin perjudicar la naturaleza. Coger un rebaño de cabras y pintarlas todas y que se pasearan por donde quisieran. Muchas cosas que quería haber hecho... Por ejemplo entre los años 1970 y 1971 hubo una reunión de periodistas de todo el mundo en la Casa de Campo y me invitaron a hacer una instalación. Projecté unos caminos hechos de fosforescencias: flores y árboles fosforescentes que marcarían el camino de noche. Estaba programado pero cuando llegó el momento se anuló por falta de presupuesto... Otra cosa gorda que tenía planeada era irme a California para hacer toda una ladera de árboles pintados. Pero también eso era muy caro* (entrevista realizada por las autoras del texto a Paz Muro, *op. cit.*).

²⁰ Esta obra se conserva en el MoMA de Nueva York, localizada y consultada físicamente por la segunda autora del texto en los archivos del citado museo, en julio de 2011. El MNCARS posee una de las películas en Super 8 que le fue adquirida directamente a la artista en 2009.

²¹ Esta investigación de Muro enlaza con muchos de los proyectos que venían realizando de manera simultánea otros artistas de su generación, quienes desde finales de los 60 hasta el año 73,

reside en la investigación sobre el “tiempo”, cómo la artista se esfuerza en plasmar “el proceso”, no sólo a través de su propia intervención, sino también de la acción de los elementos en esa naturaleza modificada a lo largo de los meses posteriores.

Conclusiones

Hemos pretendido demostrar que Paz Muro formó parte por derecho propio de la generación que trabajó dentro del contexto madrileño del tardofranquismo, la Transición y los primeros años de la democracia. Por ello, una vez analizado su trabajo y contexto de formulación vuelve con insistencia una pregunta, ¿por qué el trabajo de Paz Muro es citado una y otra vez en las numerosas historias del arte español, fundamentalmente en aquellas centradas en torno a los conceptualismos de los años setenta, pero nadie ha escrito más de un párrafo sobre su obra? Una carrera artística que se extiende a lo largo de cuatro décadas reducida a una mención, casi siempre dentro de una lista más larga de nombres, como si se tratara de una simple acompañante.²² Por ello, deseamos concluir formulando una propuesta de las posibles razones de la invisibilidad de Paz Muro en la historiografía:

a. Paz Muro, de forma similar a otros artistas de su generación que criticaban la mercantilización del objeto artístico, se ha mantenido siempre al margen del circuito comercial de las galerías. Decidió casi desde el principio no depender de la venta de su obra y financiar con otros trabajos que ejercía en paralelo la práctica totalidad de sus proyectos artísticos. Hasta aquí Muro se sitúa dentro del discurso ortodoxo de la práctica conceptual de los años 60 y 70. Este espíritu de crítica institucional marcó el que muchos artistas vivieran de los más variados trabajos y profesiones al margen del mundo artístico, y que algunos, finalmente abandonaran la práctica artística coincidiendo con el ocaso de las teorías conceptualistas. Sin embar-

aproximadamente, hicieron de la naturaleza su principal laboratorio y se sirvieron de herramientas similares. Podríamos mencionar la serie de *Medició* de espacios o elementos naturales de Francesc Abad, la serie de *Translaciones* de Fina Miralles o el proyecto conjunto sobre los 4 elementos (tierra, aire, agua y fuego), en el que participaron, entre otros, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Alberto Corazón y Jordi Benito, publicado en 1973 en *Documentos*.

²²Son numerosos los ejemplos de artículos de investigación en los que la artista aparece incluida en una enumeración de artistas, a los cuales se dedica atención en el desarrollo del texto, mientras que Paz Muro, queda reducida a la mención [ALBARRÁN, J., “Del *Desarrollismo* al *Entusiasmo*. Notas sobre el arte en tiempos de Transición”, en *Foro de Educación*, 10, Salamanca, 2008, p. 180; BUADES, M. (ed), *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2008, pp. 23 y 105; PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos - políticos - periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, pp. 60, 272 y 282].

go, Paz Muro ha sido pertinaz y nunca ha dejado de producir obra. A este rechazo de las galerías se unía la circunstancia de que siempre ha marcado cierta distancia con la crítica ya que, según la propia artista, nunca mostró síntomas de entender su obra.²³

b. Su postura en contra del mercado durante los años 60 y 70 la condujo a la inmaterialidad de las *performances* y *happenings*, manifestaciones de las cuales se conservan en contadas ocasiones restos físicos, o un material documental de escasa calidad, insuficiente y bastante pobre. Paz Muro, al igual que ocurre con otras artistas de su generación como Esther Ferrer, nunca se ocupó de fotografiar o filmar sus acciones. Esto supone un problema, ya no sólo para la historiografía, que precisa de estos registros para construir su relato, sino también para los museos que, incluso cuando pretenden contar la historia de los discursos inmateriales, precisan paradójicamente de objetos.

c. Otra razón puede encontrarse en el estatus que la propia artista da a algunas de sus manifestaciones. En muchas ocasiones, su trabajo consistía en una pequeña hojita en papel barato, un pasquín tirado a ciclostil o en forma de fotocopias, material del cual Muro sigue conservando un buen número. Aunque las autoras de este texto concebimos este tipo de elementos materiales como obra, nuestra perspectiva choca con el hecho de que la autora los ofrece como parte de la información y documentación respecto a su trabajo.

d. Paz Muro, en los años 60 y 70 se situó en los bordes de un ambiente artístico y político ya de por sí marginal posicionado contra las versiones de la cultura ungidas por el franquismo. El citado desenfado con el que Muro teñía su obra chocaba, por otra parte, con la seriedad que se consideraba inherente a una lucha política. Esto pudo contribuir a que, desde determinados foros, no se tuviera consideración hacia su trabajo, o que incluso se malinterpretara leyéndose como *boutades* divertidas.²⁴ La imposible clasificación de un trabajo con pocos parangones dentro del arte español ha provocado, por tanto, la mirada esquiva de compañeros y crítica, requiriendo, aún hoy, un análisis desprejuiciado.

e. La última razón que esgrimimos a la hora de analizar su olvido historiográfico está relacionada con su género. Lamentablemente Paz Muro

²³ Ningún historiador ha querido saber de mí porque no sabían qué decir ni que era exactamente lo que yo hacía (entrevista realizada por las autoras del texto a Paz Muro, *op. cit.*). *Me he sentido maltratada por los críticos y peor por los historiadores* (entrevista realizada por las autoras del texto a Paz Muro, *op. cit.*).

²⁴ En este sentido, Juan Manuel Bonet, en sus análisis de Alberto Corazón y Nacho Criado y de otros artistas del arte conceptual en Madrid, sólo cita a Paz Muro para calificarla peyorativamente con la siguiente frase: (...) Paz Muro (...) cuya obra se tomaría cada vez más teatral, y provocadora hasta el ridículo [BONET, J. M., "Un cierto Madrid de los setenta", en *23 artistas. Madrid, años 70*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 20].

no es un caso aislado. Las artistas españolas, tras la época de normalización que habían supuesto los años 20 y 30 del siglo XX, habían recaído en las garras de un sistema que las segregaba y ponía constantes trabas a su incorporación laboral a través de una perfecta maquinaria institucional que contaba con la aquiescencia y salvaguarda de una sociedad educada durante casi cuarenta años bajo el nacional-catolicismo: el lugar de las mujeres estaba en el matrimonio, el cuidado del hogar y la crianza de los hijos. Salvo alguna excepción como la de Eva Lootz, una creadora que, subrayemos, era austríaca, la práctica totalidad de artistas de esta generación afirman haberse sentido marginadas por el hecho de ser mujeres.²⁵ Una situación que, aunque empezaba en las fases de formación universitaria, se recrudecía en el momento en el que intentaban dar el paso hacia el mundo profesional.

Partimos de la existencia de un discurso hegemónico que ha suprimido la presencia de las mujeres, ya sea mediante la imposibilidad del acceso mismo a la práctica artística y sus instituciones —formativas y expositivas—, o, más tarde, mediante su invisibilización histórica. La recuperación de la memoria, a través de la incorporación de ciertos nombres en femenino, es tan sólo el primer paso de un trabajo que arduamente vienen realizando investigadores y, en su mayoría, investigadoras, en los últimos años. Esperamos que el estudio de una artista como Paz Muro ponga sobre la mesa su papel dentro de la historia dentro de la performance y de los conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos españoles,²⁶ así como su pionera mirada sobre la identidad y el género. Pero, sobre todo, esperamos que este artículo contribuya a la construcción de un espacio crítico que no se limite a la inclusión de mujeres en la historia canónica, sino que ayude a subvertir ese mismo canon que fundamenta la historia tradicional del arte.

²⁵ TEJEDA, I., "Prácticas artísticas...", *op. cit.*

²⁶ PARCERISAS, P., "Conceptualismo(s) poéticos...", *op. cit.*