

# María Rosón, Crítica(s) de arte. Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte).

Virginia Villaplana Ruiz  
Universidad de Murcia

virginia.villaplana@um.es

Reseña: María Rosón, *Crítica(s) de arte. Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid, Cátedra, 2016. Virginia Villaplana Ruiz. Universidad de Murcia

La historiadora del arte María Rosón analiza el valor histórico de la imagen documental como materiales de la posguerra perdidos en el olvido. La cultura del cine y los archivos fotográficos familiares configuran una cultura visual testimonio de la vida cotidiana de la Posguerra española. El libro *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos, más allá del arte* aborda la construcción y recepción de las identidades de género en la cultura visual del periodo autárquico en España entre 1938-1953. El estudio de los materiales culturales de la vida cotidiana desvela cómo las mujeres negociaron sus identidades con autodeterminación para desafiar los férreos mandatos de una dictadura profundamente patriarcal. La apuesta teórica de María Rosón plantea una línea de continuidad de los estudios visuales, los estudios feministas y de la memoria cultural con la infrapolítica que James Scott define como ese espacio clandestino entre el discurso público y el discurso privado (2003:259) que articula la cultura popular y la cultura visual como un lugar de resistencia, y que en última estancia actuaría como acto de identidad y protesta frente al poder. El contexto de recepción forma parte del proceso comunicativo de las imágenes y en especial de las fotográficas como el fotógrafo y teórico Fontcuberta (2011) explicita al recuperar los textos clásicos de Arnheim. Así, la imagen fotográfica actúa como una forma de presencia/ausencia que produce una determinada experiencia. Y añade: “Lo que define la fotografía no es tanto cómo la hacemos o con qué la hacemos, que si la luz y que si la lente, sino que es una fotografía lo que causa una reacción determinada en el público, la de concederle esa experiencia de verosimilitud que no se discute (...). Según Arnheim, lo que la caracteriza no es nada intrínseco a su propio lenguaje, nada que participe de su propia técnica o génesis formativa, sino precisamente un atributo social y cultural” (p. 94). Esta perspectiva no ha pasado desapercibida en el estudio que Rosón propone al confrontar las prácticas que las mujeres experimentaron en relación al imaginario social que industrias culturales como el cine, la publicidad, las revistas de moda y la fotografía construían como régimen visual durante el primer periodo de la autarquía. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general” de la verdad según Foucault (1992); es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos y el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero.



Imagen 1. Fotograma de NO-DO, núm. 344B, 1949. Filmoteca Española.

La investigación en imágenes, comunicación y género nos lleva a entender los objetos culturales y las prácticas sociales que los producen como experiencias afectadas por el cuerpo, la memoria y las emociones. En este sentido, podemos añadir que otra de las aportaciones de este estudio es el hecho de considerar la historia de las imágenes como objetos producidos por prácticas sociales relacionadas con la construcción de la identidad (Labanyi, 2010) y su memoria material. Las fotografías personales y sus prácticas cotidianas es uno de los centros de la propuesta teórica de Rosón que ciertamente se entrelaza con el régimen de la fantasmagoría como presencia (embodiment), ausencia e índice. El deseo, la encarnación para el recuerdo del rostro, el gesto actuado del cuerpo o la actuación (performativity) de la imagen amateur para narrar la experiencia vivida, de un acontecimiento o lugar. Estas prácticas cotidianas de usos de la imagen se superponen con aquellas que pasan por la fotografía como objeto material: enmarcar la imagen, hacerla desaparecer, cortar, raspar, quemar, escribir, regalar, intercambiar, besar, guardar o hilar la narración del álbum familiar. El concepto de “fotografía objeto” que recorre Rosón en el libro concibe la imagen documento como biografía social y poseedora de un carácter histórico material, ya que “lo fotográfico no nos remite a la fotografía como objeto de investigación, sino que la plantea como objeto teórico” (Krauss: 2002, p. 14). Por otro lado, también puede considerarse material por su condición de imagen testimonial. Todo esto lleva a la ya mencionada relación existente que la fotografía posee con aspectos sociológicos, políticos y que inciden en la consideración del archivo administrativo como modelo patriarcal de organización familiar en España, y que toma el espacio de organización representacional del encuadre fotográfico como espacio de organización del poder en las relaciones de género.



Imagen 2. Retrato fotográfico familiar, 1940, de Vicente Velasco, Lozoyuela, Madrid.

La Posmemoria es el impulso por construir una memoria a posteriori. Marianne Hirsch (1997) la define de este modo “cuando estás condicionado por la memoria de los otros, a pesar de que no la has vivido” (p. 11) y que la posmemoria se diferencia de la memoria en la distancia e historia que entre generaciones produce una profunda conexión personal. Es la experiencia de aquellos que han crecido condicionados por las narrativas que han precedido a su nacimiento. También describe la memoria de los eventos culturales y experiencias traumáticas como parte del proceso de la posmemoria. Rosón explora siguiendo la línea trazada por Marianne Hirsch las fotografías familiares y la forma en la que se construyen los álbumes, apuntando a que se crean según el ideal de familia moderna, mostrando cierta cohesión

entre los acontecimientos que conserva. La fotografía, por lo tanto genera la ilusión de transcribir la realidad y naturaliza esos acontecimientos cotidianos que se guardan en los álbumes, que no dejan de ser prácticas culturales codificadas. Moverse entre lo representado y lo que aparece como irrepresentable para los discursos hegemónicos. Esa sería la manera de romper con esa historia de dominación. Los álbumes fotográficos se constituyen en repositorio de memoria e instrumento de escenificación social para la construcción de identidad, el estudio de la historia y la memoria colectiva. Los álbumes de fotografías estudiados durante el periodo autárquico en España (1938-1953) tienden a parecerse mucho porque conforman la mitología familiar del fascismo que nace del deseo por pertenecer a un determinado régimen social, ideológico y cultural. El libro *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos, más allá del arte* muestra como la sociedad española visualizó su propia mitología y trauma que son las imágenes que ésta produjo, escondió, destruyó o imaginaba en la cultura visual de la autarquía franquista.



Imagen 3. Retrato fotográfico de boda con quemaduras, 1945, Madrid. Fotografía incluida en VV.AA (2009). *Madriños. Un álbum colectivo*. Madrid, La Fábrica.

### Bibliografía

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida* (7º ed), Barcelona, Paidós Comunicación.
- Fontcuberta, J. (2016). *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*(2ª ed.), Barcelona, Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1992). *Verdad y Poder*, entrevista con M. Fontana en Rev. L'Arc, nº 70 especial, págs. 16-26, en Foucault, M.: *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta.
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Labanyi, J. (2010). Doing things: emotion, affect, and materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-233.
- Scott, J. C. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*, Tafalla, Txalaparta.