

Francisco José García Ramos y Uta A. Felten, (eds.) (2019). *Fotografía [Femenino; plural]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*. Madrid: Editorial Fragua, 351 pp. Reseña de Francisco Javier Lázaro Sebastián (Universidad de Zaragoza).



Se ha convertido ya en un tópico justificar la necesidad de este tipo de estudios para dar a conocer la labor de artistas olvidados u obviados por la historiografía, en este caso, el trabajo de numerosas mujeres que, tanto en la parcela amateur como en la profesional, han conseguido, desde el comienzo de la historia del medio fotográfico, unos logros nada desdeñables y tan valiosos o más que los de sus compañeros masculinos. Por otro lado, esta reivindicación, que no deja de ser necesaria y conveniente, y que se suele materializar en

forma de estudios monográficos -como el que nos ocupa- de mayor o menor extensión centrados *exclusivamente* en tales artífices consideradas como colectivo (damnificado) que todavía no ha adquirido la presencia (académica) merecida para el conocimiento de todos, es un posible síntoma de una situación extrañamente anómala, la cual no hace sino prolongar dicha coyuntura excepcional, de desvinculación con las tendencias estéticas y prácticas profesionales mayoritarias -y, por qué no, otras líneas creativas más personales, desligadas de la corriente general-. Por todo lo dicho, y sin desear entrar en polémica, simplemente planteadas estas primeras líneas como una reflexión en alto, quizás lo más justo a efectos metodológicos, e, insistimos, con la mejor de las intenciones de cara a *integrar* verdaderamente las obras de todas estas

artistas ignoradas en un discurso historiográfico inclusivo, sería reconocer su labor en los estudios de conjunto, codo con codo con sus *partenaires* masculinos, y no seguir prolongando esta excepcionalidad a partir de estudios parciales y, hasta cierto punto, descontextualizadores.

Se trata de un compendio de trece textos desarrollados por diversas autoras y autores, de procedencias y dedicaciones profesionales muy diversas.

El primero de ellos, a cargo de Stéphanie Onfray, se ocupa de la cronología más antigua en el transcurso total de las páginas que siguen, pues se centra el siglo XIX, de la mano de numerosos nombres que abarcan desde el mundo profesional hasta el más estrictamente "doméstico", que es lo mismo que decir familiar. De ahí que se les haya considerado a estas últimas aficionadas a la fotografía como "guardianas del patrimonio emocional de la familia", a partir de un objeto compuesto por ellas mismas como es el álbum (pp. 29-31).

Por su parte, Mónica Alonso Riveiro, aborda en su texto una serie de experiencias de marcado carácter emotivo en el contexto de los primeros años de la postguerra española como punto de inicio y durante las décadas siguientes de la dictadura, como es la realización de retratos femeninos de estudio que eran enviados a sus maridos, presos políticos en las cárceles o fuera en el exilio. En estos trabajos, "la propia imagen se muestra como lugar seguro, contruidos según el modelo de [los] anteriores a la guerra, donde el tiempo parece suspendido en un pasado inmutable, más feliz y al que se puede en todo momento regresar" (p. 43).

Seguidamente, María Peralta Barrios y María Isabel Menéndez Menéndez, se refieren a una de las figuras más conocidas de nuestra fotografía desde los últimos cuarenta años, la fotorreportera Cristina García Rodero, que tendría el verdadero espaldarazo con su libro *España oculta* (1989). El texto de las autoras sirve también para plantear una retadora reflexión sobre la escasa presencia de mujeres en la mítica agencia *Magnum*, a la cual pertenece la fotógrafa manchega. Con otras nueve más constituye un exiguo 11% del total de la firma internacional (p. 71), lo cual deja entrever la desigualdad evidente, perpetuando el prejuicio que dice que la fotografía de reportaje, de viaje, no es *propia de mujeres*. En esa línea de desmontar este apriorismo inexacto e injusto, que es expresión de actitudes sexistas, está el estudio de Francisco José García-Ramos sobre la reportera de prensa Juana Biarnés. Una profesional que trabajó para diferentes medios de

prensa nacionales como *Pueblo, Blanco y Negro* y *ABC*, entre otros. El investigador glosa la figura de la fotógrafa antes de transcribir una entrevista que se le hizo a Biarnés en abril de 1975 en Radio Nacional de España, “una fuente de alto interés para la investigación académica” (p. 93).

Un nuevo texto, a cargo de Ana Álvarez Quiroga, afronta la labor de dos fotógrafas muy distintas entre sí, por origen social y cultural, pero también en cuanto a intereses expresivos, como fueron la francesa Claude Cahun y la estadounidense Vivian Maier. No obstante, ambas compartieron una auténtica obsesión por el autorretrato “constituyéndose como una herramienta básica en la búsqueda del yo y la destrucción de la máscara, recuperando el relato y la voz propia” (p. 130). La primera, activa en pleno periodo de las vanguardias y relacionada con el círculo surrealista, pretendió desmontar la tradicional distinción binaria entre masculino y femenino por medio de *performances* donde el maquillaje y el atuendo desempeñaban un papel primordial. La artista “se hace con los cánones de la masculinidad hegemónica hasta desfigurarlos completamente” (p. 148). Años después, la pensadora estadounidense Judith Butler la utilizará como referente en algunos de sus estudios sobre el concepto de “género”.

Respecto a Vivian Maier, cabe decir que se trata de una fotógrafa desconocida hasta no hace muchos años, que trabajó toda su vida como niñera para familias ricas estadounidenses, y de la que llaman la atención sus recurrentes autorretratos reflejados en los escaparates fechados en las décadas de los cincuenta y sesenta del pasado siglo. Unas imágenes que nos hablan de introspección, de un mundo muy personal, y que son símbolo también de “una realidad que dejaba al margen a quienes no habían tenido la fortuna de acceder a ese nuevo sueño americano, marcado por los estándares del sistema capitalista” (p. 136).

El capítulo redactado por Noelia Báscones Reina, en cierto modo, puede servir de marco de referencia para el anterior en el sentido de hablar sobre la (auto)representación y el elemento autobiográfico como factores de reconocimiento para la mujer fotógrafa. Y ello a partir del repaso a la trayectoria de diferentes “contadoras de historias”, según palabras de Isabel Muñoz, de las últimas décadas. Así, aparecen autoras tan representativas como Cindy Sherman o Sherrie Levine (p. 164), Ana Mendieta y Sophie Calle (p. 166), o Nan Goldin (p.

171), y, de nuevo, Claude Cahun (p. 173), entre otras. Báscones lanza una pregunta al lector que no deja indiferente: “¿Es la fotografía el recurso más utilizado en la construcción de la identidad individual femenina? Y, de ser así, ¿la fotografía nos acerca al discurso autobiográfico de la artista?” (p. 158).

El texto siguiente, firmado por M. Barbaño González-Moreno y Luis D. Rivero Moreno, vuelve a examinar la obra específica de una fotógrafa, en este caso, Laurie Simmons, y su particular mundo formado por muñecos y maniqués, que substancian una visión escenográfica donde objetos y escenarios, que buscan ser una traducción casi literal de los aparecidos en los medios publicitario y televisivo, son una “metáfora (...) sobre el ser humano”; sobre la “tendencia a la objetificación (sic) y cosificación de las mujeres desarrollada tradicionalmente por los medios de comunicación y el arte” (p. 184). O dicho de otro modo, la configuración de unos determinados roles de género y patrones de comportamiento asociados a la mujer, en los que han tenido buena parte de responsabilidad determinados productos audiovisuales como las películas de la factoría Disney a través de sus adaptaciones de célebres cuentos europeos. Este es el punto de partida de la obra de la fotógrafa Dina Goldstein (en su serie *Fallen Princesses* [2007-2009]). Como estudia convenientemente Ana Vicens Poveda en su correspondiente capítulo. En efecto, la fotógrafa estadounidense, recurriendo a cierto sentido irónico en su fotografía escenificada, “utiliza la simbología de la marca para ridiculizar la historia de cada princesa, añadiendo la perspectiva adulta a los relatos infantiles propuestos por Disney” (p. 212).

Francisco José García-Ramos e Isidro Jiménez Gómez inciden en una nueva *invisibilidad* de las mujeres en el mundo de la fotografía profesional, en esta ocasión referida a la imagen publicitaria, empleando como fuente de información el repositorio de publicidad *Ads of the World (AotW)* durante el periodo 2005-2018. La idea es constatar la presencia cuantitativa de féminas en esta herramienta de referencia para muchos profesionales del sector y para otros que se están formando. Las conclusiones de este documentado estudio, articulado a base de numerosas estadísticas y gráficos de “elaboración propia”, son evidentes: “más de un 78% del trabajo incluido corresponde a hombres, y solo un 5´5 a mujeres” (p. 236). Esta cifra demoledora “contribuye a legitimar un relato de una profesión que parece hecha solo para el triunfo de los hombres y que advierte, al

tiempo, de la urgente puesta en marcha de planes específicos para una mayor participación y visibilización de las fotografías de cara a conseguir una industria publicitaria paritaria” (p. 246). Por otro lado, los autores consideran y caracterizan algunas de las individualidades y de equipos españoles o afincados en España formados por mujeres.

En otro orden de cosas, la noción de intimismo y de introspección vuelven a estar presentes en la obra de Petra Collins, como proponen Marcos García-Ergüín y Daniel de las Heras. Bajo una estética “neorromántica”, con un cuidado empleo de la luz y del color, la fotógrafa proporciona “un defecto totalmente intencionado y empapa así sus imágenes con una sensación de envejecimiento y de pérdida gradual de los químicos, casi como si fuesen fotografías que han sido encontradas en una caja de zapatos o en un álbum familiar” (p. 257). Imágenes pensadas para campañas publicitarias que se relacionan con otros trabajos más “personales” en los que parte del concepto *Selfie* -que llega a formar parte de una de sus obras, fechada en 2016- tan emparentadas en los últimos años con las redes sociales, y que han tendido a estandarizar una *manera de hacer*.

El trabajo de Ana Pol Colmenares es el de contenido más interpretativo, en una orientación que lo acerca a posiciones semióticas, frente al enfoque historicista de los precedentes, que incluyen igualmente valoraciones estéticas de notable calado. La autora acude a la prolífica metáfora del espejo, presente en numerosas obras artísticas, no solo fotográficas, como sucede en el conocido cuadro *El bar del Folies Bergère*, de Eduard Manet (1882). La reflexión de fondo es el lugar que ocupamos como creadores/espectadores.

Y, finalmente, dos nuevos textos que retoman el componente social de la fotografía a partir del trabajo de varias fotorreporteras españolas: el primero de ellos, firmado por una de ellas, Quintina Valero, que habla en primera persona de su trayectoria y de sus proyectos con diferentes problemáticas, desde su *Gitanos en Europa* (2012) hasta *Princess, una vida ayudando a víctimas de trata* (2016). Por último, Concha Casajús Quirós, que explica su propia iniciativa, titulada *Mujeres que rompieron el silencio*, que tiene en común con el segundo trabajo citado de Valero los abusos sexuales sufridos por mujeres por diferentes circunstancias; ambos coinciden en la procedencia africana de ellas. Lo mismo sucede con la serie *Mujeres del Congo*, realizada por Isabel Muñoz, donde se

documenta sobre todo “el después” de tantas y tantas historias personales de abuso y de humillación en este país del África subsahariana. Como explicita Casajús: “las imágenes seleccionadas para esta denuncia pretenden transmitir una situación de violencia sin violencia. Sugiriendo, comparando, generando metáforas, abstracciones que sean comprensibles ya que se busca una reacción masiva que nos involucre porque la solución definitiva pasa por todos y cada uno de nosotros” (p. 344).

Para terminar con esta reseña, debemos decir que en numerosos artículos encontramos algunas pequeñas erratas en ciertas palabras, algo que quizá tiene que ver con la falta de una revisión más a fondo de las pruebas de imprenta. No son casos aislados, prácticamente en todos los capítulos observamos estas erratas, que, desafortunadamente, deslucen el acabado final sin mermar en absoluto la profundidad y la calidad de todos los textos presentados en un compendio necesario y esclarecedor.