

Jornadas Internacionales  
**Arte, franquismo y “grandes públicos”**  
28 y 29 de junio de 2018

Organizadoras:

Dr. Noemi de Haro García, Dpto. de Historia y Teoría de Arte,  
Universidad Autónoma de Madrid

Prof. Dr. Birgit Aschmann, Dpto. de Historia Europea del siglo XIX,  
Humboldt-Universität Berlin

**Sedes: Humboldt-Universität (Hauptgebäude, Unter den Linden 6, Raum 1066E) e  
Instituto Cervantes (Rosenstraße 18)**

El arte y las imágenes desempeñan un notable papel cultural, político y social por su capacidad para alcanzar a amplios sectores de la población, para generar comunidades, para contribuir a la creación de imaginarios y para trasladar, frecuentemente de forma no explícita, mensajes y relatos muy diversos a un público amplio y no especializado que ha sido pensado y denominado de muchas formas a lo largo del tiempo: “grandes públicos” sería una de ellas. Estas Jornadas analizarán los modos en que esto sucedió a lo largo del franquismo.

En efecto, un volumen importante de producciones culturales del momento no se dirigían únicamente a llegar a un público minoritario y especializado, sino que también aspiraban a llegar a las “masas”, a ser “populares”, más adelante también, a llegar a un público concebido como “espectadores” o, incluso, “consumidores”. Podríamos considerar que, sin perder de vista los diversos matices (y los numerosos problemas) que implican términos como los mencionados, sus destinatarios eran los “grandes públicos”.

En estas Jornadas se persigue avanzar en el análisis de las relaciones entre el arte, la política, el franquismo y los “grandes públicos”. En el mejor de los casos, algunas de estas cuestiones han sido estudiadas de forma aislada si bien, muy frecuentemente, simplemente se las ha tachado de “mera propaganda”, sin atender a las complejidades de su lenguaje, a su capacidad de transformación y adaptación, a sus relaciones con las producciones destinadas a los especialistas, a su potencial comunicativo y a sus efectos en la configuración de imaginarios. Lejos de considerar el franquismo como un periodo monolítico y unitario, en estas Jornadas se atenderá a las diferencias, cambios, tensiones y transformaciones que se produjeron en estas relaciones entre arte, política y “grandes públicos” a lo largo de toda la dictadura. Por ello, estas Jornadas constituirán un foro de discusión y debate de especialistas que abordan estas cuestiones desde ámbitos diversos.

Las principales preguntas que guiarán el encuentro son: ¿qué papel han tenido la cultura, el arte y las imágenes como cauce para trasladar ciertos relatos políticos a los “grandes públicos”?, ¿por qué y con qué resultados se emplearon el arte y la estética en las diferentes propuestas analizadas?, ¿cuáles fueron sus funciones en los medios estudiados (de la producción literaria al urbanismo, pasando por la moda, el turismo y las exposiciones de arte)?, ¿en qué sentido se hicieron propuestas distintas (o no) para públicos diferentes (por su ideología, clase, nacionalidad, género, etc.)?, ¿en qué modos han ido transformándose a lo largo del tiempo?, ¿qué paralelismos y diferencias se pueden advertir comparando lo que ocurría en España y lo que sucedía al mismo tiempo en el resto del mundo? En definitiva, os invitamos a pensar en qué sentido reflexionar desde el punto de vista de los “grandes públicos” permite arrojar una nueva luz en la investigación sobre el arte y la producción visual del periodo.

## **Jueves 28 de junio**

8:45 – 9:00 h. Bienvenida y presentación de las Jornadas

9:00 – 10:30

### **Mesa 1: Política artística del franquismo**

1. Jorge Luis Marzo, “Las colas en los museos: el simulacro franquista de la cultura”
2. Daniel A. Verdú Schumann, “La política artística del tardofranquismo: el caso de *Amadís*”

10:30 – 11:00 h. Pausa café

11.00-12.30

### **Mesa 2: Franquismo y cultura de masas**

3. Miguel Rivas Venegas, “La muerte de Don Juan: la elaboración del modelo de masculinidad franquista a través de sus letras (1936-1945)”
4. Anna Catharina Hofmann, “Vendiendo el ‘milagro económico’ y ‘La Paz de Franco’: la propaganda franquista durante los años 60”

12:30 – 14:00 Pausa almuerzo

14:00-15.30

### **Mesa 3: Arte para “los otros”**

5. David Moriente, “Los presos y los públicos. Recepción de las imágenes carcelarias durante el primer franquismo”
6. Noemi de Haro García, “Arte popular y antifranquismo: malentendidos, contradicciones y revisiones”

16:30 – 18:30

### **Picasso para los “grandes públicos” (Sesión Instituto Cervantes)**

7. Lidia Merás, “Picasso, al alcance de todos los españoles. Picasso en el noticiario NODO”
8. Jesús Carrillo Castillo, “Un museo para Guernica: la obra de Picasso en el discurso museológico del Reina Sofía (2007-2017)”
9. Rocío Robles Tardío & Inés Plasencia Camps, “Experiencia *Guernica*: un cuadro, todos los públicos”

## **Viernes 29 de junio**

9:00 – 10:30

### **Mesa 4: Arte, género y franquismo**

10. Maria Lluïsa Faxedas, “El *Salón femenino de arte actual* (1962-1971), entre el “arte femenino” y la reivindicación feminista” (investigación realizada en colaboración con Isabel Fontbona & Patricia Mayayo)

11. Anna Pelka, "Viste la Patria. El vestido femenino y la(s) imagen(es) de la mujer en el primer franquismo"

10:30 – 11:00 Pausa café

11:00-12.30

**Mesa 5: Discursos ideológicos e identitarios del urbanismo**

12. Max Welch Guerra, "Política estética para el campo y la juventud en el urbanismo de la Falange"

13. Agustín Cócola-Gant, "Urbanismo, identidad nacional y monumentos históricos. De la Roma de Mussolini al Barrio Gótico de Barcelona"

12.30-14.00 Pausa almuerzo

14.00-15.30

**Mesa 6: Imaginarios transnacionales**

14. Alicia Fuentes Vega, "Imaginarios turísticos y temporalidad. La búsqueda del pasado en la España de Franco"

15. Luís Manuel Calvo Salgado & Moisés Prieto, "Cultura y turismo en pantallas remotas: el informativo de la televisión suiza *Tele-revista* (1973-1976)" (investigación realizada en colaboración con Concha Langa Nuño)

15.30-16.00

Conclusiones y cierre

**Organizadoras:** Dr. Noemi de Haro García (Dpto. de Historia y Teoría de Arte, Universidad Autónoma de Madrid) y Prof. Dr. Birgit Aschmann (Dpto. de Historia Europea del siglo XIX, Humboldt-Universität Berlin)

**Comité científico:** Birgit Aschmann (Humboldt-Universität Berlin), Walther L. Bernecker (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Alicia Fuentes Vega (Universidad Complutense de Madrid), Noemi de Haro García (Universidad Autónoma de Madrid), Anna Catharina Hofmann (Humboldt-Universität Berlin), Miguel Rivas Venegas (Universidad Autónoma de Madrid), Daniel Verdú Schumann (Universidad Carlos III de Madrid y Universität Paderborn)

**Proyecto I+D** *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"* - HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER)

## ABSTRACTS Y BIOS

### **Jorge Luis Marzo**, “Las colas en los museos: el simulacro franquista de la cultura”

El 11 de septiembre de 1945, Franco prohibía la exhibición pública del saludo con el brazo en alto. La derrota del nazismo suponía el fin de la ridícula revolución falangista de masas, lo que obligó a sus intelectuales a adaptar aceleradamente el discurso imperialista en un relato culturalista que definía la cultura como el eje tradicional de la nación y del estado. Frente a la ausencia de vida política, las esencias culturales se enarbolaron como espacio de consenso público. La política cultural del franquismo durante los años 1950 hizo suyas las rancias tradiciones hispanistas, barrocas, cristianas y antimodernas en un momento de alianzas con Estados Unidos y de espejamientos con el existencialismo europeo, adecuadamente domesticado para servir de coartada y puente con las vanguardias surrealistas de preguerra y con la boyante abstracción expresionista americana. La trampa funcionó, dando pie a un colaboracionismo explícito entre los artistas de vanguardia y el régimen durante quince años, y poniendo las bases populistas de la futura transición cultural española de finales de los años 1970 y de la década de 1980. Exposiciones estatales como las *Bienales Hispanoamericanas* de 1951 y 1955, *Arte abstracto* (1960) o *Arte de América y España* (1963), pretendieron convencer a las masas de las ventajas de la fórmula: hacer cola en la entrada del museo era la imagen perfecta de un país "normal", ordenado y educado. El resultado es que España tiene hoy más museos de arte moderno y contemporáneo que cualquier otro país europeo.

Jorge Luis Marzo es historiador del arte (Universidad de Barcelona), doctor en Estudios Culturales, de Traducción y de Género (UVIC), realizador audiovisual, profesor de BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona y miembro del Grupo de Investigación GREDITS. Ha desarrollado numerosos proyectos nacionales e internacionales de investigación, en formato expositivo, audiovisual o editorial, a menudo en relación a las políticas de la imagen. Los más recientes son: *La competencia de lo falso* (Cátedra, 2018); *La década de 1990. Rewind&Forward. Hacia una competencia pública del arte* (MACBA, 2018); *Espectros* (Virreina, 2017); *FAKE. No es verdad, no es mentira* (IVAM, 2016); *Políticas de la interfície* (BAU, 2016); *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015, con Patricia Mayo). Web: [www.soymenos.net](http://www.soymenos.net)

### **Daniel A. Verdú Schumann**, “La política artística del tardofranquismo: el caso de Amadís”

Con alguna excepción, los estudios sobre la política artística del franquismo se han centrado principalmente en su primera etapa: desde su intento de consolidar un arte propiamente franquista ya durante la Guerra Civil hasta el fin de su matrimonio de conveniencia con el informalismo recién comenzada la década de los sesenta. Aunque es evidente que en el tardofranquismo la gestión artística pasa a un segundo plano dentro de las prioridades del régimen, dadas las tensiones a las que se encuentra sometido y la propia evolución del arte fuera y dentro de nuestras fronteras, no lo es menos que durante ese periodo se dan transformaciones fundamentales en el arte español. Teniendo en cuenta que las políticas artísticas públicas durante la Transición y los años ochenta han sido ya profusamente analizadas, parece necesario ahondar en el conocimiento de dichas

políticas durante el periodo 1960-1975 con el fin de comprender mejor tanto los esfuerzos del régimen por adaptarse a los nuevos tiempos como las posibles continuidades con lo ocurrido a partir de la muerte del dictador. El caso de la galería oficial Amadís resulta, en este sentido, particularmente significativo. Dependiente de la Delegación General del Movimiento –el órgano encargado de la ortodoxia ideológica del franquismo–, su evolución es un ejemplo inmejorable no solo de los intentos de modernización del régimen de cara a un público que comienza a interesarse por el arte realmente contemporáneo, sino también de las tensiones internas que marcaron dichos intentos.

Daniel A. Verdú Schumann es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y actualmente Experienced Research Fellow en la Universität Paderborn, Alemania. Sus investigaciones se centran en el arte español de la segunda mitad del s. XX, especialmente la pintura y su relación con las políticas culturales y la crítica. Es autor de los libros *Crítica y pintura en los años ochenta* (2007) y *Alberto Solsona* (2013), así como de numerosos artículos y colaboraciones para obras colectivas, entre ellas *Pintura, expresionismo y kitsch* (2010), *Desacuerdos 8* (2014) o *Espacio P 1981-1997* (2017). Ha escrito y coordinado asimismo varios trabajos sobre cine contemporáneo.

**Anna Catharina Hofmann, “Vendiendo el ‘milagro económico’ y ‘La Paz de Franco’: la propaganda franquista durante los años 60”**

Con la adopción del primer Plan de Desarrollo Económico y Social y la conmemoración de los “XXV Años de Paz” en 1964, el régimen franquista llevó a cabo una profunda transformación de la propaganda visual. El objetivo fue la promoción de una imagen progresiva y “moderna” de la dictadura dentro de España y hacia el exterior. Tanto en la campaña oficial para conmemorar “La Paz de Franco” como en la propaganda desarrollista, los departamentos ministeriales colaboraron con prestigiosos artistas, directores y productores de cine, como fue el caso del famoso productor norteamericano Samuel Bronston, quien produjo la película *Objetivo 67* para dar publicidad al primer Plan de Desarrollo (1964-1967).

El objetivo de esta ponencia es analizar las estrategias visuales adoptadas en la propaganda franquista durante los años sesenta y la transformación de la política franquista en el contexto de la “new visual age” (Sönke Kunkel, *Empire of Pictures*, 2016). ¿Qué motivos y símbolos se utilizaron y qué lenguaje cinematográfico se empleó para trasladar el nuevo relato político de la “paz” y del desarrollo a los “grandes públicos”? ¿Cuáles fueron las interpretaciones del pasado, del presente y del futuro que se generaron en estas imágenes? Y, finalmente, ¿existen paralelismos con el lenguaje visual de otros regímenes dictatoriales y no dictatoriales de la época?

Anna Catharina Hofmann estudió historia y filología española en la Universidad de Leipzig, en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad Albert Ludwig de Friburgo. Se doctoró con una tesis sobre la política desarrollista en el régimen de Franco (1956-1973). Desde 2017, trabaja como asistente en la cátedra de Historia Europea del siglo XIX en la Universidad Humboldt de Berlín.

**Miguel Rivas Venegas**, “La muerte de Don Juan: la elaboración del modelo de masculinidad franquista a través de sus letras (1936-1945)”

La Primera Guerra Mundial tuvo, entre sus inmediatas consecuencias, la aparición de una “nueva virilidad” surgida de la realidad extrema de la trinchera. La España de entreguerras se vería afectada por aquel proceso de construcción de una nueva masculinidad, que alcanzó su máxima expresión con el estallido de la Guerra Civil, conflicto que enfrentaba no sólo ideologías sino también masculinidades percibidas como incompatibles. El modelo de masculinidad española tradicional, encarnado en la figura galante de Don Juan, fue substituido por un modelo importado, en el que autocontrol, austeridad, sacrificio y monogamia se convirtieron en sinónimo de la nueva masculinidad deseada. Esta ponencia se aproximará al modelo de masculinidad elaborado desde la producción literaria del primer franquismo, prestando particular atención a la retórica y al lenguaje metafórico desplegado por literatos del Movimiento como José María Pemán, Luys Santamarina, Ximénez Sandoval, Agustín de Foxá o Federico de Urrutia. Este análisis tratará de evidenciar las evidentes contradicciones imperantes en el seno del discurso franquista, producto por una parte de lo que Unamuno categorizó como “maridaje de la mentalidad de cuartel con la mentalidad de sacristía”, pero también efecto inevitable de las diferentes sensibilidades políticas que convivieron en el primer franquismo.

Miguel Rivas Venegas es investigador y doctorando del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha realizado un año de investigación en la Universidad Humboldt de Berlín (Departamento de Historia contemporánea) como parte de su investigación doctoral, próxima a finalizar: “Hacia una “Lingua Novi Imperii”: retórica visual y lenguajes de la violencia del fascismo español y primer franquismo (1931-1945). Anteriormente ha investigado en el Departamento de Exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, para la exposición “Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939- 1953” y en la Rosa Luxemburg Stiftung de Berlín.

**David Moriente**, “Los presos y los públicos. Recepción de las imágenes carcelarias durante el primer franquismo”

Tras la Guerra Civil es de sobra conocida la perversa maniobra legal que ejecutaron los vencedores para, contraviniendo la Convención de La Haya, convertir a los prisioneros de guerra en criminales. Esta actuación sobre tal cantidad de personas tuvo como consecuencia lo que el Nuevo Estado denominó “la cuestión penitenciaria”. Esta acuciante situación sería gestionada con eficaz exactitud por el Patronato Central para la Redención de Penas por Trabajo (fundado en 1938); este organismo, controlado por la Iglesia católica, pero con vínculos con la Dirección General de Instituciones Penitenciarias (dependientes del Ministerio de Justicia) y el Ejército, desarrolló en la compleja red de establecimientos disciplinarios un programa correccional, laboral y educativo cuyo objetivo principal fue la transformación ideológica del individuo ejerciendo sobre él técnicas de poder pastoral, pero también de trabajos forzados. Este Patronato publicaba sus progresos anualmente en forma de unas *Memorias* dirigidas al general Franco que estaban ilustrados con ingente documentación fotográfica; dichos informes exhibían una construcción idealizada del archipiélago penitenciario, muy alejada de la realidad que constituía el territorio español en los primeros años del régimen dictatorial.

El objetivo de la intervención es exponer y contraponer las convenciones usadas por el Patronato para la construcción de una “iconografía del preso” en las *Memorias anuales* y

las que se utilizaban en el semanario *Redención*, publicación editada por los propios internos y la única permitida oficialmente por las autoridades carcelarias para su lectura en los establecimientos penitenciarios. La idea que se propone es examinar someramente cómo funciona la comunicación entre emisores y receptores (o público, si se prefiere) a través de los diferentes canales de distribución institucional.

David Moriente es doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido investigador posdoctoral en el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains-Paris IV Sorbonne y en la Universitat Pompeu Fabra, donde también ha ejercido la docencia; asimismo, ha sido profesor en la Universitat Internacional de Catalunya y en la Escola Massana Centre d'Art i Disseny. Actualmente es profesor asociado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM y beneficiario del Programa Leonardo para Investigadores y Creadores Culturales de la Fundación BBVA con el proyecto de investigación del área de Humanidades "Historia cultural de la arquitectura disciplinaria en el siglo XX en España".

### **Noemi de Haro García, "Arte popular y antifranquismo: malentendidos, contradicciones y revisiones"**

En el relato de la historia del arte durante el franquismo son un lugar común las referencias al surgimiento y desarrollo de iniciativas artísticas antifranquistas dentro de España desde finales de los años cincuenta. También lo son el énfasis en cómo su politización, estética (realista), su aspiración (popular) y su carácter (grupal, colectivo) las diferenciaba de la abstracción, del elitismo, del individualismo y de la supuesta despolitización de las iniciativas apoyadas oficialmente por el régimen. No cabe duda de que, de un modo u otro, en el horizonte de todo ello se encontraba el deseo de ser accesible para un público amplio (y creciente), no especializado y políticamente enfrentado a la dictadura. Entre los nombres presentes habitualmente en todo elenco del arte antifranquista se encuentran Estampa Popular, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Crónica de la Realidad, etc. Las reflexiones acerca de su eficacia, de su capacidad para constituir un desafío que pusiera en crisis al régimen resultan igualmente frecuentes.

Esta presentación se propone repensar todos estos elementos con el objetivo de examinar y complejizar el relato acerca del papel desempeñado por los imaginarios de lo popular y lo político en las iniciativas artísticas críticas que se desarrollaron entre los años cincuenta y los años setenta.

Noemi de Haro García es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad trabaja como profesora e investigadora "Ramón y Cajal" en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se centra en el análisis de las relaciones entre arte, cultura visual, sociedad y política, especialmente en la España contemporánea, así como en el análisis historiográfico y metodológico de la disciplina. Actualmente es investigadora principal del proyecto *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"* (HAR2015-67059-P, MINECO/FEDER).

**Lidia Merás, “Picasso, al alcance de todos los españoles. Picasso en el noticiario NO-DO)”**

El noticiario NO-DO, instrumento propagandístico más influyente de la dictadura franquista, documentó la vida y obra de Picasso entre 1956 y 1980. Como miembro destacado del Partido Comunista francés, la difusión de los trabajos del creador del *Guernica* entre el gran público presentaba dificultades en la España de Franco, al que las autoridades consideraban un enemigo ideológico. Los archivos de NO-DO (Filmoteca/RTVE) conservan una visión parcial e interesada del creador español más importante del siglo XX. Su ausencia del noticiario durante casi dos décadas –justamente en el apogeo de su carrera– daría paso en los años sesenta a una recuperación del pintor. Sin embargo, el informativo obvió las adhesiones comunistas del malagueño y sólo las reconoció tras su muerte, una vez llegada la democracia, si bien vaciándolas de todo contenido ideológico. NO-DO se valió de la figura de Picasso para fortalecer un discurso nacionalista. Con este fin, ocultó su lugar de residencia y subrayó los temas españoles de la obra picassiana, en particular las tauromaquias. Tras el fin de la dictadura, NO-DO presenta a Picasso como referente mundial de la paz. En los reportajes rodados bajo la democracia, se protegerá la memoria de Picasso de potenciales controversias al tiempo que se mostrará a una figura admirada desde todos los ámbitos culturales e ideológicos. Acentuándose su condición de “español”, se forjó asimismo una visión de Picasso como impulsor de la reconciliación nacional.

Lidia Merás es doctora en Historia del Cine por la UAM y editora de la revista académica *Secuencias*. Ha impartido clases en Royal Holloway (University of London), Universitat Pompeu Fabra, Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Carlos III. Una parte importante de su investigación ha consistido en estudiar el cine documental, a menudo en conexión con el arte y la política. Entre sus trabajos más recientes se encuentran un capítulo sobre la representación de los gitanos en *The Modern Spanish Canon* (Legenda, 2018) y otro sobre documental clandestino iraní en *Female Agency and Documentary Strategies* (Edinburgh University Press, 2018).

**Jesús Carrillo Castillo, “Un museo para Guernica: la obra de Picasso en el discurso museológico del Reina Sofía (2007-2017)”**

La llegada de Guernica al Museo Reina Sofía en 1992 coincide con la apertura del hasta entonces Centro de Arte Reina Sofía como museo nacional. Año emblemático en la configuración de la imagen de la España contemporánea, la obra de Picasso se va a convertir en la seña de identidad y en el mayor polo de atracción de público del nuevo museo. Con la llegada del nuevo equipo curatorial dirigido por Manuel Borja Vilel a finales del 2007 se produce una revisión drástica del rol del *Guernica* en el discurso del museo, que se ha ido modulando durante los años transcurridos desde entonces hasta la celebración del 80 aniversario de la creación de la obra y del bombardeo de la población vasca. Entre ambas fechas también tuvo lugar la conmemoración del 30 aniversario de la llegada del cuadro a España en 1981. En esta intervención se abordarán las estrategias narrativas desplegadas por el departamento de colecciones del museo, así como las exposiciones y actividades desarrolladas desde otros ámbitos de la institución: educación, mediación y web.

Jesús María Carrillo es profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid desde 1998 y Jefe del Departamento de Programas

Culturales del Museo Reina Sofía de 2008 a 2015. Combina el estudio de las narraciones históricas y críticas del arte contemporáneo en España con el análisis de las instituciones culturales y de la dimensión social de las prácticas artísticas.

**Inés Plasencia Camps & Rocío Robles Tardío**, “Experiencia *Guernica*: un cuadro, todos los públicos”

El proyecto de investigación desarrollado sobre el cuadro que Pablo Picasso realizó para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937 tiene en la web *Repensar Guernica/Rethinking Guernica* del Museo Reina Sofía uno de sus resultados más visibles. Este trabajo ha puesto sobre la mesa cómo conjugar el estudio de la dimensión histórica, política, cultural y artística de una obra de arte icónica con la organización de la información reunida para su traducción en un conjunto de itinerarios que posibiliten una lectura no dirigida del cuadro y los relatos que activa, protagoniza o de los que es testigo. A partir de estas dos líneas, sin entenderlas incompatibles, nuestra propuesta es plantear el estudio del cuadro en esta doble dimensión y casi en su lectura especular: entender *Guernica*, la historia de sus exposiciones, junto con su recepción, y la arquitectura conceptual de la web, pensada para poner los resultados de la investigación a disposición de todos los públicos en el marco de las humanidades digitales, que debaten entre otros asuntos las complejidades de la construcción de archivos digitales.

Rocío Robles Tardío es profesora de Historia del Arte en la UCM. Investigadora principal y conceptualización del proyecto *Repensar Guernica* para el Museo Reina Sofía (2015-2017), donde ha formado parte del equipo de comisarios de la exposición *Fondo documental Guernica* (2017) -dentro de *Piedad y terror en Picasso: el camino hacia Guernica-* y *Encuentros con los años 30* (2012); y donde además obtuvo una beca de investigación en el Departamento de Exposiciones (2012- 2014). Autora de diversos libros y artículos en revistas y catálogos, destaca su participación en *Guernica* (Musée national Picasso, 2018), *Nueva York en Fotolibros* (2016), *Fotos & libros. España 1905-1977* (2014), *Desacuerdos 8* (2015), *Museografías* (2015), y el libro *Pintura de humo* (2008), así como sus trabajos sobre Picasso, en especial las ediciones *Picasso y sus críticos I. Recepción del Guernica, 1937-1947* y *Picasso y sus críticos II. Los años comunistas* (2012).

Inés Plasencia es una investigadora, escritora y gestora cultural interesada en las relaciones entre la cultural visual, la imaginación política y la ciudadanía, con especial atención a los contextos coloniales y a sus continuidades. Es doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis titulada “Imagen y ciudadanía en Guinea Ecuatorial (1861-1937): del encuentro fotográfico al orden colonial” y actualmente es docente en Duke University in Madrid. Ha trabajado para instituciones como Tabakalera e Intermediae, entre otras, y recientemente ha formado parte del equipo de investigación y conceptualización del proyecto *Repensar Guernica*, en el Museo Reina Sofía de Madrid.

**Maria Lluïsa Faxedas**, “El *Salón femenino de arte actual* (1962-1971), entre el “arte femenino” y la reivindicación feminista” (investigación realizada en colaboración con Isabel Fontbona & Patricia Mayayo)

El *Salón femenino del arte actual* fue una exposición anual de mujeres artistas que se organizó en Barcelona entre 1962 y 1971, y que representa una experiencia única en su época. Nació gracias a la iniciativa de la pintora catalana Gloria Morera, y a lo largo de su existencia fue dirigido por una comisión independiente que consiguió tejer diversas complicidades con las administraciones, los críticos de arte y los medios de comunicación, que mayoritariamente apoyaron el proyecto, dándole una visibilidad importante. Sin embargo, el Salón se encontró inmerso en una serie de contradicciones y ambigüedades que marcaron su devenir; para empezar, el hecho mismo de organizar una exposición de mujeres artistas en la España de los años 60, en la que sin duda predominaba la defensa de una visión tradicional de la mujer, exaltada como esposa y madre, era una empresa arriesgada. El concepto de feminidad presente en su denominación, por su parte, y la estructura tradicional del Salón contribuyeron a su aceptación por parte de las instancias oficiales, pero también a que fuera visto como demasiado conservador por parte de la crítica más avanzada. Por otra parte, el trabajo colectivo de las mujeres que participaron en su organización, la reivindicación de mujeres artistas consolidadas como referentes para las nuevas generaciones y el tratamiento en pie de igualdad de obras tradicionalmente pertenecientes a los ámbitos del “arte” y la “artesanía” definen el carácter político del Salón y lo vinculan con algunas de las primeras reivindicaciones feministas.

Maria Luïsa Faxedas es Doctora en Historia del Arte (2007) y profesora agregada de Historia del arte contemporáneo en la Universitat de Girona. Ha sido coordinadora del Máster en Comunicación y Crítica de Arte (1999-2003) y del Máster en Turismo Cultural (2012-14). Es miembro de la Cátedra de Arte y Cultura Contemporáneos y del grupo de investigación “Teorías del arte contemporáneo”. Ha comisariado algunas exposiciones y ha publicado artículos y textos sobre diversos temas, particularmente sobre aspectos del arte moderno y contemporáneo, con un interés especial en el trabajo de las mujeres artistas. Ha participado en la organización de simposios, congresos, y otras actividades de investigación sobre estas cuestiones.

**Anna Pelka**, “Viste la Patria. El vestido femenino y la(s) imagen(es) de la mujer en el primer franquismo”

La ponencia aborda la temática de género y del vestir femenino a través de las imágenes y artículos aparecidos en las revistas dedicadas a la mujer y a la moda en el primer franquismo. Las propuestas estéticas en el vestir femenino publicadas en estas revistas se orientaban a un gran público: las mujeres. Ellas debían de ser las consumidoras de estas imágenes, pues no eran los hombres en esta época a quienes iban dirigidos ni los consejos ni las recomendaciones en esta cuestión.

De este modo, a partir del estudio de las diversas publicaciones dirigidas al público femenino esta ponencia analizará, entre otros puntos, ¿qué función, qué idea subyacente y qué propósito tenían estas imágenes? ¿Qué estética en el vestir se empleaba y, en su caso, si la moda y el modo de vestir estaban inspirados por las tendencias internacionales o no? ¿A qué grupos de mujeres y de qué clase social estaban orientados, es decir, se promovía una forma indiferenciada en el vestir o dependía de la concreta clase social, y

de ser eso así, las distintas imágenes en función de la clase social poseían ciertos caracteres en común o se ajustaban a parámetros completamente diferenciados?

Anna Pelka es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Varsovia y Doctora por la Ruhr Universität Bochum (Alemania). Entre los años 2008 y 2010 fue becaria de investigación postdoctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona, incorporándose posteriormente en calidad de investigadora a la Cátedra de Historia Europea de los siglos XIX y XX de la Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich. En la actualidad, se encuentra finalizando su habilitación en la Universidad de Ratisbona. Está especializada en los estudios comparados de las dictaduras europeas del siglo XX, en particular en las áreas de arte y cultura, historia social y vida cotidiana, así como en historia urbana.

**Alicia Fuentes Vega, “Imaginarios turísticos y temporalidad. La búsqueda del pasado en la España de Franco”**

El proceso de rehabilitación internacional del franquismo tras la II Guerra Mundial ha sido suficientemente estudiado desde el punto de vista de las relaciones internacionales. Pero, más allá de la coyuntura de la Guerra Fría y de los esfuerzos diplomáticos del régimen, otros elementos de orden identitario y cultural favorecerían una determinada predisposición hacia la España de Franco. El turismo, actividad de masas por excelencia, se revela como un campo ideal para determinar qué imaginarios de lo español circulaban dentro de lo que podríamos denominar los grandes públicos, permitiéndonos valorar hasta qué punto la España de Franco encontró acomodo en mapas mentales a menudo preexistentes. Uno de estos últimos sería aquel que identificaba el sur como una región de atraso, asunto en el que se centrará la presente ponencia.

Todavía no se ha explorado lo suficiente el peso que la idea de lo atrasado tuvo en el imaginario turístico de lo español, precisamente en el momento en que el franquismo intentaba modernizar su imagen. El proceso de rehabilitación internacional del franquismo se explica como consecuencia de la serie de transformaciones cosméticas que llevaron a modernizar la imagen de España en el exterior. Pero ¿qué papel jugaron, en ese mismo proceso, otro tipo de narrativas culturales de gran arraigo en la psique occidental, basadas no en ideas de modernización, sino de primitivismo? ¿De qué manera influyeron dichas narrativas en el imaginario turístico y, por ende, en la consideración internacional de la dictadura?

Alicia Fuentes Vega es doctora en Historia del Arte Contemporáneo por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado sobre cuestiones de identidad y representación nacional, desde la metodología de los estudios visuales. Recientemente se publicó su libro *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom* (2017), que recoge los resultados de su investigación sobre el imaginario turístico de España durante los años 50 y 60. Alicia Fuentes Vega ha recibido una beca postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt (Technische Universität Berlin, 2016-2018) y en la actualidad es investigadora en la Universidad Complutense de Madrid.

**Luís M. Calvo Salgado, Concha Langa Nuño & Moisés Prieto, “Cultura y turismo en pantallas remotas: el informativo de la televisión suiza *Tele-revista* (1973-1976)”**

A principios del año 1973 la Televisión Suiza inauguraba un programa que se emitiría cada dos semanas, de unos quince minutos de duración, destinado a los emigrantes españoles residentes en Suiza. A través de *Tele-revista* se pretendía mantener el enlace de los españoles y españolas con su país de origen, informarles sobre temas de derecho laboral, sobre actividades culturales y sobre el desarrollo político en España.

La cultura y el turismo, en su sentido más amplio, tuvieron un papel importante a lo largo de la historia del programa que no se suprimió hasta después del año 2000. Ya desde sus albores no faltaron imágenes turísticas dirigidas a grandes públicos y referencias a puestas en escena de teatro, exposiciones y conciertos en Suiza. El papel de estas últimas fue marcadamente reivindicativo, dispuesto a romper con el anterior régimen político, como se puede deducir por las referencias a funciones de obras de Federico García Lorca o Salvador Távora, a exposiciones de Pablo Picasso o de artistas pertenecientes al *Equipo 57*. Las informaciones sobre el turismo, en cambio, provenían a menudo directamente de medios españoles y resultaban claramente propagandísticas y favorables a la política turística franquista.

En nuestra aportación pretendemos enfocar el significado de reportajes y noticias relacionadas con la cultura y el turismo en *Tele-revista*, durante los últimos años del franquismo.

Luís Manuel Calvo Salgado se doctoró en la Universidad de Zúrich, donde actualmente ejerce como gerente del Instituto de Historia del Arte. Su trabajo como investigador se ha centrado en la historia de la Guerra Civil y de las migraciones en la Edad Moderna y Contemporánea, materia sobre la que ha publicado tres libros y numerosas comunicaciones en congresos nacionales e internacionales. Es coautor de *Historia del Instituto Español de Emigración* y de *Tele-revista y la Transición*.

Concha Langa Nuño es doctora en Historia por la Universidad de Sevilla en la que trabaja como profesora del Departamento de Historia contemporánea. Se ha especializado en la Historia de los medios de comunicación y en temas culturales, trabajando el siglo XX español. Entre sus libros destacan *Educación y Propaganda en Guerra. Sevilla (1936-1939)*, 2001; *De cómo se improvisó el franquismo durante la guerra civil: la aportación del ABC de Sevilla*, 2007; y *Periodismo y represión. Los periodistas gaditanos y el franquismo. (1936-1945)*, 2009, que obtuvo el premio Andalucía de Memoria Histórica. Es coautora de *Tele-revista y la Transición*.

Moisés Prieto estudió lingüística romance e historia general en la Universidad de Zúrich y en la Scuola Normale Superiore de Pisa. Se doctoró en 2013 en Zúrich con un trabajo sobre la percepción suiza del tardofranquismo y de la Transición española. En el marco de su investigación sobre las dictaduras ha pasado por la Universidad de Oxford y está actualmente afincado en la Humboldt-Universität y en el Instituto Ibero-Americano de Berlín gracias a una beca de la Fundación Alexander von Humboldt. Es autor de *Zwischen Apologie und Ablehnung* y coautor de *Tele-revista y la Transición*.

**Agustín Cocola-Gant, “Urbanismo, identidad nacional y monumentos históricos. De la Roma de Mussolini al Barrio Gótico de Barcelona”**

Los estados nacionales reclaman ser la continuidad de una era gloriosa nunca interrumpida, negando su modernidad y el hecho de su reciente aparición en la historia. Como medio de legitimación social, se seleccionan épocas, eventos y personajes mientras que a su vez se marginan interpretaciones alternativas u opuestas. La reescritura de la historia nacional se manifiesta en la ciudad mediante la recreación del espacio urbano y de los restos materiales del pasado. La creación de capitales nacionales está marcada por profundas operaciones de reestructuración monumental en donde se visualiza en piedra el pasado glorioso de la nación. La creación de estas mitologías adquiere especial relevancia durante la etapa de formación de un Estado-nación y, sobre todo, en gobiernos totalitarios, donde la exaltación de la identidad nacional y la falta de legitimación social convierten el espacio urbano en escenario de ritos, coreografías y desfiles militares.

La presentación comparará los casos de la Roma de Mussolini y el Barrio Gótico de Barcelona. Por un lado, el fascismo italiano intentó legitimarse como la continuación de la grandeza del imperio romano. La antigua Roma fue la fuente autoritaria en la que se basó el ideario fascista, ofreciendo un precedente nacional de estado totalitario, orden militar y organización de cultura de masas. En Roma, la continuación entre imperio y fascismo se concretó restaurando los monumentos más emblemáticos, lo que también conllevó la demolición de toda la arquitectura ‘menor’ y de otras épocas que había a su alrededor. Por otro lado, a fin del siglo XIX el nacionalismo catalán encontró en la Edad Media su época de esplendor y, al igual que había ocurrido en Francia, elevó a los estilos románico y gótico a la categoría de estilos nacionales. En Barcelona, la reestructuración del centro histórico al estilo Haussmann de París también conllevó aislar y reconstruir los monumentos medievales más representativos. Sin embargo, las principales obras fueron realizadas durante la dictadura de Primo de Rivera y posteriormente durante la dictadura Franquista. Esto conlleva una necesaria reflexión sobre la supuesta ruptura entre la agenda catalana y la dictadura española.

Agustín Cocola-Gant es investigador en el Centro de Estudios Geográficos de la Universidad de Lisboa. Es doctor en Historia del Arte (Universidad de Barcelona) y doctor en Geografía Humana (Universidad de Cardiff). Fue investigador en la Academia de España en Roma. Es especialista en estudios urbanos, área en la que ha investigado la relación entre patrimonio arquitectónico e identidad nacional, recreación de centros históricos y promoción urbana, así como turismo y gentrificación. Es autor del libro *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del Pasado e Imagen de Marca* (Madroño 2011).

**Max Welch Guerra, “Política estética para el campo y la juventud en el urbanismo de la Falange”**

La ponencia se concentra en los recursos estéticos utilizados por instituciones dominadas por la Falange dirigidas a la población rural y a la juventud proletaria. La Falange supo integrar a arquitectos y urbanistas, entre ellos a destacadas personalidades, y darles un tal espacio de maniobra que éstos pudieron aportar una estética de considerable amplitud estilística, maximizando mensajes afirmativos para la dictadura y creando un soporte material al discurso franquista de opresión a los vencidos. Esta producción de estética dirigida a las masas populares es breve, pero prolífica, constituyendo un capítulo relevante, pero subestimado de la historia del urbanismo europeo del siglo XX. Esta

práctica urbanístico-estética se va paralizando con la paulatina pérdida de poder de la Falange durante la década de 1950 y pierde su vigencia definitivamente con las transformaciones económicas, sociales y culturales de la década de 1960. Sus resultados aún están presentes en la España de hoy, provocando continuamente, pero de forma puntual, conflictos relacionados a la memoria histórica.

Max Welch Guerra asumió en 2003 la Cátedra de Planificación e investigación espaciales en la Bauhaus-Universität Weimar. Es el fundador y director de las carreras B.Sc. y M.Sc. de Urbanistik en la Facultad de arquitectura y urbanística. Es además fundador y director del Instituto Bauhaus de historia y teoría de la arquitectura y la planificación. Desde hace algunos años su principal campo de investigación es la historia del urbanismo europeo en el siglo XX. En la actualidad participa activamente en los preparativos para la celebración del centenario de la fundación del Bauhaus en Weimar (1919-2019) desde una postura histórico-crítica.