

Rellegim la col·lecció de 1' IVAM

Textos de mediació



Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

Los textos que presentamos en esta pequeña publicación remiten al análisis de una selección de obras de la Colección del IVAM que hemos elegido para ser leídas desde un prisma de género. Con el proyecto "Releemos la Colección del IVAM" ponemos en marcha un gesto: el de alejarnos de la historiografía patriarcal clásica del arte y poner en valor las herramientas y modos de hacer aprendidos desde la crítica feminista del arte, intentando ver más allá del objeto de arte, contextualizándolo y redimensionando su lectura y aportación.

La selección de estas diez piezas intenta presentar diferentes momentos históricos, técnicas y enfoques en la creación moderna y contemporánea, mostrando a su vez la pluralidad de la Colección del IVAM. La selección alberga desde obras clásicas de Ignacio Pinazo y Julio González, pasando por piezas de Sophie Taeuber-Arp y Valentina Kulagina, hasta instalaciones de Richard Hamilton o Bruce Nauman, la fotografía ya canónica de Cindy Sherman o las creaciones más contemporáneas de Pepe Espaliú y Carmela García, vistas todas ellas desde una mirada de género.

Estos textos de mediación nacen a raíz de la colaboración del IVAM con el proyecto de la Universitat de València "Relecturas. Itinerarios museales en clave de género" y activan la aportación del IVAM al proyecto. Los textos han sido escritos por Clara Solbes, investigadora asociada al grupo que ha trabajado codo a codo con el Departamento de Educación del IVAM, tanto para crear estos textos como para darles forma de mediación pública a través de recorridos y visitas comentadas que han hecho posible activar la relectura en voz alta por las salas del IVAM.

Ignacio Pinazo

(València, 1849 - Godella, 1916)



La Tarara
ca. 1897-1915
9,7 x 20,8 cm
Oli sobre taula

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

La petita taula *La Tarara* va ser realitzada per Ignacio Pinazo després de la seua segona estada a Roma, la qual va suposar per a ell l'aproximació a distintes realitats oscil·lants entre l'històric, el bucòlic i el quotidià modern. La producció de Pinazo en esta època està molt marcada per escenes costumistes, que associaven els personatges d'entorns rurals com a prototips d'homes i dones naturals, no contaminats per la uniformitat de la vida urbana, que havien preservat els seus costums i el seu caràcter vital, alegre i autòcton.

En aquesta escena en concret representa en un entorn natural un grup de persones en rogle, agafades de les mans i ballant la cançó popular "La Tarara". La pinzellada solta, tan característica de l'artista, genera una major sensació de moviment, vitalitat i alegria, sensacions i sentiments que estarien experimentant els personatges representats en aquell moment de joc i de temps compartit i col·lectiu. Ens mostra dones i homes arrelats a la seua terra, a la seua tradició i a la seua cultura en un context feliç, pròxim al mite de l'Arcàdia, el qual fa al·lusió a un lloc idíl·lic, poblat per éssers humans en comunió amb la naturalesa i en el qual regna la pau i la felicitat.

Encara que els seus orígens es remunten segles arrere, en el segle XIX la cançó "La Tarara" va arrelar en terres valencianes i en altres punts de la península. Se solia cantar en un cercle que girava al ritme de la melodia que es cantava i és especialment característica de la festivitat de la Pasqua. De fet, la lletra de la cançó en valencià –a diferència de les seues versions en castellà– al·ludeix específicament a la tradició valenciana

de volar una cometa durant els dies de Pasqua. Tradicionalment, els xics i les xiques joves no acostumaven a compartir moments d'oci junts, però hi havia excepcions. Una de les excepcions era el període de festejar, que en valencià es refereix al moment previ a la consolidació d'una relació entre un xic i una xica. L'altra excepció eren els dies de Pasqua, durant els quals els xics i xiques de la localitat podien compartir el passeig, el berenar, els jocs i les cançons amb les "colles" del gènere oposat. Allò era, sens dubte, tot un esdeveniment.

La cançó "La Tarara" era transmesa de pares a fills i, sobretot, de mares a filles, ja que les dones han sigut les principals transmissores de la tradició i la cultura a través de l'oralitat. Mentre que la història oficial, escrita sempre en masculí, ha sigut difosa sobre el paper generació rere generació, tot el que estava vinculat a la vida quotidiana ha quedat relegat a un segon pla. No obstant això, aquesta quotidianitat obviada per l'escriptura històrica ha arribat als nostres dies a través de la memòria oral, que, molt sovint, s'entrecrua amb la memòria de gènere i que té les dones com les seues principals transmissores, ja que, històricament, les dones veien molt més limitades les seues possibilitats de rebre una educació formal i, per tant, escrita. Així mateix, els rols de gènere propis de les societats patriarcals han associat l'aspecte femení a l'àmbit privat i quotidià, mentre que els àmbits públic i "històric" s'han vinculat al masculí.

Sophie Taeuber - Arp

(Davos, 1889 - Zúrich, 1943)



Composition Aubette (Composició Aubette)

1927

111 x 44 x 2,7 cm

Oli sobre pavatex i marc de fusta

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

Des d'un punt de vista feminista, la trajectòria de Sophie Taeuber-Arp interessa per diverses raons que fan d'aquesta un paradigma del que va ser la modernitat en el seu vessant plàstic i, sobretot, del paper que van tindre les dones en aquella modernitat que fins fa a penes unes dècades es narrava quasi exclusivament en gènere masculí.

D'una banda, l'obra de Taeuber-Arp plasma potser millor que cap altra l'afany de l'avantguarda per integrar l'art en la vida. Mentre que els grans noms que han conformat el cànon de la modernitat habitualment es van limitar a disciplines considerades llavors com a belles arts o arts majors, Sophie Taeuber-Arp va trencar els límits disciplinaris i va treballar amb tota mena de materials i tècniques i va integrar magistralment les anomenades "artesania" o "arts menors" en les seues pràctiques artístiques. Va teixir tapissos, va brodar, va cosir, va dissenyar interiors i escenografies, va realitzar escultures com la seua coneguda *Tête dada* (Cap dadà, 1920) i, també, es va dedicar a la pintura. A més, va ser ballarina en el cercle dadaïsta en actuacions que serien el germen de la performance, que no arribaria al món artístic fins a la segona meitat del segle XX. En aquest sentit, la seua tasca artística dialoga amb la d'altres dones que també van trencar els límits disciplinaris i la dicotomia art/artesania. Ens referim a aquelles vinculades a l'escola de la Bauhaus, en la qual trobem alumnes com Anni Albers (artista tèxtil), Alma Siedhoff-Buscher (coneguda pels seus jocs de construcció per a xiquets i xiquetes) o Marianne Brandt (dissenyadora industrial), però també professores com Gunta Stölzl (directora del taller de teixits).

La peça que conserva l'IVAM és el resultat d'un estudi de diverses propostes per al sostre i la paret del saló de te del Café Aubette d'Estrasburg. El projecte va ser encarregat a Taeuber-Arp, però degut a la seua complexitat i a que treballava com a professora a Zúrich, va decidir compartir-lo amb la seua parella Jean (Hans) Arp i amb Theo van Doesburg, un dels cofundadors de *De Stijl* (1917), la revista que va difondre els preceptes del Neoplasticisme. Dit moviment artístic, liderat per Piet Mondrian, tenia com a premissa fonamental el principi d'integració de les arts, segons el qual tot havia d'articular-se de manera funcional, però també atractiva i seguint una estètica geomètrica basada en quadrats i rectangles. La realització d'aquests dissenys per part de Taeuber-Arp suposa la seua incursió en dos àmbits altament masculinitzats: l'arquitectura i l'abstracció geomètrica. Ambdues estan lligades a la racionalitat, l'objectivitat i la científicitat, característiques que la cultura patriarcal associa a allò masculí. Tradicionalment, les dones artistes han estat vinculades a corrents que es pressuposaven més afins a estes condicions suposadament innates de les dones, com són el surrealisme, la figuració o, en el cas de ser abstractes, sempre pròximes a una abstracció lírica, més irracional i emocional. Sophie Taeuber-Arp desmunta amb aquesta peça geomètrica i racional tots aquests clixés de la Història de l'Art.

DE DIEGO, Estrella (com.) (2010): *Sophie Taeuber-Arp. Caminos de vanguardia*, Màlaga, Museo Picasso.

GUIGON, Emmanuel; VAN DER WERF, Hans; y WILLINGE, Mariet (eds.) (2008): *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Musées de la Ville de Strasbourg, Estrasburg, Association Theo van Doesburg.

ROBLES TARDÍO, Rocío (2018): *50 obras maestras de la colección del IVAM (1900-1950)*, València, IVAM.

Julio González

(Barcelona, 1976 - París, 1942)



Femme au miroir II (Dona davant l'espill)

1936-37

203,8 x 60 x 46 cm

Ferro colat i soldat

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

Femme au miroir II (Dona davant l'espill) és una de les obres més emblemàtiques de Julio González i la culminació d'una de les dues vies d'experimentació escultòrica desenvolupades per l'artista: la del dibuix en l'espai. González crea a través de formes lleugeres i sensuals el cos d'una dona pentinant-se davant d'un espill i integra el buit com a part de la pròpia escultura. A més, genera nous modes de comunicació amb el/la espectador/a a partir de la multiplicitat de punts de vista i de l'escala de l'obra.

La representació del nu femení és una constant en la història de l'art, ja que el major assoliment al qual podia aspirar un artista era el dibuix de l'anatomia humana per la dificultat de la seua execució. No obstant això, el nu sempre havia estat justificat per representar una escena bíblica o mitològica. Amb l'arribada de la modernitat en el segle XIX, obres com *Déjeuner sur l'herbe* (Dinar sobre l'herba, 1862-1863) o *Olympia* (1863) de Manet mostrarien nus realistes que no al·ludirien a cap mite o episodi bíblic que els justificara.

Seguint aquesta línia oberta per Manet, seran molts els artistes de principis del segle XX que realitzaran nus com a manera de reivindicar el seu lloc en la tradició occidental, i un tema recurrent va ser precisament el de la *toilette* o la higiene femenina, que podria remuntar-se a les representacions mitològiques de Venus davant de l'espill que van realitzar artistes com Tiziano o Velázquez.

Amb *Femme au miroir II* Julio González s'introdueix en l'espai íntim de la dona, el seu moment de neteja personal. No obstant això, González no s'introdueix ell sol en eixe espai íntim,

sinó que que fa que l'espectador (que se suposava masculí i heteronormatiu) se submergisca amb aquest i es convertisca també en un voyeur que mira allò que no pot ser mirat. Aquest espai de representació va ser, juntament amb d'altres com els bordells (reproduïts, entre d'altres, per Picasso en el seu *Les demoiselles d'Avignon* [Les senyorettes d'Avinyó] en 1907), un dels llocs propis de la modernitat que van quedar vetats per a les dones. Tal com ha afirmat la historiadora de l'art Griselda Pollock, tot i que van ser nombroses les artistes dones que van participar activament en els corrents d'avantguarda, difícilment les trobem plasmant aquest tipus d'escenes en les quals el nu femení era el protagonista, ja que, al cap i a la fi, el que s'estava representant era la sexualitat masculina a través dels cossos de les dones.

En definitiva, la *Femme au miroir* de Julio González va formar part d'aquell alliberament del nu del seu caràcter iconogràfic. El cos de les dones passava a cobrar rellevància com a pura forma o com a imatge sensual. Una imatge que s'inscrivía en el context d'una modernitat patriarcal en la qual els espais quedaven limitats en funció del gènere. Les dones difícilment podien ser considerades artistes modernes si no tenien accés als espais i les representacions que marcaven eixa modernitat.

POLLOCK, Griselda (2013): *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo.

ROBLES TARDÍO, Rocío (2019): *50 obras maestras de la colección del IVAM (1900-1950)*, València, IVAM.

VV. AA. (2008): *Julio González. Retrospectiva*, Barcelona / Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Julio González

(Barcelona, 1976 - París, 1942)



Maternité (Maternidad)

1936

28,30 x 19,20 cm

Tinta china y aguada sobre papel

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

La *Maternité* que representa Julio González en aquest dibuix preparatori per a la seua coneguda *La Montserrat* reproduïx el prototip de llauradora catalana, una pagesa que destaca per la seua monumentalitat i força expressiva. És una dona forta que, a més, porta en una mà una falç que la lliga a la terra que cultiva i agafa amb l'altre braç el seu bebé, la qual cosa l'associa a la naturalesa i la fertilitat, conceptes que havia posat sobre la taula el noucentisme català durant les primeres dècades del segle xx. En l'aiguada que hem destacat en aquesta relectura, la força expressiva i dramàtica s'intueix en la tosquedat del rostre, però encara no està del tot desenvolupada. Julio González dotaria de més expressivitat uns altres dels seus assajos, com són alguns dels caps que va realitzar en algeps i que es poden veure en l'exposició *Matèria, espai i temps. Julio González i les avantguardes*. El dramatisme culminaria, però, en l'escultura final de *La Montserrat*, conservada en l'Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Des d'una perspectiva de gènere, *La Montserrat* planteja diverses problemàtiques que entronquen amb els models de feminitat del seu temps, però també amb qüestions de plena actualitat per a la teoria feminista com és la maternitat. Encara que el prototip de feminitat que ha imperat en les societats històriques occidentals s'associa a característiques com la tendresa o la delicadesa, en temps de guerra s'assumia que les dones podien adquirir comportaments i actituds associades a la masculinitat. *La Montserrat* plasma a la perfecció aquell prototip de dona que es tractava de difondre durant les guerres que van

assolar l'Europa de la primera meitat del segle xx. Era una dona que es quedava en la rereguarda, salvaguardant la llar personal, però també aquella llar col·lectiva que era la pàtria. Era una dona forta i arrelada a la seua terra, una "mare coratge" que no dubtava a defensar la seua gent: els seus fills i filles, però també, per extensió, el seu poble. Aquesta idea de la mare forta i valenta es va estendre considerablement en la cultura visual de la Guerra Civil. N'és un bon exemple una obra que va ser també exposada al pavelló de la República Espanyola en 1937, *Avions negres* (1937) d'Horaci Ferrer, en la qual apareix en primer pla una mare monumental que arrossega els seus fills enmig del caos originat per l'atac enemic. Una altra mare estripada de dolor és la que va representar Pablo Picasso en el seu cèlebre *Guernica* (1937), seguint el tipus iconogràfic de la Pietat.

A diferència de la representada per González, la maternitat no és única, universal ni essencial per a les dones. En l'actualitat, un dels grans reptes als quals s'enfronta la teoria feminista és precisament redefinir la maternitat, i les diferents representacions del tema que va realitzar Julio González ens conviden a problematitzar-la des del present i a repensar-la com una multiplicitat d'experiències possibles.

NASH, Mary (1999): *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus.

ROBLES TARDÍO, Rocío (2019): *50 obras maestras de la colección del IVAM (1900-1950)*, València, IVAM.

ROSÓN, María (2019): "La Montserrat de Julio González. Mujeres fuertes durante la Guerra Civil española, entre el icono y la realidad", conferencia inédita impartida en el marco de las I Jornadas de estudio sobre la obra de Julio González, que tuvieron lugar en el IVAM el 20 y 21 de septiembre de 2019.

VV. AA. (2008): *Julio González. Retrospectiva*, Barcelona / Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Valentina Kulagina

(Moscou, Rússia, 1902-1987)



Rabotnitsi-udarnitsi, krepite udarniye brigady, ovladevayte tejnikoï, uvelichivayte kadry proletarskij (Obreres de xoc, consolideu les brigades de xoc, adquiriu coneixements tècnics, amplieu les files dels especialistes proletaris)

1931

98 x 71 cm

Gravat al buit sobre paper

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

Entre 1917 i 1944, l'URSS va estar immersa en tot un procés de transformacions socials i culturals en el qual les dones van tindre un paper essencial. Tant Karl Marx en el *Manifest comunista* (1848) com – més detalladament– Engels en *L'origen de la família, la propietat privada i l'Estat* (1884) van apuntar que la família, i conseqüentment la dona, depén d'una estructura econòmica més àmplia. A diferència de la família burgesa, que està únicament fundada en el benefici i té una funció quasi exclusivament reproductora, la família marxista està fundada en l'amor i la seua economia depén de l'aparell estatal, la qual cosa, sens dubte, allibera les dones de la dependència econòmica del marit i, en certa manera, de la seua funció reproductora. El marxisme, per tant, pressuposa una igualtat total de drets civils entre homes i dones, així com l'organització comuna de les tasques domèstiques. Després de la revolució bolxevic i amb Lenin en el poder, es va intentar accelerar la integració de les dones en les estructures polítiques i econòmiques amb la creació del Jenotdel –també denominat Secció Femenina del Comité Central–, en el qual van participar feministes reconegudes com Aleksandra Kol-lontai. El Jenotdel va intentar regular conflictes professionals i domèstics, va crear guarderies, escoles i bugaderies, va iniciar lleis que van promoure la igualtat i va proposar modificacions o esmenes a decrets del Partit Bolxevic. Algunes de les iniciatives més destacades van ser la lluita explícita contra la prostitució, el posicionament a favor de les quotes en la contractació laboral en els soviets i la legalització de l'avortament en una data tan primerenca com 1920. L'URSS, de fet, es va convertir en el primer país europeu a legalitzar l'avortament lliure durant les primeres dotze setmanes de gestació, encara que, davant de l'amenaça de la caiguda de la natalitat, aquest seria de nou prohibit per Stalin en 1936. El govern estalinista, preocupat pel descens de la natalitat i el desastre econòmic que havia ocasionat la Primera Guerra Mundial, va considerar que la qüestió de la dona “estava ja resolta”, va promulgar la tornada a la família tradicional i va dissoldre el Jenotdel.

Malgrat el canviant escenari, la veritat és que les dones van tindre un paper molt visible en les transformacions

que va experimentar la societat soviètica. En el món de l'art, de fet, mai havien participat tantes dones i molt menys de manera tan compromesa. La història de l'art no tornaria a trobar moviments d'avantguarda amb tant de protagonisme femení fins a l'arribada dels feminismes en els anys setanta. Entre les artistes que van participar de l'avantguarda soviètica en trobem algunes com Liubov Popova, Alexandra Exter, Varvara Stepànova o l'autora del cartell objecte d'aquesta relectura, Valentina Kulagina. Les artistes van tindre un paper fonamental en la fusió de l'art amb la vida promulgada per l'avantguarda i en la recuperació de les mal anomenades “arts menors”, i van destacar en el disseny tèxtil, el disseny d'escenografies i les arts gràfiques. Valentina Kulagina es va centrar fonamentalment en aquestes últimes. Els seus cartells i dissenys servien com a eina propagandística i habitualment anaven dirigits a la població femenina, a la qual animava a participar activament en els processos de producció del nou estat. En el cartell *Rabotnitsi-udarnitsi, krepite udarniye brigady, ovladevayte tejnikoï, uvelichivayte kadry proletarskij* (Obreres de xoc, consolideu les brigades de xoc, adquireu coneixements tècnics, amplieu les files dels especialistes proletaris), mostra una sèrie de figures de dones extretes de fotografies. Algunes exerceixen com a científiques en un laboratori i d'altres, diferenciades amb el mocador roig –atribut de les dones revolucionàries– pintat manualment sobre els seus caps, són treballadores d'una fàbrica. El treball de totes aquestes és rellevant i essencial per a la nova societat que es pretén construir. El cartell, juntament amb la resta de producció de l'artista i les seues coetànies, va aconseguir el seu propòsit, ja que la mà d'obra femenina va passar del 28,8 % en 1928 al 43 % en 1940.

Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker

(Londres, Regne Unit, 1922-2011),
(Glasgow, Regne Unit, 1922 - Houston, els Estats Units, 1978),
(Preston, Regne Unit, 1927 - Glasgow, Regne Unit, 1972)



Fun House (La casa de la diversió)
1956-1987
415 × 600 × 300 cm
Fusta, metall i altres materials

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

La *Fun House* és una obra clau de l'art pop per la incorporació primerenca de tota una sèrie d'imatges provinents del cinema de Hollywood, de la ciència-ficció i de la publicitat que es convertirien en icones de l'art pop. Entre aquestes imatges que nodreixen l'estructura trobem Robby el robot –personatge fictici que va aparèixer en nombroses pel·lícules–, un sòl esponjós que feia olor de maduixa quan es xafava, una botella de cervesa Guinness de grandària gegant o una Marilyn Monroe. Aquestes referències, representades en proporcions monumentals que imitaven les tanques publicitàries, es van conjugar amb al·lusions a la mateixa tradició artística convertida en consum de masses a través d'un pòster que reproduïx *Les tournesols* (Els gira-sols, 1888) de Van Gogh. Amb tot això, Hamilton i els seus companys del col·lectiu qüestionaven el paper dels mitjans de comunicació en l'imaginari de la societat contemporània.

De totes aquestes imatges, Marilyn va ser una icona que encarnava un dels ideals femenins de l'època, el de la xica *pin-up*. El concepte al·ludeix a les dones que apareixien en fotografies i il·lustracions en actituds suggeridores i que van tindre el seu auge durant la Segona Guerra Mundial –aquest tipus d'imatges eren proporcionades als soldats en el front– i els anys que la van succeir. El pop, bevent de la cultura visual, va plasmar un prototip de dona altament sexualitzada, exuberant i que encarnava l'ideal de bellesa de l'època. Les dones eren representades com a objectes de consum i rebien la mateixa consideració, en el cas de la *Fun House*, que la botella de Guinness o que un robot provinent del cinema de ciència-ficció. Els

seus cossos es podien comprar i vendre, com les conegudes *Campbell's Soup Cans* (Llandes de sopa Campbell, 1962) que van encimbellar Andy Warhol. De fet, tant Warhol com Hamilton van utilitzar la imatge de Marilyn en altres de les seues obres, la serigrafia *Marilyn* (1960) en el primer cas i *My Marilyn* (La meua Marilyn, 1965) en el segon. A més, Hamilton va ser crític amb les imatges que construïen la identitat femenina en la seua contemporaneïtat en altres obres com *She* (Ella, 1958-1961), en la qual va reunir anuncis d'electrodomèstics juntament amb fragments d'imatges de cossos de dones provinents de la revista *Esquire*. Sobre aquesta obra l'artista va escriure: “El sexe està a tot arreu, simbolitzat en el glamur del luxe produït en massa: la interacció del plàstic carnós i el metall llis i carnós”.

Encara que la majoria dels artistes que han conformat el cànon de l'art pop han sigut tradicionalment homes, en les últimes dècades s'està posant en valor el treball de nombroses dones que, des de llocs del món molt diversos, van utilitzar el llenguatge del pop en clau feminista. Algunes d'aquestes dones són presents en la Col·lecció de l'IVAM i entre aquestes trobem l'americana Martha Rosler, l'artista d'origen alemany Ana Peters o les valencianes Isabel Oliver i Ángela García Codoñer, les obres de les quals posen en dubte el paper de la dona en la societat espanyola del franquisme i critiquen la tirania de la bellesa imposada en la societat occidental. En l'actualitat, el paper de totes elles és indiscutible en l'àmbit historicoartístic, però en el seu moment van quedar invisibilitzades enfront dels seus companys de generació.

BUCHLOCH, Benjamin H.D. et al. (2014): *Richard Hamilton*, Madrid, MNCARS.

MILLET, Teresa (2016): *Richard Hamilton. Objetos, interiores, autorretratos y gente*, València, IVAM.

MORGAN, Jessica et al. (2015): *The world goes pop*, Londres, Tate Modern.

TEJEDA, Isabel i FOLCH, María Jesús (2018): *A contratemps. Mig segle d'artistes valencianes (1929-1980)*, València, IVAM.

Bruce Nauman

(Fort Wayne, els Estats Units, 1941)



Model for tunnels (Model per a túnels)

1981

80 × 475 × 447 cm

Escaiola reforçada, ferro i fusta

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

La trajectòria de Bruce Nauman resulta interessant no només per la multiplicitat de mitjans que va utilitzar, sinó també per la diversitat de lectures que dels seus diferents processos de treball es poden extraure. Nauman s'inscriu en contextos i pràctiques artístiques que s'han englobat sota el terme postminimalisme i que van reaccionar contra la suposada neutralitat –ideològica i estètica– del minimalisme al mateix temps que van qüestionar la tradició artística i els paràmetres sobre els quals aquesta s'assentava. Entre l'àmplia gamma de pràctiques que aglutina el postminimalisme, trobem un nombre important d'artistes que provenien precisament de grups subalterns, invisibilitzats o d'àmbits perifèrics. Algunes dones, per exemple, van reformular els preceptes minimalistes utilitzant materials orgànics, sensuals i càlids que poc tenien a veure amb la fredor i la pretesa objectivitat minimalista, encara que inevitablement hi dialogaven. És el cas de les artistes vinculades a l'exposició *Eccentric Abstraction* (1966), comissariada per la crítica d'art feminista Lucy Lippard, que va aglutinar, entre d'altres, Louise Bourgeois i Eva Hesse.

Bruce Nauman, per part seua, reprendria la serialitat i la repetició pròpies del minimalisme per a experimentar-les des del seu propi cos i materials com els neons en obres que, a vegades, contenien connotacions sexuals explícites. Nauman traslladava així la poca personalitat minimalista al territori privat o personal. Històricament, les teories essencialistes havien associat la feminitat a la naturalesa, a la corporeïtat, mentre que la masculinitat conformava el territori de la cultura, de la intel·lectualitat. A més, tal com ha apuntat l'escriptora i activista feminista Silvia Federici: "El cos és per a les dones el que la fàbrica és per als treballadors assalariats homes: el principal terreny d'explotació i resistència". El cos femení simbolitza la sexualitat heteropatriarcal, la procreació i la maternitat. L'experimentació des del cos, per tant, ha estat molt vinculada a pràctiques artístiques realitzades per dones, per la qual cosa resulta altament interessant que Bruce Nauman utilitzara el cos com a element per a qüestionar la masculinitat i la sexualitat occidentals.

Un altre vessant interessant de la producció artística de Nauman són les videoinstal·lacions, en les quals aborda conflictes racials, sexuals i de gènere, com és el cas de la peça de la Col·lecció de l'IVAM *Good Boy Bad Boy* (Bon xic mal xic, 1985), o proposa reflexions sobre la violència masculista. En *Violent Incident* (Incident violent, 1986) –exposada en la mostra ja clausurada *Temps convulsos. Històries i microhistòries en la col·lecció de l'IVAM* (2019-2020)– una parella heterosexual apareix seient a taula en el que sembla el saló de sa casa. L'home retira la cadira i provoca la caiguda de la dona a terra, la qual cosa acaba generant una situació violenta que es va tibant progressivament.

Quant a *Model for tunnels*, la peça mostra una altra de les múltiples facetes artístiques de Nauman. En aquest cas, crea estructures de grans dimensions, suposats models de construccions de mida encara més gran, realitzades amb materials industrials com ara escaiola, ferro i fusta que permetien que la mà executant es percebera en el resultat final, i s'allunyara, de nou, de la puresa del minimalisme. La instal·lació conforma un triangle de passadissos que, en llegir el títol de l'obra i desxifrar que estan concebuts com a "model", automàticament imaginem en unes dimensions encara més grans. Ens imaginem dins d'aquells passadissos inestables, que no acaben d'ancorar-se a terra. És un lloc de trànsit, de canvi, que ens permet aprofundir en les conductes humanes. Nauman s'integra amb aquesta sèrie d'obres en els processos de renovació de l'escultura que, a Espanya, es van desenvolupar sobretot en els anys huitanta i noranta i en els quals van participar dones com Susana Solano i la valenciana Àngeles Marco (ambdues presents en la Col·lecció de l'IVAM). Encara que la tradició artística havia associat l'escultura a la masculinitat per la força física que requereix, tant Solano com Marco van subvertir aquesta associació realitzant peces de grans dimensions amb materials durs com el ferro, associats en l'àmbit espanyol a figures com Chillida o Oteiza.

FEDERICI, Silvia (2017): *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Madrid, Traficantes de sueños.

FOLCH, María Jesús (2015): *Cuerpo, espacio y tiempo en Bruce Nauman*, València, IVAM.

HALBREICH, Katy y BENEZRA, Neal (1994): *Bruce Naumanl. Inside Out*, Madrid, MNCARS.

TEJEDA, Isabel (2006): *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador*, València, IVAM.

Carmela García

(Lanzarote, ~~Espanya~~, 1964)



Mujeres libres (Dones lliures)
2017
120 × 150 cm
Fotografia. Tinta sobre paper baritat

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

La peça és una fotografia de gran format en la qual apareixen quatre dones pertanyents a l'associació "Mujeres Libres", fundada en 1936. Les quatre dones es mostren imponents davant de la façana del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València i miren desafiadors a la càmera. Va ser produïda per a la mostra *Carmela García. Imatges de(l) poder- cartografia de l'invisible* (2017). L'exposició entroncava amb la trajectòria de l'artista, marcada per la recuperació de dones del passat, la seua presa de poder a partir de l'espai públic, la sororitat i la desconstrucció d'una identitat femenina en singular. La primera part de l'exposició –situada en la planta baixa de la Galeria 6– estava conformada per un gran mapa conceptual que feia un recorregut visual i històric des dels anys trenta del segle xx, en el qual l'artista conjugava documentació, esquemes i anotacions, fotografies antigues i actuals de dones o de llocs emblemàtics i fins i tot fragments d'imatges com una tela de l'artista valenciana Manuela Ballester. Tot això recuperava la memòria de dones que han quedat relegades a l'oblit i que van lluitar activament pels seus drets. El mapa conceptual anava acompanyat de tretze fotografies de gran format en les quals dones pertanyents a associacions activistes, la història –i conseqüentment la memòria– de les quals està molt lligada a la construcció d'identitats de gènere o la construcció del poder, posen en espais de la ciutat de València. Les dones, en ocupar aquells llocs, connecten amb el seu passat i el porten al present, el reactiven i el ressignifiquen. Ocupen un lloc que els havia sigut usurpat i, utilitzant un terme àmpliament difós pels feminismes actuals, s'apoderen. En la planta superior de la galeria el discurs era completat amb una videoinstal·lació en la qual es podia observar com l'equip de futbol femení Les Heidis, del col·lectiu Lambda, prenia decisions a la sala de juntes de la Cambra de Comerç valenciana.

Una de les línies fonamentals que plantejava el projecte era la construcció de genealogies, és a dir, la recuperació de dones del passat posades en connexió amb les dones del present. Amb aquesta eina, s'obri la porta a la vertebració d'un futur diferent, un futur que no pot mancar de referents femenins que ens permeten construir una identitat sòlida i ser conscients que també les dones han de formar part del discurs públic. En aquest sentit, Carmela García beu de tota

una tradició artística que, des que Judy Chicago creara la seua instal·lació ja clàssica *The Dinner Party* (El sopar, 1974-1979), ha apostat per aquella recuperació de figures amb nom de dona.

La segona clau interpretativa de l'obra de Carmela García és la sororitat, un altre concepte també difós pels feminismes més recents. Enfront de l'estereotip patriarcal segons el qual les dones competeixen entre si, l'artista recalca la necessitat de treballar des del col·lectiu, des del diàleg i l'horitzontalitat. En el cas de *Mujeres libres*, el títol de la fotografia fa al·lusió a una associació d'origen anarquista creada en el context de la Guerra Civil espanyola. Encara que "Mujeres Libres" va ser dissolta amb l'establiment de la dictadura franquista, l'actual associació Dones Lliures del País Valencià es defineix com a hereua d'aquelles pioneres del feminisme valencià. Les quatre dones que apareixen en la foto són Berny Paoletti, Nathalie S. Ruiz, Josefina Juste i Emilia Moreno; totes elles, activistes i pertanyents en l'actualitat a l'organització. Els seus cossos basteixen un pont amb el passat en la imatge, dialoguen amb referents que apareixen en el mapa conceptual situat en la mateixa sala, el punt de partida de la qual és precisament Lucía Sánchez Saornil, una de les cofundadores de "Mujeres Libres" en 1936; o amb l'arxiu de Sara Berenguer, activista antifeixista valenciana que també va tindre un càrrec en l'organització. La contundència de la imatge fotogràfica i la genealogia en la qual s'integra és una clara mostra de la resistència femenina a través de l'associacionisme.

Finalment, la peça remarca l'ocupació de l'espai públic per part de les dones, històricament segregades a l'àmbit privat en la doctrina d'esferes separades que es va consolidar en el segle xix. En les imatges de Carmela García, les dones ixen a conquistar els carrers, a vegades fins i tot a soles, de nit i torxa en mà com és el cas de la fotografia *Joves desobedients* (2017), que forma part del projecte. Amb les tretze fotografies que es van exposar en la mostra, es crea una nova cartografia de la ciutat de València en la qual les dones també són presents. El gran format de les fotografies, a més, crea un pont amb la pintura d'història del segle xix i permet a les dones formar part d'aquella història pública i col·lectiva que els ha sigut arrabassada.

Cindy Sherman

(Glen Ridge, els Estats Units, 1954)



Untitled Film Still no. 15 (Fotograma de pel·lícula sense títol núm. 15)

1978

25,4 × 20,3 cm

Gelatina de plata sobre paper, còpia d'època. Edició 1/10

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

L'obra forma part de la sèrie *Untitled Film Stills* (Fotogrames de pel·lícula sense títol), realitzada entre 1977 i 1980 i conformada per huitanta-quatre fotografies en blanc i negre en les quals la mateixa Cindy Sherman es caracteritza com a personatges estereotipats del cinema clàssic de Hollywood i de l'europèu, des de les pel·lícules de sèrie B fins a les de la Nouvelle Vague o les del neorealisme italià. L'artista beu de pel·lícules com *Rear Window* (La finestra indiscreta) d'Alfred Hitchcock (1954), en la qual James Steward observa des de la finestra personatges dels quals no coneixem pràcticament res. Durant el transcurs del film ens anem endinsant en les seues rutines, les seues preocupacions i els seus enigmes. La idea de plasmar individus desconeguts als quals anem descobrint a poc a poc a partir de l'observació i, en concret, des de la mirada masculina, està sens dubte molt present en la sèrie de Sherman. Aquesta ambigüitat de les imatges queda reforçada per la inexpressivitat generalitzada dels personatges representats i pel fet de no titular les fotografies més enllà de la numeració, que va ser donada no per l'artista sinó per la galeria Metro Pictures amb fins de catalogació.

En la sèrie, allò important no és només l'obra final, sinó també tot el procés previ, quasi performatiu, a través del qual Sherman proposa una posada en escena i un personatge al qual dona vida a través del seu propi cos. Posteriorment converteix tot aquell procés en una cosa material: en una fotografia, un objecte vendible en el mercat de l'art. L'artista és la fotògrafa però també la model. És el nom que signa l'obra però també l'objecte que poseeix qui compra la fotografia. Sherman esdevé, per tant, subjecte i objecte de la seua pròpia creació, amb la qual cosa està subvertint el rol passiu que la tradició artística ha atribuït a les dones.

Quant als personatges, remetent als diferents clixés que han inundat les pantalles de cinema entorn dels estereotips de feminitat vigents. Les dones que protagonitzen les fotografies no al·ludeixen a cap pel·lícula en concret ni a cap personatge particular. Són dones que, fins i tot sense ser identificades, remetent ineludiblement al nostre imaginari col·lectiu. No coneixem realment les seues històries, les seues pors o els seus anhels, però els

podem imaginar. En realitat, potser sí que els coneixem, ja que ens recorden a narracions que hem vist i, a més, probablement, aquestes pors i aquests anhels no són tan diferents dels nostres. Les fotografies de Sherman no es poden considerar autoretrats perquè, encara que és el seu cos el que hi apareix, no ens està parlant d'ella mateixa, sinó del que suposa ser dona en la societat occidental. La sèrie inclou personatges que bé podrien ser prostitutes, drogoaddictes o ballarines, però també mestresses de casa, dones despitoses o senzillament dones treballadores d'una gran ciutat.

En el cas concret de la fotografia conservada en la Col·lecció de l'IVAM, s'observa una dona que compleix els cànons de bellesa occidentals del moment i que, tot i que sembla estar a sa casa, va maquillada, vist roba ajustada que li deixa les cames al descobert i, a més, calça talons d'agulla negres amb calcetins blancs –la qual cosa ens podria recordar una col·legiala–. És una dona pensada per a ser vista per un home, sexualitzada i fetitxitzada, que espera pacientment, suposem, el seu amant mentre mira per la finestra. Tan sols tres anys abans de la realització de la fotografia, Laura Mulvey, una de les teòriques de cinema més influents, havia publicat el seu assaig "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Plaer visual i cinema narratiu), en el qual va posar en evidència el pòsit patriarcal del cinema. Els homes no només solien assumir papers actius i vigorosos en les pel·lícules, sinó que, a més, aquestes estaven pensades per a la seua mirada. Tot i que l'artista ha afirmat que en aquell moment encara no coneixia l'assaig de Mulvey, és evident que les pel·lícules clàssiques de Hollywood, com les fotografies de Sherman, autoimposaven una mirada masculina que fetitxitzava els cossos femenins.

En definitiva, Cindy Sherman posa sobre la taula, en el context de la segona onada feminista, el que la filòsofa Judith Butler denomina "performativitat del gènere". La creació del "jo" i de la identitat de gènere és una construcció cultural i, per tant, és inestable. Les dones de les fotografies de Sherman no són reals, com tampoc ho és necessàriament la identitat de gènere imposada. Els seus personatges adopten un rol determinat en, pressuposem, una pel·lícula, de la mateixa manera que nosaltres adoptem un rol en la societat que habitem.

DE DIEGO, Estrella (2015): *Artes visuales en Occidente en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

FOSTER, Hal et al. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Tres Cantos (Madrid), Akal.

MULVEY, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3, 6-18.

SHERMAN, Cindy (2003): *The complete Untitled Film Stills*, Nova York, MoMA.

Pepe Espaliú

(Còrdova, ~~Espanya~~, 1955-1993)



Carrying (Transportar)

1992

155 x 36 x 171 cm

Ferro

Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

Des que en 1981 es detectaren els primers casos de persones infectades per sida als Estats Units, es va anar expandint també –sobretot a través dels mitjans de comunicació sensacionalistes– la discriminació social i institucional a les persones que contreïen la malaltia, coneguda com a serofòbia. Aquesta estigmatització es va veure acrescuda per altres prejudicis associats a la pobresa, la raça, la drogoaddicció, la promiscuïtat i, especialment, als col·lectius LGTBIQ+. De fet, la malaltia va ser catalogada als Estats Units com el mal de les quatre H: homosexualitat, heroïnòmans, hemofílics i haitians. A aquesta vulnerabilitat del col·lectiu LGTBIQ+ en el context de la pandèmia de la sida, calia sumar l'estigmatització que ja patien socialment per si mateixos en el context espanyol, on, tot i estar ja en democràcia, no es va derogar definitivament la Llei sobre perillositat i rehabilitació social fins a 1995.

En aquesta conjuntura, Pepe Espaliú va crear diverses peces que va denominar *Carrying*, estructures que al·ludeixen al seu torn a taüts i a carrosses o palanquins (cadires que servien per a transportar els nobles). Els *Carrying* remetent a la mort i a l'aïllament o la marginació social a la qual es veïen abocades les persones malaltes de sida; però també a la idea de transport, de cura, d'acompanyament en aquell dur tram vital, una protecció que Espaliú reclamava per part de la societat. Espaliú va jugar amb l'ambigüitat del terme *carrying*, que significa transportar, però que era confós pels hispans que vivien a Nova York amb *caring*, que indica cura i afecte cap a una persona. Les peces d'Espaliú tenen una gran càrrega dramàtica i funcionen com a metàfora de la situació experimentada pels malalts de sida

en aquells anys en què la televisió i la premsa bombardejaven amb notícies sobre la pandèmia.

En aquesta mateixa línia, tindria lloc a Sant Sebastià el 26 de setembre de 1992 l'acció *Carrying*, en la qual Espaliú es va deixar portar en andes per diferents parelles successivament. L'1 de desembre –Dia Mundial de la Lluita contra la Sida– d'aquell mateix any, l'artista repetiria l'acció a Madrid, des de les Corts fins al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. D'aquesta manera, Espaliú era el primer artista a l'Estat espanyol a reconèixer públicament ser portador del virus i a fer una crida a favor de cuidar les persones malaltes de sida. No només obria un debat públic, sinó que també superava el seu propi rebuig al cos malalt i sanava, almenys simbòlicament, les ferides causades per la desprotecció i l'estigmatització. La *performance* d'Espaliú s'inscrivía en una sèrie d'accions que des de diferents llocs s'estaven duent a terme per a qüestionar la gestió de la pandèmia i l'estigmatització de les persones afectades. Alguns dels col·lectius que també van dur a terme accions per a combatre la passivitat dels governs van ser Act-Up i Name's Project als Estats Units o Radical Gai i LSD (Lesbianes sens dubte) a l'Estat espanyol.

La peça d'Espaliú entronca amb una de les línies d'actuació de l'IVAM en els últims anys. Un bon exemple és el projecte artístic i d'investigació de Pepe Miralles *Efecte d'una força aplicada bruscamment* (2018-2019), que va construir una genealogia de la memòria d'homes que tenen relacions sexuals amb homes i afectats pel VIH i la sida a partir dels seus relats orals.

ALIAGA, Juan Vicente (2002): *Pepe Espaliú*, Madrid, MNCARS.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2017): *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*, València, IVAM.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel i ALIAGA, Juan Vicente (1993): *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, València, Universitat Politècnica de València.

Producció: Institut Valencià d'Art Modern, València 2020
Textos: Clara Solbes
Equip de mediacions: Clara Solbes i Álvaro Porras
Dpt. d'Educació de l'IVAM: Irene Llàcer, José Agustín Martínez Alburquerque,
Éncar Martínez i Julia Ramón.
Coordinació i edició: Irene Llàcer
Disseny: Migue Martí
Correcció: Tomàs Belaire
Traducció: Servei de Política Lingüística de la Conselleria de Cultura
Agraïments: Ester Alba, Alejandro Ituarte i Vicky Menor.

© de la present edició Institut Valencià d'Art Modern, València 2020
© de les imatges de les obres Institut Valencià d'Art Modern, València 2020
© dels textos les seues autores, València 2020

Amb la col·laboració de



TOTS
A UNA
VEU



Rellegim la col·lecció de l'IVAM

Textos de mediació

