

Passejades

Text de mediació a partir
de l'exposició "Imaginaris
mecànics i tècnics en la
col·lecció de l'IVAM"



GENERALITAT
VALENCIANA
Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

TOTS
A UNA
veu

IVAM



DE LES VALQUÍRIES DE L'AVANTGUARDA ALS CIBERFEMINISMES.

ITINERARI DES DEL GÈNERE EN «IMAGINARIS MECÀNICS I TÈCNICS EN LA COL·LECCIÓ DE L'IVAM»

1 d'abril de 1924. Es constitueix oficialment la Compañía Telefónica Nacional de España. Hi treballen molts operaris i, també, moltes operàries. Eren telefonistes, dones fadrines que van decidir incorporar-se a un nou espai laboral en el qual pareixia que tenien un lloc. El telèfon va arribar per a revolucionar la comunicació i les dones van fer possible eixa revolució. Mentrestant, i alhora, van anar executant la seua revolució, la feminista, que va anar creixent i ramificant-se fins a convertir-se en la pluralitat de coneixements i accions que en l'actualitat fan trontollar el sistema sexe-gènere. Les obres exposades en *Imaginaris mecànics i tècnics en la col·lecció de l'IVAM* reflecteixen o problematitzen els processos de mecanització esdevinguts des de les albors del segle XX fins a l'actualitat, però en el recorregut posarem l'accent en les interseccions que s'han generat entre la tecnològització i les qüestions de gènere.

La primera sala del recorregut ens introdueix en el context cultural de principis del segle XX, quan la idea de progrés gestada en la Il·lustració arriba a la màxima expressió. Albert Einstein va trastocar la immutabilitat de l'espai-temps amb la teoria de la relativitat (1915), la qual posava damunt la taula la subjectivitat de la nostra percepció. Tot era possible d'una altra manera si es mirava des d'un altre punt de vista. El cine es consolidava com a entreteniment de masses i a través de les pel·lícules es colaven nous models de feminitat i de masculinitat. L'electricitat arribava a les cases (sols a unes quantes, és clar), les ciutats creixien frenèticament i els automòbils començaven a inundar les calçades. La mecanització transformava les formes de comunicació, de sociabilització, de treball i, al cap i a la fi, les maneres de viure.

En l'imaginari col·lectiu, no obstant això, la ciència i la tecnologia estaven associades a la masculinitat hegemònica i, per tant, excloses d'allò que era culturalment propi de les dones. Amb tot, no van ser poques les que es van fer un lloc en els cercles d'avantguarda i n'hi hagué, com Germaine Krull (Wilda, Poznań, Polònia, 1897 - Wetzlar, Alemanya, 1985), que van aprofundir en els paisatges industrialitzats que les noves dinàmiques socials començaven a generar. En el seu foto-llibre *Métal* (1929) [1], dins dels paràmetres de la Nova Objectivitat, combinava dos tradicions fotogràfiques: els àlbums de viatges i els catàlegs industrials. Els seixanta-quatre calotips que conformen el foto-llibre representen entorns industrialitzats o peces d'enginyeria metàl·lica a gran escala. Els detalls metàl·lics ampliat es tornen quasi abstractes, impedeixen contemplar del tot les construccions i en potencien la magnificació alhora que enriqueixen qui els mira. La publicació de *Métal* li va valdre a Krull el malnom de «Valquíria de Ferro», en al·lusió als personatges femenins de la mitologia nòrdica caracteritzats pel poder, la bellesa i la combativitat.



[1] Germaine Krull, *Métal*, 1929.

A l'altre costat de la sala, hi ha el cartell de Valentina Kulagina (Moscou, 1902-1987) *Rabotnitsi-udarnitsi, krepite udarniye brigady, ovladevayte tejniki* (1931) [2]. Després de la Revolució d'Octubre, el Govern de Lenin (1917-1924) va crear un nou aparell institucional en el qual l'art devia servir per a millorar la vida de la població. Algunes de les proclames del constructivisme rus van ser: «Avall l'art! Visca la tecnologia! L'art en la vida!». Les dones van tindre un paper essencial en totes eixes transformacions, ja que el leninisme en va accelerar la integració en els processos d'industrialització i la incursió en les esferes públiques.

El món de l'art va ser especialment sensible a la irrupció de les dones, ja que en cap moviment havien participat tantes com ho van fer en el constructivisme rus. Alexandra Ekster, Valentina Kulagina, Natalia Pinus, Luibov Popova o Varvara Stepanova van destacar en el disseny d'escenografies, en el tèxtil o en les arts gràfiques. El cartell de Kulagina anima les dones soviètiques a participar en els processos de producció de la nova URSS a través de la tècnica del fotomuntatge. No obstant això, les científiques i treballadores industrials de Kulagina reflecteixen una realitat que va ser més utòpica que material. Encara que la incorporació de les dones a llocs de treball remunerat va ser quantitativament considerable, no ho va ser qualitativament, ja que en la major part dels casos es van incorporar a treballs poc qualificats, poc remunerats i sense possibilitat d'ascens.

La sala 2, dedicada a «La màquina del cine», evidencia l'ús del nou mitjà per part de les avantguardes artístiques. La mecanització era idònia per a subvertir els processos i les tècniques artístiques tradicionals i artistes com Germaine Dulac (Amiens, 1882 - París, 1942) subvertiren doblement els dits processos en pel·lícules com *Disque 957* (1928) [3], en la qual el muntatge plasma imaginari mecànics, a cavall de formes figuratives i abstractes, que configuren simfonies visuals. Bevent de les danses *Serpentines* (1896) de Loie Fuller, Dulac entén el cine com a mitjà per a transmetre emocions i generar sensacions. Encara que la seua figura se sol vincular al surrealisme, cal anar més enllà de l'associació tradicional de les dones de l'avantguarda al moviment¹ i destacar la subversió de gènere que suposava posar-se darrere de l'objectiu de la càmera i interessar-se, amb discursos a voltes explícitament feministes, per eixos imaginari tecnòfils associats a allò masculí.

Deixant arrere l'Europa de la primera mitat del segle XX, en la sala 4 el recorregut fa un salt espaciotemporal al Madrid de la dècada dels seixanta, on una generació d'artistes reaccionava contra els ja esgotats corrents informalistes des de postulats lligats a l'abstracció geomètrica. Les dones no havien tingut fàcil integrar-se en l'imaginari de l'abstracció informalista atesa l'associació que tenia

a una gestualitat vigorosa i al mite de l'artista com a geni creador (masculí, solitari i turmentat). Tampoc els resultaria senzill identificar-se amb l'abstracció geomètrica, lligada a pressupòsits científics i racionals, però n'hi hagué, com Elena Asins (Madrid, 1940 - Azpirotz, 2015) o Soledad Sevilla (València, 1944), que es van deixar atrapar per l'influx de les formes elementals de les primeres avantguardes, que es proposaven impregnar la vida quotidiana i transformar les dinàmiques socials.

A diferència de l'abstracció de principis del segle xx, en els anys seixanta hi havia una nova eina que havia de subvertir per complet el procés creatiu. En 1966, el Centre de Càlcul de la Universitat Complutense de Madrid disposava d'un dels primers ordinadors que van arribar al país. Elena Asins i Soledad Sevilla van utilitzar eixe instrument que pareixia eliminar per complet l'empremta de l'artista i que permetia crear estructures que protagonitzaven «el ritmo, el número, la música, la luz, el espacio, el tiempo, el vacío, y las relaciones entre ellos»². En les obres d'Asins i Sevilla [4 i 5] els buits es poden llegir com a silencis i les línies com a elements que marquen el tempo. Les seues formes remetien a elements naturals o prehistòrics com ara dòlmens i menhirs, però també a una artificialitat manipulada. D'alguna manera, les seues composicions i processos connecten amb els plantejaments de les primeres ciberfeministes dels anys noranta, que van explorar els sistemes que allunyaven les dones de la tecnologia i van tractar d'apropiar-se'n per a subvertir les violències dels sistemes patriarcals. En eixe sentit, són reveladores les paraules de la mateixa Asins:

«No me asustan las máquinas. Las máquinas son instrumentos, viejos instrumentos desde el comienzo de la Historia. Son una ayuda maravillosa para los seres humanos y su peligrosidad depende de la clase de utilidad que los hombres les den, pero las máquinas en sí constituyen el medio más importante para evolucionar hacia una sociedad más humana, sensible e inteligente»³.

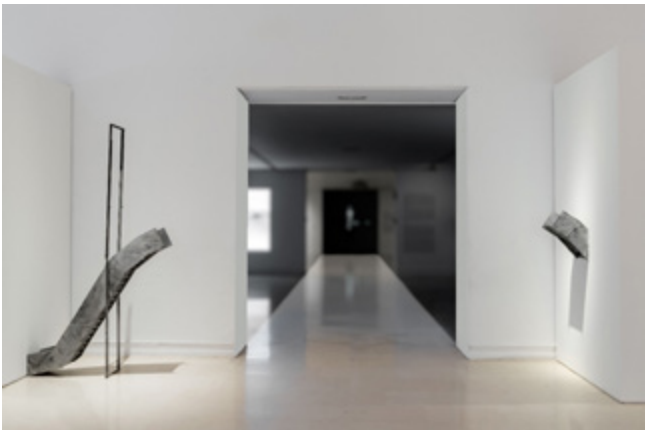
Encara que no és de feminisme del que parla Asins en la citació, pocs propòsits poden ser més feministes

1- És habitual trobar entre la literatura historicoartística dones classificades com a surrealistes pel fet que les connotacions d'irracionalitat del moviment encaixen amb el model de feminitat imperant. És molt evident, per exemple, el cas de Frida Kahlo, l'obra de la qual es qualifica sovint com a surrealista, encara que en realitat té un gran component polític; de més a més, Kahlo no va estar mai directament vinculada al moviment.

2- Asins, Elena «Historia y reflexión (archivo personal de la artista)», en Manuel J. Borja-Villel, 2011, p. 280.

3- Asins, Elena «Pasado/Futuro/Algunos comentarios/Estructuras», en Manuel J. Borja-Villel, 2011, p. 212.

que el d'aconseguir una societat més humana, sensible i intel·ligent. També hi ha una mica de projecció cap a altres futurs en la sala 6, titulada «Màquines visionàries», en la qual, bevent de l'historiador George Basalla, es presenten diferents peces que recorden màquines utilitàries, però que estan desposseïdes d'eixa utilitat. La funció que tenen no és tant fer més fàcils de manera immediata les nostres vides com permetre'ns pensar noves maneres de viure. *Escalera mecànica* (1987) [6] d'Ángeles Marco (València, 1947-2008) no ens permet pujar o baixar a cap lloc, però sí que ens permet imaginar altres mons. Imaginar-nos pujant eixa escala ens pot generar vertigen, però també podem sentir desig de descobrir allò desconegut.



[6] Ángeles Marco, *Escalera mecànica*, 1987.

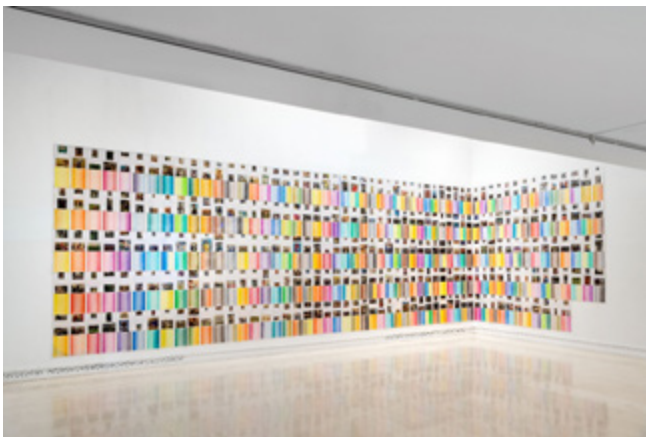
Des d'un altre prisma, la sala 7 la protagonitza l'aparició, en 1965, de la primera càmera de vídeo Sony a un preu relativament assequible. Una aparició que va servir com a eina a artistes que van tractar de desprendre's dels mitjans tradicionals per a abordar qüestions que demanaven ser treballades des d'altres llocs. La segona onada feminista no només va omplir els carrers al crit «allò que és personal és polític», sinó que va impregnar també els discursos artístics. En *La mística de la feminitat* (1963) Betty Friedan havia qüestionat el concepte de feminitat essencialista encarnat en aquell moment en el model de «dona multitasca» que difonien els mitjans de comunicació. Artistes com Joan Jonas (Nova York, 1936) ho feren a través del pensament artístic. En el seu vídeo *Vertical Roll* (1972) [7], es van succeïnt imatges acompanyades d'un so de «clic». Entre imatge i imatge, apareix una línia que respon a un efecte de distorsió conegut com a *vertical*

roll i produït per la incapacitat de sincronitzar les freqüències dels monitors de l'època. Les imatges alternen fragments del cos de l'artista amb imatges buides o formes geomètriques a un ritme monòton, constant, hipnòtic, trepador. Una mica de tot això tenia la mística de la feminitat de Friedan. Al final del vídeo, reapareix el rostre de l'artista –que no véiem des del començament–, tal vegada per a recordar-nos que està ací, que més enllà de tots eixos fragments de cos és també un rostre que mira desafiadament l'objectiu de la càmera de vídeo.

L'ideal de «dona multitasca» que inundava la televisió, la premsa i la literatura popular de l'època el va ironitzar de manera molt més evident Dara Birnbaum (Nova York, 1946) en el vídeo *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979) [8], en el qual va manipular fragments de la sèrie *Wonder Woman* (Douglas S. Cramer i Stanley Ralph Ross, 1975-1979). En la sèrie de televisió, una secretària es transformava en una superheroïna sexualitzada que lluita contra els enemics dels Estats Units. En el muntatge de Birnbaum, la superheroïna pareix que quede atrapada en bucle en el seu procés de convertir-se en tot el que hauria d'arribar a ser, però al final del vídeo eixa frustració pareix que s'ironitza a través de la transcripció de la lletra de la cançó *Wonder Woman Disc* (The Wonderland Disc Band, 1978), que encoratja les dones a apoderar-se davant les imposicions de gènere dels mitjans de comunicació.

La parada següent del recorregut ens porta a la sala 8, on es problematitza la producció en sèrie com a part intrínseca de les societats industrialitzades. Una producció en sèrie que facilita els processos de producció, però que també resulta alienadora. Inmaculada Salinas (Guadalcanal, 1967) reflexiona en *Tiempo de trabajo* (2016) [9] sobre les condicions laborals de les dones en sectors i llocs del món molt diversos. Les 267 imatges de dones treballant –tretes de mitjans de comunicació– s'insereixen en el que podrien ser les fitxes amb les quals una empresa cataloga les seues empleades. Les fitxes es tornen impersonals vistes en conjunt, es desprenen d'allò particular i de l'afecte. Entre elles es generen espais que ocupen dibuixos en colors pastel que pareix que endolcisquen el conjunt. La serialitat de la instal·lació remet al temps invertit en el treball remunerat, però també en el no remunerat, el que implica cures i

atenció sense descans. La serialitat i els treballs feminitzats estan també molt presents en el vídeo *Le monde intérieur du monde extérieur du monde intérieur* (2019) [10] de Gabriela Kraviez (Buenos Aires, 1965), en el qual es van succeint teles amb diferents motius. La successió d'imatges pareix que reproduïska allò hipnòtic del treball amb els teixits, el so repetitiu dels telers i la serialitat gestual que es produeix puntada rere puntada.



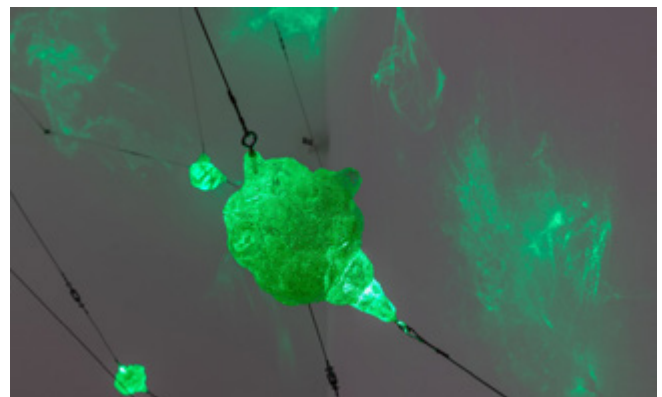
[9] Inmaculada Salinas, *Tiempo de trabajo*, 2016.

Ja quasi arribant al final del recorregut, la sala 9 concentra peces que aborden las relacions entre corporalitat i tecnològització. Jana Sterback (Praga, 1955) planteja en *Remote Control II* (1989) [11] la dissolució dels límits entre la realitat corporal i la voluntat psicològica. La peça configura un gran mirinyac⁴ d'alumini amb rodes motoritzades, una bateria i una malla central en la qual pot quedar suspesa una persona. El mirinyac es va dissenyar per a una coreografia en la qual les ballarines, suspeses en la malla, accionaven els seus moviments amb un comandament de control remot o les accionaven altres persones a l'atzar. L'artista plantejava un diàleg entre llibertat i repressió (o entre autonomia i dependència) que visibilitza que en tota relació de poder és necessari posicionar algú com a «altre». Les dones que s'insereixen en el mirinyac són lliures de moure's en una direcció o en altra, però sempre hi ha la possibilitat que una altra persona altere les seues decisions. Les relacions de poder implícites en la dicotomia llibertat/repressió que problematitza Sterback enllacen amb la desconstrucció dels

4- El mirinyac és una estructura de cercols de metall que van usar dones de classe acomodada en el segle XIX per a mantindre buides les faldes sense necessitat d'utilitzar diverses capes de sinagües emmidonades. Amb altres peces, com el corset, el mirinyac es pot considerar un dels símbols de l'opressió de les dones. De fet, l'estructura rígida que té recorda la d'una gàbia de ferro.

binarismes natural/artificial, cos/màquina, humà/animal o masculí/femení que plantejava la biòloga i teòrica feminista Donna Haraway en *A Cyborg Manifesto* (1981), considerat un dels assajos fundacionals del ciberfeminisme.

Eixa fluïdesa identitària que tracta de descompondre binarismes es reflecteix també en la sala 10, l'última, amb l'obra de Carlos Sáez (València, 1988) *Neûron* (2019) [12], una instal·lació conformada de resines suspeses en tensió amb cables d'acer i il·luminades amb una llum làser verda que es percep pixelada. La peça fa un salt temporal al present que permet abordar una virtualitat que es fon amb allò natural o una realitat natural que ja no existeix com a tal, que és igual d'artificial que la realitat virtual. La resina és tangible i física, però està dissenyada en 3D, un mitjà digital. La llum làser és material i immaterial alhora. La virtualitat i la fisicitat es dilueixen, com també es dilueix el gènere en xarxes en les quals la tecnologia pot ajudar a construir societats més inclusives. El col·lectiu Laboria Cuboniks afirmava en el manifest *Xenofeminisme: una política per l'alienació* (2015) que «allò natural no té res a oferir-nos a *queer* i trans entre nosaltres, a les persones amb diversitat funcional, ni tampoc a qui ha patit discriminació a causa de l'embaràs o de les faenes lligades a la criança». La biologia la pot i l'ha de transformar la tècnica per a transformar la categoria gènere i, més que abolir-la íntegrament, ramificar-la en una multiplicitat de gèneres fluids que no responguen al binarisme masculí/femení.⁵



[12] Carlos Sáez, *Neûron*, 2019.

5- Helen Hester explica que la fi del sistema binari de gènere és necessari perquè la jerarquia de poder implícita en allò masculí i allò femení és impossible de desarticlar. El seu «abolicionismo de género antinaturalista queer» proposa desmantellar no només el gènere, sinó també la raça, la classe, la capacitat física i altres tipus d'opressió: «lejos de producir un mundo sin géneros, esta forma de abolición por medio de la proliferación sugiere la emergencia de un mundo de múltiples géneros» (Hester, 2018, p. 40).

Al llarg del recorregut, hem viatjat en el temps a través de les interseccions que s'han anat generant entre art, tecnologia i feminisme, des d'aquells telèfons que simbolitzaven els primers indicis d'emancipació de les dones fins als cibercibers que propugnen la tecnològització com a eina de desconstrucció del gènere. La tecnologia ha servit l'art i el feminisme, però potser la cosa més interessant ací haja sigut plantejar com l'art ha pensat la tecnologia i com el feminisme l'ha subvertida.

BIBLIOGRAFIA

Basalla, George: *La evolución de la tecnología*. Crítica, Barcelona, 1990.

Borja-Villel, Manuel J.: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.

Enguita Mayo, Nuria; Paris, Nacho: *La réplica infiel*. Centro de Arte Dos de mayo, Móstoles, 2016.

Friedan, Betty: *La mística de la feminidad*. Cátedra, Madrid, 2017.

Haraway, Donna: «Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX», *Ciencia, ciborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995.

Hester, Helen: *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

Naranjo, Juan: *Germaine Krull: Métal y la fotografía industrial*. Guillermo de Osma, Madrid, 2011.

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

Zafra, Remedios; López-Pellisa, Teresa: *Cibercibers. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks*. Holobionte Ediciones, Barcelona, 2019.

Imaginaris mecànics i tècnics en la col·lecció de l'IVAM
(11 de març del 2021 - 30 de gener de 2022)

IVAM-Centre Julio González

Autora del text: Clara Solbes Borja,
equip de mediació de l'IVAM.



GENERALITAT
VALENCIANA
Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

TOTS
A UNA
VELU

