



Identitats

Este itinerari proposa un recorregut transversal per l'exposició a partir d'una selecció d'obres que permeten abordar diferents qüestions relacionades amb el gènere i la construcció de la identitat al llarg del segle xx.

La collecció de l'IVAM reuneix un conjunt significatiu de peces que, des de contextos i llenguatges molt diversos, oferixen claus per a aproximar-se a alguns dels debats principals de la història de l'art feminista i dels estudis de gènere. El recorregut assumix també els buits existents —especialment pel que fa a la presència de determinades autores i subjectivitats històricament excloses— com a part d'una història de l'art travessada per desequilibris estructurals. En este sentit, el museu treballa activament en la revisió i l'ampliació dels seus relats mitjançant noves adquisicions, investigacions, projectes i relectures crítiques de la collecció.

Al llarg de l'itinerari, les obres seleccionades dialoguen amb diferents marcs teòrics i textos fonamentals de la crítica feminista, els estudis *queer* i el pensament contemporani sobre la representació. En alguns casos, les pràctiques artístiques anticipen problemàtiques que més tard seran formulades des de la teoria; en d'altres, evidencien la influència directa d'estos discursos sobre la producció cultural del seu temps. Este diàleg permet entendre l'art no només com a reflex d'un context històric determinat, sinó també com a espai actiu de construcció, qüestionament i transformació de les identitats de gènere.



SALA 1

La mascarada i la construcció de la identitat

Al llarg del segle xx, la imatge es configura com un espai central per a la construcció, la regulació i el qüestionament de la identitat. Davant d'una tradició visual que havia tendit a fixar el subjecte en categories estables i reconeixibles, determinades pràctiques artístiques vinculades a la fotografia introduïxen una concepció més inestable, fragmentària i processual del jo. En este context, la representació deixa d'entendre's com a reflex neutral de la realitat per a convertir-se en un dispositiu actiu de producció simbòlica.

En el marc de les avantguardes històriques i, especialment, del surrealisme, la imatge es vincula a l'exploració de l'inconscient, el desig i les experiències no racionals. Recursos com l'autoretrat, la disfressa, la màscara o el desdoblament permeten qüestionar la idea d'una identitat única, així com la correspondència directa entre el cos, el gènere i la subjectivitat. La representació es va transformar així en un camp d'experimentació en el qual el subjecte es pot multiplicar, transformar o desaparèixer, posant en evidència el caràcter construït de tota identitat.

En el seu assaig *Womanliness as a Masquerade* (1999), Joan Riviere planteja que la feminitat no constituïx una essència originària, sinó una posada en escena que respon a les exigències de l'orde social. Des d'esta perspectiva, no existiria una identitat femenina prèvia a la representació, sinó un conjunt d'operacions, gestos, codis i mecanismes que la produïxen i la fan reconeixible.

01

L'obra de **Claude Cahun** se situa en este marc, articulant una investigació sobre la identitat com a procés inestable, travessat per la transformació, la duplicitat i l'escenificació. Les seues imatges, fetes en col·laboració amb Marcel Moore (Suzanne Malherbe), es despleguen en un territori ambigu entre retrat, autoretrat i performance, on el subjecte no es revela, sinó que es constrüix mitjançant màscares, disfresses i desdoblements. A mig camí entre el retrat, l'autoretrat i la *performance*, les fotografies de Cahun no busquen revelar una identitat autèntica, sinó mostrar com es constrüix contínuament a través de la representació.

Esta lògica aconseguix una formulació especialment complexa en *Aveux non avenus* (1930), on text i imatge operen com un dispositiu conjunt de descomposició del jo. A través d'una escriptura fragmentària i fotomuntatges en què el subjecte apareix escindit i multiplicat, l'obra posa



en crisi qualsevol noció d'identitat estable. La màscara no amaga una veritat interior, sinó que evidencia que la identitat no existix fora de la seua representació.

Publicat el 1930, *Aveux non avenues* constituïx una obra híbrida situada entre autobiografia, assaig, aforisme, ficció i poesia visual. Més que una confessió, el llibre opera com una crítica radical al gènere autobiogràfic propi, desmuntant la idea d'un subjecte coherent capaç de narrar-se des d'una posició estable. L'escriptura avança mitjançant interrupcions, contradiccions i desplaçaments que convertixen la subjectivitat en un procés continu de metamorfosi.

Els fotomuntatges fets juntament amb Marcel Moore intensifiquen esta operació mitjançant la superposició d'autoretrats, símbols i figures al·legòriques. L'espill, la màscara, el doble o l'androgínia apareixen com a motius recurrents que dissolen les fronteres entre masculí i femení, interior i exterior, realitat i ficció. Més que representar una identitat alternativa, les imatges qüestionen el mateix marc que permet definir-la.

La insistència en un subjecte múltiple i mutable situa Cahun en una posició excepcional dins del surrealisme. Davant de la construcció tradicional de la dona com a musa o com a objecte del desig masculí, el seu treball convertix la identitat en un espai d'experimentació crítica, anticipant plantejaments posteriors sobre la performativitat del gènere i la construcció social del subjecte.

02

A partir de mitjan segle xx esta problematització es desplaça cap a l'àmbit de la cultura visual de masses. La sèrie *Somnis* (1948-1951) de **Grete Stern**, publicada en la revista argentina *Idilio*, s'inserix en un dispositiu mediàtic dirigit a un públic femení en què convergien discursos psicològics, pedagògics i normatius. Per a la secció "La psicoanàlisi t'ajudarà", les lectores enviaven els seus somnis, que eren interpretats i acompanyats per fotomuntatges fets per Stern.

Lluny de limitar-se a il·lustrar relats individuals, estes imatges transformaven experiències privades en representacions de conflictes col·lectius. A través del fotomuntatge i d'una estètica vinculada a l'oníric i surrealista, Stern va construir escenes en què la figura femenina apareix més xicoteta, observada, tancada o reduïda a objecte. Motius com l'ull vigilant, l'espill, la caiguda o la repetició de tasques domèstiques remeten a formes de control social i psicològic que limiten l'autonomia de les dones.

El context argentí de postguerra és decisiu per a comprendre la sèrie. Mentre que el sufragi femení acabava de ser reconegut i la modernització ampliava certs horitzons socials, persistien models patriarcals que vincula-



ven la dona amb la llar, la maternitat i la funció moral dins de l'orde social. Les revistes femenines contribuïen a difondre una imatge normativitzada de la feminitat, responsable del benestar familiar i garant d'estabilitat.

Davant d'això, Stern construeix una contraimatge. Els seus fotomuntatges revelen l'estranyesa latent en escenes aparentment quotidianes i fan visibles les tensions entre el desig, l'autonomia i el mandat social. En este sentit, el seu treball es pot posar en relació amb els plantejaments de Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* (1949), on la dona és definida com una construcció històrica situada en una posició d'alteritat.

Tant Beauvoir com Stern interroguen els límits de la llibertat femenina en societats estructurades des de paràmetres patriarcals. Allà on la filòsofa analitza conceptualment la producció històrica de la dona com a "Altre", Stern tradueix visualment esta condició mitjançant imatges en què la identitat apareix atrapada entre adaptació i resistència. D'esta manera, la imatge es configura com un espai d'experimentació i crítica, anticipant debats posteriors sobre el gènere com a construcció socialment intervinguda.

SALA 2

La imatge com a ferramenta de construcció social

Si en el context de la cultura visual de masses la imatge revelava tensions entre identitat i norma, en el marc soviètic de les dècades del 1920 i el 1930 participa activament en la construcció d'un nou orde social. La producció visual s'integra en un projecte polític que situa la transformació de les relacions de gènere com a part del procés revolucionari.

En este context, la figura de la "nova dona", formulada per Aleksandra Kollontai, opera com a horitzó ideològic. L'emancipació femenina es vincula a la independència econòmica, la incorporació al treball productiu i la superació de les estructures tradicionals de la família. Després de la Revolució del 1917, les reformes legislatives van introduir canvis en el matrimoni, el divorci o l'accés al treball remunerat, mentre que organismes com el Zhenotdel van intentar incorporar les demandes específiques de les dones al projecte socialista. En els textos de Kollontai, però, l'emancipa-



ció no es podia assolir únicament mitjançant transformacions jurídiques, sinó a través d'una modificació profunda de les estructures econòmiques i afectives que sostenien la subordinació femenina.

03

Les pràctiques visuals desenvolupades durant este període —i especialment el fotomuntatge constructivista— van participar en la difusió dels nous imaginaris. En *Pro eto* (1923), d'**Aleksandr Ródtxenko**, la imatge es construeix com un espai fragmentat on convergixen l'aspecte íntim i polític. Sorgit de la col·laboració entre Ródtxenko i Vladímir Maiakovski, el llibre articula un univers visual complex mitjançant retallades de revistes i fotografies dels protagonistes, integrant telèfons, ponts, animals, gratacels o aeroplans en composicions en què realitat i fantasia s'entremesclen. La figura de Lily Brik ocupa una posició ambivalent: musa, col·laboradora i símbol d'una nova feminitat vinculada a la modernitat soviètica, apareix simultàniament com a subjecte i com a projecció del desig masculí.

04 05

Esta lògica adquireix una dimensió més explícitament política en la gràfica propagandística. En cartells com *Obreres de xoc, consolideu les brigades de xoc* (1931), de **Valentina Kulagina**, o *Dones treballadores, dones de l'agricultura col·lectiva* (1932), de **Natalia Pinus**, la dona apareix com a subjecte actiu del projecte socialista. Estes obres s'inscriuen en el treball de l'anomenada Brigada de Xoc de fotomuntadors de l'URSS, integrada per artistes com Gustav Klucis, Valentina Kulagina o Natalia Pinus, l'objectiu dels quals era convertir la imatge en una ferramenta de mobilització col·lectiva al voltant dels processos d'industrialització i col·lectivització impulsats per l'Estat.

El llenguatge visual emprat és especialment significatiu: predomini del roig i del negre, composicions diagonals, repetició de figures, disposició en ventall dels cossos, alteració d'escales i integració del text com a element compositiu. Estos recursos construeixen una visualitat dinàmica on la dona apareix incorporada a fluxos de treball i estructures col·lectives. En els cartells de Pinus, el color adquireix a més un valor simbòlic: el roig associat a la revolució, el verd a la producció agrària i el blau a la indústria.

Tot i això, la difusió de l'apoderament femení va recaure paradoxalment sobre artistes dones encarregades de representar una emancipació que, en molts casos, no es va arribar a traduir en igualtat efectiva. Encara que la incorporació femenina a la faena va augmentar en els plans quinquennals, va ser de manera desigual, amb una forta concentració en sectors de baixa qualificació i menors salaris. Des d'una perspectiva feminista materialista,



la distància entre imatge i experiència revela com l'emancipació es podia formular visualment abans de transformar de manera efectiva les condicions de vida.

En este sentit, la cultura visual soviètica desplaça la qüestió del gènere des de la subjectivitat cap a la inscripció en estructures econòmiques i ideològiques. La dona ocupa una posició estratègica: símbol de modernització i de progrés, però també figura delimitada pel mateix sistema que la visibilitza. La imatge deixa així de ser únicament un espai de representació per a convertir-se en una ferramenta activa en la producció social.

SALA 3

La imatge com a documentació gràfica del desig del canvi

La participació de dones en les milícies durant els primers mesos de la Guerra Civil espanyola no es pot entendre com un episodi aïllat, sinó com el resultat d'un encreuament de discursos polítics i socials que, des de diferents àmbits, defenien la plena incorporació de les dones a la vida pública i als processos de transformació social.

En este context, organitzacions com Mujeres Libres van tindre un paper fonamental en reivindicar l'emancipació integral de les dones, entesa com a autonomia econòmica, intel·lectual i política. Des de les publicacions i pràctiques militants, van qüestionar la relegació històrica de la dona a l'àmbit domèstic i van defendre la seua participació activa en la revolució social. Per a figures com Lucía Sánchez Saornil, l'emancipació no es podia reduir a l'accés a la faena o a la igualtat legal: exigia transformar les condicions materials, educatives, afectives i culturals que sostenien la subordinació femenina. La revolució havia d'implicar també una transformació de les relacions de gènere.

En el context bèl·lic, la reivindicació es va traduir en la legitimació de la presència femenina en el front, com a part d'un projecte més ampli de reconfiguració social. En el recorregut de la sala, esta qüestió es planteja primer a través de *Voluntaris*, d'**Agustí Centelles**, i es perllonga després en la fotografia d'**autoria anònima**, situada a la paret oposada de la sala. En les dos imatges, la figura de la miliciana introduïx una ruptura significa-

06 07



tiva en la representació del cos femení. Armat, actiu i situat en l'espai del conflicte, el cos desestabilitza els models tradicionals que el vinculaven a la passivitat, la cura o la domesticitat.

Estes imatges funcionen simultàniament com a document històric i com a projecció simbòlica de possibilitat política. No només registren la presència de dones en la guerra, sinó que visualitzen el desig d'una transformació més àmplia: l'aparició de noves formes de subjectivitat femenina associades a l'acció, l'autonomia i la participació col·lectiva. El cos de la miliciana esdevé així un signe de canvi social, però també un espai de disputa on convergixen emancipació i resistència cultural.

Esta irrupció, però, es revela profundament inestable. La retirada progressiva de les dones del front pocs mesos després de l'inici de la guerra posa de manifest les tensions entre els ideals d'igualtat promoguts pel discurs revolucionari i la persistència d'estructures socials que limitaven l'abast de l'emancipació. La participació femenina va ser desplaçada cap a tasques auxiliars, reproduint parcialment divisions tradicionals entre esfera pública i privada.

D'esta manera, les imatges de milicianes no només documenten una participació concreta en el conflicte, sinó que permeten interrogar els mecanismes mitjançant els quals determinades experiències femenines tenen visibilitat mentre que altres queden excloses del relat històric. La representació apareix, per tant, com un espai de memòria i disputa, on la construcció del passat condiona també les maneres d'imaginar el futur.

SALA 4

Relacions de poder

En el context de l'expressionisme abstracte, la pintura ha estat entesa sovint com un llenguatge autònom i universal, aparentment desvinculat de condicions externes. Tot i això, la suposada neutralitat ha estat qüestionada per la teoria feminista, que ha assenyalat com la producció artística està travessada per condicions materials, socials i institucionals que incideixen tant en el seu desenvolupament com en el seu reconeixement. En esta línia, Griselda Pollock, en *Vision and Difference* (1988), ha subratllat



que els llenguatges de la modernitat, inclosa l'abstracció, no es poden considerar universals, sinó pràctiques inscrites en estructures històriques i relacions de poder determinades.

L'obra *Abstract n°2* (1946-1948), de **Lee Krasner**, se situa en l'encreuament entre llenguatge formal i condicions de producció. Vinculada a la sèrie *Little Images*, la pintura es construïx a partir d'una densa trama de signes i ritmes que recorren tota la superfície en una composició contínua. Davant de la monumentalitat i la gestualitat expansiva associades a altres artistes de l'expressionisme abstracte, Krasner desenvolupa un llenguatge basat en la repetició, l'acumulació i la concentració del gest.

La trajectòria de Krasner és especialment significativa dins de l'expressionisme abstracte estatunidenc. Formada amb Hans Hofmann, va entrar aviat en contacte amb les avantguardes europees i va tindre un paper rellevant en l'escena artística novaïorquesa, participant en els inicis d'American Abstract Artists, organització decisiva per a la consolidació de l'abstracció als Estats Units. Tot i això, el seu reconeixement va quedar durant dècades condicionat per lectures que la van situar en una posició secundària respecte als contemporanis masculins i, de manera particular, respecte a Jackson Pollock.

Este aspecte es pot posar en relació amb el plantejament de Virginia Woolf en *Room of One's Own* (1929), sobre la necessitat de tindre un espai propi per a la creació. Després del matrimoni amb Pollock i el trasllat a Long Island, Krasner va treballar en condicions espacials limitades dins de la llar compartida, mentre que Pollock ocupava l'estudi principal. En este context va començar a desenvolupar la sèrie *Little Images*, utilitzant llenços de format xicotet que podien adaptar-se a espais reduïts. Estes circumstàncies van condicionar tant el format de les seues obres com els processos d'execució, i van evidenciar la incidència del material en el llenguatge artístic.

Així mateix, la trajectòria de Krasner posa de manifest les estructures que han regulat la visibilitat de les dones en l'art. Com va plantejar Linda Nochlin en *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), l'absència de reconeixement no respon a una falta de producció, sinó als marcs institucionals i discursius que n'han limitat històricament la legitimació. En el cas de Krasner, la tensió resulta paradigmàtica: malgrat el seu paper en la configuració de l'expressionisme abstracte i d'haver introduït Pollock en determinats cercles artístics novaïorquesos, la seua obra va estar molt de temps eclipsada per la figura del marit.

Després de la mort de Pollock el 1956, Krasner va continuar desenvolupant una producció cada cop més ambiciosa en escala i complexitat, alhora que assumia la preservació del llegat de l'artista. Esta doble tasca —crear i custodiar la memòria aliena— il·lustra les desigualtats que ha travessat històricament la producció cultural femenina.

Des d'esta perspectiva, l'abstracció es revela com un camp travessat per relacions de poder, on les condicions de producció són clau per a comprendre tant les obres com el seu lloc en la història de l'art. L'obra de Krasner permet desplaçar l'atenció des de la idea de geni individual cap a una comprensió més àmplia dels contextos materials, afectius i institucionals que condicionen la creació artística i la inscripció posterior en els relats històrics.

SALA 5

L'altre i la norma

09

Al llarg de l'itinerari, la imatge ha aparegut com un espai des d'on interrogar la identitat, les seues formes de representació i les relacions de poder que la travessen. En este punt, l'obra de **Diane Arbus** permet desplaçar l'atenció cap a la mirada com a dispositiu que definix quins cossos, gestos o aparences són percebuts com a familiars i quins queden situats al lloc de la diferència.

En la fotografia d'Arbus, la identitat no apareix com una categoria estable, sinó com una construcció travessada per convencions socials, codis visuals i relacions de poder. El seu treball desplaça el focus cap a cossos i subjectivitats absents de la iconografia oficial, tradicionalment orientada cap a models de bellesa, comportament i reconeixement social normatius.

En *Two boys smoking in Central Park, NYC 1963* (1963), dos nens apareixen fumant en un espai públic reconeixible. L'escena resulta inquietant perquè introduïx en la infància gestos i objectes associats al món adult, desestabilitzant la idea d'innocència infantil. L'acte de fumar, l'actitud corporal i la relació frontal amb la càmera activen codis vinculats a una masculinitat adulta: duresa, autonomia, seguretat o desafiament. La imatge mostra així una identitat en procés de construcció, no com a essència natural, sinó com a un conjunt de signes apresos i socialment reconeixibles.



Encara que la fotografia es va fer dècades abans de la publicació de *Black Looks: Race and Representation* (1992), de bell hooks, i *Female Masculinity* (1998), de Judith/Jack Halberstam, tots dos textos permeten rellegir hui l'obra d'Arbus des de debats centrals del feminisme i la crítica de la representació. Des d'esta perspectiva, la imatge interroga com es construeix visualment el gènere, com s'aprén la masculinitat i com la mirada social interpreta de manera desigual els cossos segons la raça, la classe o l'edat.

SALA 6

Circulació massiva de la norma identitària i el seu qüestionament

Si en contextos anteriors la imatge funcionava com a espai d'experimentació subjectiva o de construcció ideològica, amb el desenvolupament de l'art pop i la cultura visual de masses es consolida com un element central en la circulació de models visuals. L'expansió dels mitjans de comunicació, la publicitat, el cinema i la cultura de consum situen la imatge al nucli de la vida quotidiana, intensificant-ne la capacitat per a produir, reproduir i normalitzar identitats.

El 1963, Betty Friedan va analitzar en *The Feminine Mystique* el paper de la cultura de masses en la construcció d'un model normatiu de feminitat vinculat a l'àmbit domèstic i al consum, assenyalant el malestar generat per la distància entre estes representacions i l'experiència viscuda. En este context, la imatge no només reflectix els models, sinó que els amplifica i els fa socialment reconeixibles a través de la circulació.

Les pràctiques de l'art pop i les poètiques vinculades a l'apropiació incorporen directament estos llenguatges mitjançant imatges procedents de revistes, cinema o publicitat. La figura femenina apareix mediada per dispositius de reproducció que la convertixen en superfície de consum visual: estilitzada, fragmentada i sotmesa a processos d'idealització que en reforcen el caràcter artificial. En la imatge publicitària, el cos es transforma en un objecte visual homologable a altres béns, integrat en les lògiques del mercat. La feminitat es configura, així, com un conjunt de signes codificats, reproduïbles i reconeixibles col·lectivament.



10

11

El recorregut de la sala en este itinerari s'obri amb la *Sèrie Nova York* (ca. 1960), d'**Amparo Segarra**, i continua amb la sèrie *The American Way of Life* (1949-76), de **Josep Renau**. Des d'estratègies diferents, les dos obres treballen amb imatges procedents de la cultura visual de masses i dels llenguatges publicitaris, apropiant-se dels codis per a desestabilitzar la naturalitat aparent. En els *collages* de Segarra, els cossos, objectes i escenes són tallats, desplaçats i reorganitzats, generant composicions en què el cos femení apareix com un camp de conflicte travessat pel desig, el control social i la violència simbòlica. En Renau, la imatge publicitària nord-americana és sotmesa a una crítica ideològica que mostra com la figura femenina pot ser utilitzada com a estratègia comercial, estilitzada, erotitzada i plastificada de manera semblant als béns de consum.

12

A continuació, *Visage en bleu* (1963), de **Martial Raysse**, perllonga esta reflexió des de l'imaginari del pop europeu. L'artista partix d'una imatge publicitària femenina i la sotmet a un procés d'acoloriment que en subratlla l'artificialitat. El rostre de la dona apareix com a emblema de bellesa i desig, convertit en superfície visual pròpia de la societat de consum.

13

14

Finalment, *Composició* (1974), d'**Àngela García**, i *Cirurgia. De la sèrie La dona* (1971), d'**Isabel Oliver**, permeten desplaçar esta lectura cap a una crítica més directa de les maneres en què la representació organitza cossos, rols i identitats. En García, la imatge es planteja com una construcció visual que evidencia el caràcter codificat de les formes de representació. En Oliver, el cos femení apareix vinculat als discursos socials que l'observen, el transformen i el normativitzen, assenyalant la pressió exercida sobre les dones pels models de bellesa, la medicina, la publicitat i els imaginaris de consum. Ambdós obres qüestionen així la naturalitat aparent d'una feminitat construïda mitjançant codis visuals, expectatives socials i mecanismes de control.

Tot plegat, les obres assenyalades mostren com la cultura visual de masses va convertir la feminitat en un repertori de signes codificats. Però també evidencien que els mateixos llenguatges podien ser apropiats, manipulats i desviats críticament, fent de la imatge un espai de disputa on la identitat podia ser qüestionada i rearticulada.



La construcció de la mirada

Si en el context de la cultura visual de masses la imatge es va consolidar com un dispositiu central en la producció i la circulació de models de gènere, a partir de les dècades del 1970 i 1980 se n'intensifica el qüestionament des de l'interior dels mateixos sistemes de representació. La fotografia, el vídeo, la *performance* i l'acció corporal es convertixen llavors en ferramentes fonamentals per a analitzar com es construeixen les imatges i quines posicions assignen als que miren i als que són mirades.

Este plantejament es pot posar en relació amb les idees de Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), on l'autora analitza com el cinema clàssic organitza la representació a partir d'una mirada masculina que situa la dona com a objecte de visió i desig. Des d'esta perspectiva, la imatge no només representa, sinó que també distribuïx relacions de poder: determina quins cossos ocupen posicions d'autoritat visual i quins queden sotmesos a dinàmiques d'observació, desig o control.

El recorregut s'obri amb un primer grup d'obres que aborda críticament els codis visuals del cinema, la televisió, la publicitat i la cultura de masses. L'obra de **Cindy Sherman** és central per a esta problemàtica. En *Untitled Film Still* (1978), l'artista s'apropia dels codis visuals del cinema i de la publicitat, però sense reproduir una escena concreta. A través de la disfressa, el posat i la construcció fotogràfica, Sherman encarna estereotips femenins reconeixibles i, ahora, els desestabilitza. El seu cos no funciona com a autoretrat, sinó com a suport crític des del qual qüestionar la representació de la dona en la cultura patriarcal.

En un registre proper, **Dara Birnbaum** treballa amb imatges procedents de la televisió i la cultura audiovisual de masses. En els seus vídeos, la repetició, el muntatge fragmentat i la interrupció narrativa permeten desmuntar els mecanismes visuals i simbòlics dels mitjans de comunicació. En apropiar-se figures televisives com *Wonder Woman*, Birnbaum evidencia la contradicció entre una aparent imatge d'apoderament femení i la seua inscripció en codis visuals erotitzats i normatius. En esta mateixa línia de crítica als mitjans pot situar-se *Untitled (Cowboys)*, de **Richard Prince**, on la masculinitat apareix igualment com una construcció mediàtica, associada al mite publicitari del vaquer nord-americà i a una idea codificada de virilitat.

15

16

17

18 19

A continuació, les obres de **Sanja Iveković** i **Eugènia Balcells** aprofundixen en la manera com la cultura visual produïx i naturalitza models de feminitat i masculinitat. En *Make up – Make down* (1978), **Iveković** se centra en el gest quotidià de maquillar-se, ocultant la cara i desplaçant l'atenció cap a la manipulació dels cosmètics. D'esta manera, subvertix els clixés publicitaris que vinculen feminitat, bellesa i disponibilitat visual. Per la seua banda, en *Boy Meets Girl*, **Balcells** analitza els estereotips de gènere a través de la repetició i confrontació d'imatges procedents de la cultura popular. La seua obra mostra com les identitats masculines i femenines són produïdes mitjançant codis visuals reiterats que acaben percebent-se com a naturals, malgrat respondre a convencions culturals profundament apreses.

20

Altres obres desplacen la crítica des del pla de la imatge cap al cos entés com a espai polític. En *Accions corporals* (2013), **Esther Ferrer**, localitzada al centre de la sala, utilitza el seu cos nu com a objecte de mesurament, assenyalant els mecanismes d'objectualització i cosificació del cos femení i els sistemes de control que històricament l'han travessat. Per la seua banda, **Gina Pane** situa el cos en relació amb el dolor, la ferida i la vulnerabilitat. En *Azione Sentimentale* (1973), l'artista utilitza l'acció corporal per a explorar els límits físics i emocionals del cos, fent visible una dimensió del patiment habitualment exclosa de les representacions idealitzades de la feminitat. La ferida apareix així com una forma d'inscripció política i afectiva sobre el cos.

21

22 23

Finalment, les obres de **VALIE EXPORT** i **Michel Journiac** radicalitzen la reflexió al voltant del cos, la representació i la construcció dels rols de gènere. En *EROS/ION I-IV* (1971), **EXPORT** confronta erotisme, violència i representació, convertint el cos femení en un espai de tensió entre desig, control i agressió simbòlica. Les seues accions qüestionen frontalment les maneres tradicionals de representació de les dones i denuncien la violència implícita en molts dispositius visuals i socials.

També **Michel Journiac**, en *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (1974), utilitza la disfressa i la interpretació de rols quotidians per a qüestionar la suposada naturalitat de la identitat de gènere. A través de la repetició de gestos associats convencionalment a la feminitat, l'obra posa en evidència el caràcter après, performatiu i socialment construït dels rols de gènere en la vida quotidiana.

En conjunt, en esta sala observem com la imatge i el cos es convertixen en territoris d'anàlisi crítica des d'on qüestionar la construcció de la mirada, la naturalització dels rols de gènere i les formes de poder que regulen la representació.



SALA 9

La identitat com a construcció performativa

Durant els anys noranta, les pràctiques artístiques vinculades a les qüestions de gènere i d'identitat s'intensifiquen en un context travessat per transformacions socials, polítiques i culturals profundes. L'expansió dels mitjans de comunicació, l'impacte de la crisi de la sida i la consolidació dels debats al voltant de la identitat afavorixen l'aparició de propostes que qüestionen els models normatius de representació i obrin noves maneres de pensar el subjecte.

Este marc es pot posar en relació amb els plantejaments de Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), on el gènere deixa d'entendre's com una essència estable per a ser pensat com una construcció performativa, produïda mitjançant la repetició d'actes, gestos i normes socials. Des d'esta perspectiva, no és una realitat fixa o natural, sinó un procés contínuament construït i negociat.

24

La transició entre la sala anterior i esta s'articula a través de *Carrying I* (1992), de **Pepe Espaliú**, una obra que permet desplaçar la reflexió sobre el cos com a espai polític cap a una comprensió de la identitat com a experiència vulnerable, relacional i travessada per la cura. L'escultura, feta en ferro, adopta la forma d'una estructura tancada que evoca un contenidor o dispositiu de transport, però que es manté inaccessible. L'ambigüitat entre protecció i clausura adquireix una ressonància especial si es posa en relació amb l'acció *Carrying*, feta aquell mateix any, en què l'artista va ser traslladat per les seues amistats i persones amb qui havia col·laborat mitjançant una cadena de braços entrelaçats. A causa de l'aïllament suggerit per l'escultura, l'acció activa una dimensió col·lectiva basada en el suport, l'afecte i la cura.

25

A continuació, *Juguem a presoners* (1993–1996), d'**Azucena Vieites**, desplaça esta reflexió cap a la circulació d'imatges, els imaginaris feministes i *queer* i les formes de producció col·lectiva. Vieites recorre al dibuix, la reproducció i una estètica propera a la cultura *do-it-yourself* per a construir un arxiu fragmentari de referències vinculades als anys noranta. La precarietat deliberada dels materials i la possibilitat de circulació de les imatges qüestionen la idea d'obra única i desplacen la pràctica artística cap a formes obertes, accessibles i compartides. En el seu treball, la imatge es convertix en un espai de memòria, experimentació i posicionament crític enfront dels models dominants de representació.



Finalment, la qüestió de la identitat com a construcció apareix també en *Olia* (1993), de **Gillian Wearing**. En esta fotografia, l'artista es representa a si mateixa mitjançant una màscara i un tors artificial que li permeten assumir l'aparença d'una altra persona. La imatge funciona així en un territori ambigu entre l'autoretrat i la representació d'un altre ésser humà. Wearing utilitza la màscara com a metàfora dels papers que interpretem en la vida quotidiana, revelant que el jo no és una unitat estable, sinó una estructura múltiple, formada per capes visibles i zones d'opacitat.

En conjunt, les pràctiques reunides en esta sala situen el cos i la identitat al centre de la reflexió artística contemporània. A través d'estratègies molt diverses, les obres evidencien que la identitat no constituïx una categoria fixa ni essencial, sinó un procés en transformació constant travessat per relacions socials, polítiques, afectives i culturals.

SALA 10

La construcció de la identitat a la contemporaneïtat

En el context del segle XXI, les pràctiques artístiques vinculades al gènere es desenvolupen en un marc marcat per la diversitat, la complexitat i la revisió crítica dels models heretats. Les obres reunides en esta sala permeten pensar la identitat com a procés obert, travessat per factors socials, culturals, polítics i històrics. Lluny de plantejar-se com una realitat fixa, la identitat apareix ací com un camp en transformació on conflüixen cos, memòria, desig, desplaçament i representació.

El recorregut pot iniciar-se amb *Lady Rosa of Luxembourg* (2001), de **Sanja Iveković**, en què l'artista reinterpreta el monument luxemburgués de la *Gëlle Fra* introduint una figura femenina embarassada i vinculant-la a Rosa Luxemburg. Les paraules inscrites al pedestal evidencien els estereotips contradictoris que històricament han regulat la representació de les dones a l'espai públic.

La revisió crítica d'estos models de feminitat es desplaça també a l'espai domèstic en *The Instant Decorator (Pink and Green Bedroom / Slumber Party, Really Crowded)* (2004), de **Laurie Simmons**. A través de nines,

miniatures i decorats que remetent a les cases de nines i a la cultura visual nord-americana, l'artista revela el caràcter artificial dels espais i rols assignats tradicionalment a les dones.

29

Esta reflexió sobre els cossos, espais i significats associats a la feminitat adquireix una dimensió més íntima i corporal en *La chambre des utérus* (2017), d'**Annette Messenger**. A través de la repetició de formes vinculades a l'úter, l'artista aborda qüestions com ara la sexualitat, la menstruació, el desig i l'autonomia corporal, tradicionalment ocultades, relegades a l'àmbit privat o culturalment silenciades. L'acumulació i la fragmentació d'imatges genera un espai envoltant que transforma el que és íntim en un territori de reflexió pública.

30

Cap a una zona més centrada de la sala, la reflexió sobre la identitat s'obri a experiències travessades pel trànsit, la diàspora, la racialització i les formes contemporànies de visibilitat. La videoinstal·lació *Lost in Transition_un poema performatiu* (2016), de **Cabello/Carceller**, planteja la identitat com un procés de transformació i desplaçament. Concebuda per a la Galeria 6 de l'IVAM, l'obra pren l'escala com a metàfora de trànsit. Hi participen persones trans, drag, *genderqueer*, *genderfluid* o d'identitats no normatives residents a València, els cossos, gestos i formes de presentar-se de les quals qüestionen la divisió binària entre masculí i femení.

31

Les fotografies *Eastern LGBT International núm. 15* i *núm. 17* (2004–2006), d'**Ahlam Shibli**, prolonguen esta reflexió des de l'experiència de persones gais, lesbianes i trans procedents de països àrabs i islàmics que viuen a la diàspora. L'artista mostra espais de sociabilitat i formes d'autoafirmació, però també la persistència de normes socials i religioses que continuen regulant els cossos i les sexualitats fins i tot lluny del lloc d'origen. L'obra introduïx una reflexió sobre la visibilitat, la pertinença i la llibertat condicionada.

32

Finalment, les fotografies de **Zanele Muholi**, pertanyents a la sèrie *Somnyama Ngonyama* (2012-present), situen l'autoretrat en l'àmbit de l'activisme visual. A través de la transformació performativa del propi cos, Muholi reflexiona sobre raça, gènere, història colonial i representació, afirmant la dignitat i visibilitat de les comunitats negres LGBTQ+. Les seues imatges qüestionen les tradicions visuals que han marginat estos cossos i proposen noves formes de presència, resistència i autoafirmació.

Tot plegat, les obres vinculades a l'itinerari de gènere que observem en esta sala amplien el debat sobre la identitat cap a contextos globals i contemporanis. Més que oferir respostes tancades, estes pràctiques conviden a qüestionar les categories heretades i imaginar altres formes de relació, visibilitat i existència.



