



Identidades

Este itinerario propone un recorrido transversal por la exposición a partir de una selección de obras que permiten abordar distintas cuestiones relacionadas con el género y la construcción de la identidad a lo largo del siglo XX.

La colección del IVAM reúne un conjunto significativo de piezas que, desde contextos y lenguajes muy diversos, ofrecen claves para aproximarse a algunos de los principales debates de la historia del arte feminista y de los estudios de género. Este recorrido asume también los vacíos existentes —especialmente en lo relativo a la presencia de determinadas autoras y subjetividades históricamente excluidas— como parte de una historia del arte atravesada por desequilibrios estructurales. En este sentido, el museo trabaja activamente en la revisión y ampliación de sus relatos mediante nuevas adquisiciones, investigaciones, proyectos y relecturas críticas de la colección.

A lo largo del itinerario, las obras seleccionadas dialogan con distintos marcos teóricos y textos fundamentales de la crítica feminista, los estudios queer y el pensamiento contemporáneo sobre la representación. En algunos casos, las prácticas artísticas anticipan problemáticas que más tarde serán formuladas desde la teoría; en otros, evidencian la influencia directa de estos discursos sobre la producción cultural de su tiempo. Este diálogo permite entender el arte no solo como un reflejo de un contexto histórico determinado, sino también como un espacio activo de construcción, cuestionamiento y transformación de las identidades de género.



La mascarada y la construcción de la identidad

A lo largo del siglo XX, la imagen se configura como un espacio central para la construcción, regulación y cuestionamiento de la identidad. Frente a una tradición visual que había tendido a fijar el sujeto en categorías estables y reconocibles, determinadas prácticas artísticas vinculadas a la fotografía introducen una concepción más inestable, fragmentaria y procesual del yo. En este contexto, la representación deja de entenderse como un reflejo neutral de la realidad para convertirse en un dispositivo activo de producción simbólica.

En el marco de las vanguardias históricas y, especialmente, del surrealismo, la imagen se vincula a la exploración del inconsciente, el deseo y las experiencias no racionales. Recursos como el autorretrato, el disfraz, la máscara o el desdoblamiento permiten cuestionar la idea de una identidad única, así como la correspondencia directa entre cuerpo, género y subjetividad. La representación se transformó así en un campo de experimentación donde el sujeto puede multiplicarse, transformarse o desaparecer, poniendo en evidencia el carácter construido de toda identidad.

En su ensayo *Womanliness as a Masquerade* (1999), Joan Riviere plantea que la feminidad no constituye una esencia originaria, sino una puesta en escena que responde a las exigencias del orden social. Desde esta perspectiva, no existiría una identidad femenina previa a su representación, sino un conjunto de operaciones, gestos, códigos y mecanismos que la producen y la hacen reconocible.

01

La obra de **Claude Cahun** se sitúa en este marco, articulando una investigación sobre la identidad como proceso inestable, atravesado por la transformación, la duplicidad y la escenificación. Sus imágenes, realizadas en colaboración con Marcel Moore (Suzanne Malherbe), se despliegan en un territorio ambiguo entre retrato, autorretrato y performance, donde el sujeto no se revela, sino que se construye mediante máscaras, disfraces y desdoblamientos. A medio camino entre el retrato, el autorretrato y la performance, las fotografías de Cahun no buscan revelar una identidad auténtica, sino mostrar cómo esta se construye continuamente a través de la representación.

Esta lógica alcanza una formulación especialmente compleja en *Aveux non avenues* (1930), donde texto e imagen operan como un dispositivo conjunto de descomposición del yo. A través de una escritura fragmentaria y de fotomontajes en los que el sujeto aparece escindido y multiplicado, la obra pone en crisis cualquier noción de identidad estable. La máscara no oculta una verdad interior, sino que evidencia que la identidad no existe fuera de su representación.

Publicado en 1930, *Aveux non avenues* constituye una obra híbrida situada entre autobiografía, ensayo, aforismo, ficción y poesía visual. Más que una confesión, el libro opera como una crítica radical al propio género autobiográfico, desmontando la idea de un sujeto coherente capaz de narrarse desde una posición estable. La escritura avanza mediante interrupciones, contradicciones y desplazamientos que convierten la subjetividad en un proceso continuo de metamorfosis.

Los fotomontajes realizados junto a Marcel Moore intensifican esta operación mediante la superposición de autorretratos, símbolos y figuras alegóricas. El espejo, la máscara, el doble o la androginia aparecen como motivos recurrentes que disuelven las fronteras entre masculino y femenino, interior y exterior, realidad y ficción. Más que representar una identidad alternativa, estas imágenes cuestionan el propio marco que permite definirla.

La insistencia en un sujeto múltiple y mutable sitúa a Cahun en una posición excepcional dentro del surrealismo. Frente a la construcción tradicional de la mujer como musa o como objeto del deseo masculino, su trabajo convierte la identidad en un espacio de experimentación crítica, anticipando planteamientos posteriores sobre la performatividad del género y la construcción social del sujeto.

A partir de mediados del siglo XX, esta problematización se desplaza hacia el ámbito de la cultura visual de masas. La serie *Sueños* (1948-1951) de **Grete Stern**, publicada en la revista argentina *Idilio*, se inserta en un dispositivo mediático dirigido a un público femenino en el que convergían discursos psicológicos, pedagógicos y normativos. Para la sección “El psicoanálisis te ayudará”, las lectoras enviaban sus sueños, que eran interpretados y acompañados por fotomontajes realizados por Stern.

Lejos de limitarse a ilustrar relatos individuales, estas imágenes transformaban experiencias privadas en representaciones de conflictos colectivos. A través del fotomontaje y de una estética vinculada a lo onírico y lo surreal, Stern construyó escenas en las que la figura femenina aparece empequeñecida, observada, encerrada o reducida a objeto. Motivos como



el ojo vigilante, el espejo, la caída o la repetición de tareas domésticas remiten a formas de control social y psicológico que limitan la autonomía de las mujeres.

El contexto argentino de posguerra resulta decisivo para comprender la serie. Mientras el sufragio femenino acababa de ser reconocido y la modernización ampliaba ciertos horizontes sociales, persistían modelos patriarcales que vinculaban a la mujer con el hogar, la maternidad y la función moral dentro del orden social. Las revistas femeninas contribuían a difundir una imagen normativizada de la feminidad, responsable del bienestar familiar y garante de estabilidad.

Frente a ello, Stern construye una contraimagen. Sus fotomontajes revelan la extrañeza latente en escenas aparentemente cotidianas y hacen visibles las tensiones entre deseo, autonomía y mandato social. En este sentido, su trabajo puede ponerse en relación con los planteamientos de Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* (1949), donde la mujer es definida como una construcción histórica situada en una posición de alteridad.

Tanto Beauvoir como Stern interrogan los límites de la libertad femenina en sociedades estructuradas desde parámetros patriarcales. Allí donde la filósofa analiza conceptualmente la producción histórica de la mujer como “Otro”, Stern traduce visualmente esa condición mediante imágenes en las que la identidad aparece atrapada entre adaptación y resistencia. De este modo, la imagen se configura como un espacio de experimentación y crítica, anticipando debates posteriores sobre el género como construcción socialmente mediada.

SALA 2

La imagen como herramienta de construcción social

Si en el contexto de la cultura visual de masas la imagen revelaba tensiones entre identidad y norma, en el marco soviético de las décadas de 1920 y 1930 participa activamente en la construcción de un nuevo orden social. La producción visual se integra en un proyecto político que sitúa la transformación de las relaciones de género como parte del proceso revolucionario.



En este contexto, la figura de la “nueva mujer”, formulada por Alexandra Kollontai, opera como horizonte ideológico. La emancipación femenina se vincula a la independencia económica, la incorporación al trabajo productivo y la superación de las estructuras tradicionales de la familia. Tras la Revolución de 1917, las reformas legislativas introdujeron cambios en el matrimonio, el divorcio o el acceso al trabajo remunerado, mientras organismos como el Zhenotdel trataron de incorporar las demandas específicas de las mujeres al proyecto socialista. Sin embargo, en los textos de Kollontai, la emancipación no podía alcanzarse únicamente mediante transformaciones jurídicas, sino a través de una modificación profunda de las estructuras económicas y afectivas que sostenían la subordinación femenina.

03

Las prácticas visuales desarrolladas durante este periodo —y especialmente el fotomontaje constructivista— participaron en la difusión de estos nuevos imaginarios. En *Pro eto* (1923), de **Aleksandr Rodchenko**, la imagen se construye como un espacio fragmentado donde convergen lo íntimo y lo político. Surgido de la colaboración entre Rodchenko y Vladimir Mayakovsky, el libro articula un universo visual complejo mediante recortes de revistas y fotografías de los protagonistas, integrando teléfonos, puentes, animales, rascacielos o aeroplanos en composiciones donde realidad y fantasía se entremezclan. La figura de Lily Brik ocupa una posición ambivalente: musa, colaboradora y símbolo de una nueva feminidad vinculada a la modernidad soviética, aparece simultáneamente como sujeto y como proyección del deseo masculino.

04 05

Esta lógica adquiere una dimensión más explícitamente política en la gráfica propagandística. En carteles como *Obreras de choque, consolidad las brigadas de choque* (1931), de **Valentina Kulagina**, o *Mujeres trabajadoras, mujeres de la agricultura colectiva* (1932), de **Natalia Pinus**, la mujer aparece como sujeto activo del proyecto socialista. Estas obras se inscriben en el trabajo de la denominada Brigada de Choque de fotomontadores de la URSS, integrada por artistas como Gustav Klucis, Valentina Kulagina o Natalia Pinus, cuyo objetivo era convertir la imagen en una herramienta de movilización colectiva en torno a los procesos de industrialización y colectivización impulsados por el Estado.

El lenguaje visual empleado resulta especialmente significativo: predominio del rojo y del negro, composiciones diagonales, repetición de figuras, disposición en abanico de los cuerpos, alteración de escalas e integración del texto como elemento compositivo. Estos recursos construyen una visualidad dinámica donde la mujer aparece incorporada a flujos de trabajo



y estructuras colectivas. En los carteles de Pinus, el color adquiere además un valor simbólico: el rojo asociado a la revolución, el verde a la producción agraria y el azul a la industria.

Sin embargo, la difusión del empoderamiento femenino recayó paradójicamente sobre artistas mujeres encargadas de representar una emancipación que, en muchos casos, no llegó a traducirse en igualdad efectiva. Aunque la incorporación femenina al trabajo aumentó durante los planes quinquenales, esta se produjo de manera desigual, con una fuerte concentración en sectores de baja cualificación y menores salarios. Desde una perspectiva feminista materialista, esta distancia entre imagen y experiencia revela cómo la emancipación podía formularse visualmente antes de transformar de manera efectiva las condiciones de vida.

En este sentido, la cultura visual soviética desplaza la cuestión del género desde la subjetividad hacia su inscripción en estructuras económicas e ideológicas. La mujer ocupa una posición estratégica: símbolo de modernización y progreso, pero también figura delimitada por el propio sistema que la visibiliza. La imagen deja así de ser únicamente un espacio de representación para convertirse en una herramienta activa en la producción de lo social.

SALA 3

La imagen como documentación gráfica del deseo del cambio

La participación de mujeres en las milicias durante los primeros meses de la Guerra Civil española no puede entenderse como un episodio aislado, sino como el resultado de un cruce de discursos políticos y sociales que, desde distintos ámbitos, defendían la incorporación plena de las mujeres a la vida pública y a los procesos de transformación social.

En este contexto, organizaciones como Mujeres Libres desempeñaron un papel fundamental al reivindicar la emancipación integral de las mujeres, entendida como autonomía económica, intelectual y política. Desde sus publicaciones y prácticas militantes, cuestionaron la relegación histórica de la mujer al ámbito doméstico y defendieron su participación activa en la revolución social. Para figuras como Lucía Sánchez Saornil, esta emancipación no podía reducirse al acceso al trabajo o a la igualdad legal: exigía



transformar las condiciones materiales, educativas, afectivas y culturales que sostenían la subordinación femenina. La revolución debía implicar también una transformación de las relaciones de género.

En el contexto bélico, esta reivindicación se tradujo en la legitimación de la presencia femenina en el frente, como parte de un proyecto más amplio de reconfiguración social. En el recorrido de la sala, esta cuestión se plantea primero a través de *Voluntarios*, de **Agustí Centelles**, y se prolonga después en la fotografía de autoría **anónima**, situada en la pared opuesta de la sala. En ambas imágenes, la figura de la miliciana introduce una ruptura significativa en la representación del cuerpo femenino. Armado, activo y situado en el espacio del conflicto, este cuerpo desestabiliza los modelos tradicionales que lo vinculaban a la pasividad, el cuidado o la domesticidad.

Estas imágenes funcionan simultáneamente como documento histórico y como proyección simbólica de una posibilidad política. No solo registran la presencia de mujeres en la guerra, sino que visualizan el deseo de una transformación más amplia: la aparición de nuevas formas de subjetividad femenina asociadas a la acción, la autonomía y la participación colectiva. El cuerpo de la miliciana se convierte así en un signo de cambio social, pero también en un espacio de disputa donde convergen emancipación y resistencia cultural.

Sin embargo, esta irrupción se revela profundamente inestable. La retirada progresiva de las mujeres del frente pocos meses después del inicio de la guerra pone de manifiesto las tensiones entre los ideales de igualdad promovidos por el discurso revolucionario y la persistencia de estructuras sociales que limitaban el alcance de esa emancipación. La participación femenina fue desplazada hacia tareas auxiliares, reproduciendo parcialmente divisiones tradicionales entre esfera pública y privada.

De este modo, las imágenes de milicianas no solo documentan una participación concreta en el conflicto, sino que permiten interrogar los mecanismos mediante los cuales determinadas experiencias femeninas alcanzan visibilidad mientras otras quedan excluidas del relato histórico. La representación aparece así como un espacio de memoria y disputa, donde la construcción del pasado condiciona también las formas de imaginar el futuro.

SALA 4

Relaciones de poder

En el contexto del expresionismo abstracto, la pintura ha sido entendida con frecuencia como un lenguaje autónomo y universal, aparentemente desvinculado de condiciones externas. Sin embargo, esta supuesta neutralidad ha sido cuestionada por la teoría feminista, que ha señalado cómo la producción artística está atravesada por condiciones materiales, sociales e institucionales que inciden tanto en su desarrollo como en su reconocimiento. En esta línea, Griselda Pollock, en *Vision and Difference* (1988), ha subrayado que los lenguajes de la modernidad, incluida la abstracción, no pueden considerarse universales, sino prácticas inscritas en estructuras históricas y relaciones de poder determinadas.

08

La obra *Abstract n°2* (1946-1948), de **Lee Krasner**, se sitúa en este cruce entre lenguaje formal y condiciones de producción. Vinculada a la serie *Little Images*, la pintura se construye a partir de una densa trama de signos y ritmos que recorren toda la superficie en una composición continua. Frente a la monumentalidad y la gestualidad expansiva asociadas a otros artistas del expresionismo abstracto, Krasner desarrolla un lenguaje basado en la repetición, la acumulación y la concentración del gesto.

La trayectoria de Krasner resulta especialmente significativa dentro del expresionismo abstracto estadounidense. Formada con Hans Hofmann, entró tempranamente en contacto con las vanguardias europeas y desempeñó un papel relevante en la escena artística neoyorquina, participando en los inicios de American Abstract Artists, organización decisiva para la consolidación de la abstracción en Estados Unidos. Sin embargo, su reconocimiento quedó durante décadas condicionado por lecturas que la situaron en una posición secundaria respecto a sus contemporáneos masculinos y, de manera particular, respecto a Jackson Pollock.

Este aspecto puede ponerse en relación con el planteamiento de Virginia Woolf en *A Room of One's Own* (1929), sobre la necesidad de disponer de un espacio propio para la creación. Tras su matrimonio con Pollock y su traslado a Long Island, Krasner trabajó en condiciones espaciales limitadas dentro del hogar compartido, mientras Pollock ocupaba el estudio principal. En ese contexto comenzó a desarrollar la serie *Little Images*, utilizando lienzos de pequeño formato que podían adaptarse a espacios

reducidos. Estas circunstancias condicionaron tanto el formato de sus obras como sus procesos de ejecución, evidenciando la incidencia de lo material en el lenguaje artístico.

Asimismo, la trayectoria de Krasner pone de manifiesto las estructuras que han regulado la visibilidad de las mujeres en el arte. Tal como planteó Linda Nochlin en *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), la ausencia de reconocimiento no responde a una falta de producción, sino a los marcos institucionales y discursivos que han limitado históricamente su legitimación. En el caso de Krasner, esta tensión resulta paradigmática: a pesar de su papel en la configuración del expresionismo abstracto y de haber introducido a Pollock en determinados círculos artísticos neoyorquinos, su obra permaneció largo tiempo eclipsada por la figura de su marido.

Tras la muerte de Pollock en 1956, Krasner continuó desarrollando una producción cada vez más ambiciosa en escala y complejidad, al tiempo que asumía la preservación del legado del artista. Esta doble labor —crear y custodiar la memoria ajena— ilustra las desigualdades que han atravesado históricamente la producción cultural femenina.

Desde esta perspectiva, la abstracción se revela como un campo atravesado por relaciones de poder, donde las condiciones de producción resultan clave para comprender tanto las obras como su lugar en la historia del arte. La obra de Krasner permite desplazar la atención desde la idea de genio individual hacia una comprensión más amplia de los contextos materiales, afectivos e institucionales que condicionan la creación artística y su posterior inscripción en los relatos históricos.

SALA 5

El otro y la norma

A lo largo del itinerario, la imagen ha aparecido como un espacio desde el que interrogar la identidad, sus formas de representación y las relaciones de poder que la atraviesan. En este punto, la obra de **Diane Arbus** permite desplazar la atención hacia la mirada como dispositivo que define qué cuerpos, gestos o apariencias son percibidos como familiares y cuáles quedan situados en el lugar de la diferencia.

09



En la fotografía de Arbus, la identidad no aparece como una categoría estable, sino como una construcción atravesada por convenciones sociales, códigos visuales y relaciones de poder. Su trabajo desplaza el foco hacia cuerpos y subjetividades ausentes de la iconografía oficial, tradicionalmente orientada hacia modelos de belleza, comportamiento y reconocimiento social normativos.

En *Two boys smoking in Central Park, N.Y.C. 1963* (1963), dos niños aparecen fumando en un espacio público reconocible. La escena resulta inquietante porque introduce en la infancia gestos y objetos asociados al mundo adulto, desestabilizando la idea de inocencia infantil. El acto de fumar, la actitud corporal y la relación frontal con la cámara activan códigos vinculados a una masculinidad adulta: dureza, autonomía, seguridad o desafío. La imagen muestra así una identidad en proceso de construcción, no como esencia natural, sino como un conjunto de signos aprendidos y socialmente reconocibles.

Aunque la fotografía fue realizada décadas antes de la publicación de *Black Looks: Race and Representation* (1992), de bell hooks, y *Female Masculinity* (1998), de Judith/Jack Halberstam, ambos textos permiten releer hoy la obra de Arbus desde debates centrales del feminismo y la crítica de la representación. Desde esta perspectiva, la imagen interroga cómo se construye visualmente el género, cómo se aprende la masculinidad y cómo la mirada social interpreta de forma desigual los cuerpos según su raza, clase o edad.

SALA 6

Circulación masiva de la norma identitaria y su cuestionamiento

Si en contextos anteriores la imagen funcionaba como espacio de experimentación subjetiva o de construcción ideológica, con el desarrollo del arte pop y de la cultura visual de masas se consolida como un elemento central en la circulación de modelos visuales. La expansión de los medios de comunicación, la publicidad, el cine y la cultura de consumo sitúa la imagen en el núcleo de la vida cotidiana, intensificando su capacidad para producir, reproducir y normalizar identidades.



En 1963, Betty Friedan analizó en *The Feminine Mystique* el papel de la cultura de masas en la construcción de un modelo normativo de feminidad vinculado al ámbito doméstico y al consumo, señalando el malestar generado por la distancia entre estas representaciones y la experiencia vivida. En este contexto, la imagen no solo refleja dichos modelos, sino que los amplifica y los hace socialmente reconocibles a través de su circulación.

Las prácticas del arte pop y de las poéticas vinculadas a la apropiación incorporan directamente estos lenguajes mediante imágenes procedentes de revistas, cine o publicidad. La figura femenina aparece mediada por dispositivos de reproducción que la convierten en superficie de consumo visual: estilizada, fragmentada y sometida a procesos de idealización que refuerzan su carácter artificial. En la imagen publicitaria, el cuerpo se transforma en un objeto visual homologable a otros bienes, integrado en las lógicas del mercado. La feminidad se configura, así, como un conjunto de signos codificados, reproducibles y reconocibles colectivamente.

10

11

El recorrido de la sala en este itinerario se abre con la *Serie Nueva York* (ca. 1960), de **Amparo Segarra**, y continúa con la serie *The American Way of Life* (1949-76), de **Josep Renau**. Desde estrategias distintas, ambas obras trabajan con imágenes procedentes de la cultura visual de masas y de los lenguajes publicitarios, apropiándose de sus códigos para desestabilizar su aparente naturalidad. En los collages de Segarra, los cuerpos, objetos y escenas son cortados, desplazados y reorganizados, generando composiciones en las que el cuerpo femenino aparece como un campo de conflicto atravesado por el deseo, el control social y la violencia simbólica. En Renau, la imagen publicitaria norteamericana es sometida a una crítica ideológica que muestra cómo la figura femenina puede ser utilizada como estrategia comercial, estilizada, erotizada y plastificada de un modo semejante a los bienes de consumo.

12

A continuación, *Visage en bleu* (1963), de **Martial Raysse**, prolonga esta reflexión desde el imaginario del pop europeo. El artista parte de una imagen publicitaria femenina y la somete a un proceso de coloreado que subraya su artificialidad. El rostro de la mujer aparece como emblema de belleza y deseo, convertido en superficie visual propia de la sociedad de consumo.

13

14

Finalmente, *Composición* (1974), de **Ángela García**, y *Cirugía*. De la serie *La mujer* (1971), de **Isabel Oliver**, permiten desplazar esta lectura hacia una crítica más directa de los modos en que la representación organiza cuerpos, roles e identidades. En García, la imagen se plantea como una construcción visual que evidencia el carácter codificado de las formas de representación. En Oliver, el cuerpo femenino aparece vinculado a los dis-

cursos sociales que lo observan, transforman y normativizan, señalando la presión ejercida sobre las mujeres por los modelos de belleza, la medicina, la publicidad y los imaginarios de consumo. Ambas obras cuestionan así la aparente naturalidad de una feminidad construida mediante códigos visuales, expectativas sociales y mecanismos de control.

En conjunto, las obras señaladas muestran cómo la cultura visual de masas convirtió la feminidad en un repertorio de signos codificados. Pero también evidencian que esos mismos lenguajes podían ser apropiados, manipulados y desviados críticamente, haciendo de la imagen un espacio de disputa donde la identidad podía ser cuestionada y rearticulada.

SALA 8

La construcción de la mirada

Si en el contexto de la cultura visual de masas la imagen se consolidó como un dispositivo central en la producción y circulación de modelos de género, a partir de las décadas de 1970 y 1980 se intensifica su cuestionamiento desde el interior de los propios sistemas de representación. La fotografía, el vídeo, la performance y la acción corporal se convierten entonces en herramientas fundamentales para analizar cómo se construyen las imágenes y qué posiciones asignan a quienes miran y a quienes son miradas.

Este planteamiento puede ponerse en relación con las ideas de Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), donde la autora analiza cómo el cine clásico organiza la representación a partir de una mirada masculina que sitúa a la mujer como objeto de visión y deseo. Desde esta perspectiva, la imagen no solo representa, sino que también distribuye relaciones de poder: determina qué cuerpos ocupan posiciones de autoridad visual y cuáles quedan sometidos a dinámicas de observación, deseo o control.

El recorrido se abre con un primer grupo de obras que aborda críticamente los códigos visuales del cine, la televisión, la publicidad y la cultura de masas. La obra de **Cindy Sherman** resulta central para esta problemática. En *Untitled Film Still* (1978), la artista se apropia de los códigos visuales del cine y de la publicidad, pero sin reproducir una escena concreta. A través del disfraz, la pose y la construcción fotográfica, Sherman encarna este-

reotipos femeninos reconocibles y, al mismo tiempo, los desestabiliza. Su cuerpo no funciona como autorretrato, sino como soporte crítico desde el que cuestionar la representación de la mujer en la cultura patriarcal.

16

En un registro próximo, **Dara Birnbaum** trabaja con imágenes procedentes de la televisión y la cultura audiovisual de masas. En sus vídeos, la repetición, el montaje fragmentado y la interrupción narrativa permiten desmontar los mecanismos visuales y simbólicos de los medios de comunicación. Al apropiarse de figuras televisivas como *Wonder Woman*, Birnbaum evidencia la contradicción entre una aparente imagen de empoderamiento femenino y su inscripción en códigos visuales erotizados y normativos. En esta misma línea de crítica a los medios puede situarse *Untitled (Cowboys)*, de **Richard Prince**, donde la masculinidad aparece igualmente como una construcción mediática, asociada al mito publicitario del vaquero norteamericano y a una idea codificada de virilidad.

17

18

19

A continuación, las obras de **Sanja Iveković** y **Eugènia Balcells** profundizan en la manera en que la cultura visual produce y naturaliza modelos de feminidad y masculinidad. En *Make up – Make down* (1978), **Iveković** se centra en el gesto cotidiano de maquillarse, ocultando el rostro y desplazando la atención hacia la manipulación de los cosméticos. De este modo, subvierte los clichés publicitarios que vinculan feminidad, belleza y disponibilidad visual. Por su parte, en *Boy Meets Girl*, **Balcells** analiza los estereotipos de género a través de la repetición y confrontación de imágenes procedentes de la cultura popular. Su obra muestra cómo las identidades masculinas y femeninas son producidas mediante códigos visuales reiterados que terminan percibiéndose como naturales, pese a responder a convenciones culturales profundamente aprendidas.

20

21

Otras obras desplazan la crítica desde el plano de la imagen hacia el cuerpo entendido como espacio político. En *Acciones corporales* (2013), **Esther Ferrer**, localizada en el centro de la sala, utiliza su propio cuerpo desnudo como objeto de medición, señalando los mecanismos de objetualización y cosificación del cuerpo femenino y los sistemas de control que históricamente lo han atravesado. Por su parte, **Gina Pane** sitúa el cuerpo en relación con el dolor, la herida y la vulnerabilidad. En *Azione Sentimentale* (1973), la artista utiliza la acción corporal para explorar los límites físicos y emocionales del cuerpo, haciendo visible una dimensión del sufrimiento habitualmente excluida de las representaciones idealizadas de la feminidad. La herida aparece así como una forma de inscripción política y afectiva sobre el cuerpo.

Finalmente, las obras de **VALIE EXPORT** y **Michel Journiac** radicalizan esta reflexión en torno al cuerpo, la representación y la construcción de los roles de género. En *EROS/ION I-IV* (1971), **EXPORT** confronta erotismo, violencia y representación, convirtiendo el cuerpo femenino en un espacio de tensión entre deseo, control y agresión simbólica. Sus acciones cuestionan frontalmente los modos tradicionales de representación de las mujeres y denuncian la violencia implícita en muchos dispositivos visuales y sociales.

También **Michel Journiac**, en *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (1974), utiliza el disfraz y la interpretación de roles cotidianos para cuestionar la supuesta naturalidad de la identidad de género. A través de la repetición de gestos asociados convencionalmente a la feminidad, la obra pone en evidencia el carácter aprendido, performativo y socialmente construido de los roles de género en la vida cotidiana.

En conjunto, en esta sala observamos cómo la imagen y el cuerpo se convierten en territorios de análisis crítico desde los que cuestionar la construcción de la mirada, la naturalización de los roles de género y las formas de poder que regulan la representación.

SALA 9

La identidad como construcción performativa

Durante los años noventa, las prácticas artísticas vinculadas a las cuestiones de género e identidad se intensifican en un contexto atravesado por transformaciones sociales, políticas y culturales profundas. La expansión de los medios de comunicación, el impacto de la crisis del sida y la consolidación de los debates en torno a la identidad favorecen la aparición de propuestas que cuestionan los modelos normativos de representación y abren nuevas formas de pensar el sujeto.

Este marco puede ponerse en relación con los planteamientos de Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), donde el género deja de entenderse como una esencia estable para ser pensado como una construcción performativa, producida mediante la repetición de actos, gestos y normas sociales. Desde esta perspectiva, no constituye una realidad fija o natural, sino un proceso continuamente construido y negociado.

La transición entre la sala anterior y esta se articula a través de *Carrying I* (1992), de **Pepe Espaliú**, una obra que permite desplazar la reflexión sobre el cuerpo como espacio político hacia una comprensión de la identidad como experiencia vulnerable, relacional y atravesada por el cuidado. La escultura, realizada en hierro, adopta la forma de una estructura cerrada que evoca un contenedor o dispositivo de transporte, pero que permanece inaccesible. Esta ambigüedad entre protección y clausura adquiere una especial resonancia si se pone en relación con la acción *Carrying*, realizada ese mismo año, en la que el artista fue trasladado por sus amistades y personas con las que había colaborado mediante una cadena de brazos entrelazados. Frente al aislamiento sugerido por la escultura, la acción activa una dimensión colectiva basada en el apoyo, el afecto y el cuidado.

A continuación, *Juguemos a prisioneras* (1993–1996), de **Azucena Vieites**, desplaza esta reflexión hacia la circulación de imágenes, los imaginarios feministas y queer y las formas de producción colectiva. Vieites recurre al dibujo, la reproducción y una estética próxima a la cultura *do-it-yourself* para construir un archivo fragmentario de referencias vinculadas a los años noventa. La precariedad deliberada de los materiales y la posibilidad de circulación de las imágenes cuestionan la idea de obra única y desplazan la práctica artística hacia formas abiertas, accesibles y compartidas. En su trabajo, la imagen se convierte en un espacio de memoria, experimentación y posicionamiento crítico frente a los modelos dominantes de representación.

Finalmente, la cuestión de la identidad como construcción aparece también en *Olia* (1993), de **Gillian Wearing**. En esta fotografía, la artista se representa a sí misma mediante una máscara y un torso artificial que le permiten asumir la apariencia de otra persona. La imagen funciona así en un territorio ambiguo entre el autorretrato y la representación de otro ser humano. Wearing utiliza la máscara como metáfora de los papeles que interpretamos en la vida cotidiana, revelando que el yo no es una unidad estable, sino una estructura múltiple, formada por capas visibles y zonas de opacidad.

En conjunto, las prácticas reunidas en esta sala sitúan el cuerpo y la identidad en el centro de la reflexión artística contemporánea. A través de estrategias muy diversas, estas obras evidencian que la identidad no constituye una categoría fija ni esencial, sino un proceso en constante transformación atravesado por relaciones sociales, políticas, afectivas y culturales.

SALA 10

La construcción de la identidad en la contemporaneidad

En el contexto del siglo XXI, las prácticas artísticas vinculadas al género se desarrollan en un marco marcado por la diversidad, la complejidad y la revisión crítica de los modelos heredados. Las obras reunidas en esta sala permiten pensar la identidad como un proceso abierto, atravesado por factores sociales, culturales, políticos e históricos. Lejos de plantearse como una realidad fija, la identidad aparece aquí como un campo en transformación, donde confluyen cuerpo, memoria, deseo, desplazamiento y representación.

27

El recorrido puede iniciarse con *Lady Rosa of Luxembourg* (2001), de **Sanja Iveković**, donde la artista reinterpreta el monumento luxemburgués de la *Gëlle Fra* introduciendo una figura femenina embarazada y vinculándola a Rosa Luxemburgo. Las palabras inscritas en el pedestal evidencian los estereotipos contradictorios que históricamente han regulado la representación de las mujeres en el espacio público.

28

La revisión crítica de estos modelos de feminidad se desplaza también al espacio doméstico en *The Instant Decorator (Pink and Green Bedroom / Slumber Party, Really Crowded)* (2004), de **Laurie Simmons**. A través de muñecas, miniaturas y decorados que remiten a las casas de muñecas y a la cultura visual norteamericana, la artista revela el carácter artificial de los espacios y roles asignados tradicionalmente a las mujeres.

29

Esta reflexión sobre los cuerpos, espacios y significados asociados a la feminidad adquiere una dimensión más íntima y corporal en *La chambre des utérus* (2017), de **Annette Messager**. A través de la repetición de formas vinculadas al útero, la artista aborda cuestiones como la sexualidad, la menstruación, el deseo y la autonomía corporal, tradicionalmente ocultadas, relegadas al ámbito privado o silenciadas culturalmente. La acumulación y fragmentación de imágenes genera un espacio envolvente que transforma lo íntimo en un territorio de reflexión pública.

30

Hacia una zona más centrada de la sala, la reflexión sobre la identidad se abre a experiencias atravesadas por el tránsito, la diáspora, la racialización y las formas contemporáneas de visibilidad. La videoinstalación *Lost in Transition_un poema performativo* (2016), de **Cabello/Carceller**, plantea la identidad como un proceso de transformación y desplazamiento.



Concebida para la Galería 6 del IVAM, la obra toma la escalera como metáfora de tránsito. En ella participan personas trans, drag, *genderqueer*, *genderfluid* o de identidades no normativas residentes en Valencia, cuyos cuerpos, gestos y formas de presentarse cuestionan la división binaria entre masculino y femenino.

31

Las fotografías *Eastern LGBT International n° 15 y n° 17* (2004–2006), de **Ahlam Shibli**, prolongan esta reflexión desde la experiencia de personas gays, lesbianas y trans procedentes de países árabes e islámicos que viven en la diáspora. La artista muestra espacios de sociabilidad y formas de autoafirmación, pero también la persistencia de normas sociales y religiosas que continúan regulando los cuerpos y las sexualidades incluso lejos del lugar de origen. La obra introduce así una reflexión sobre la visibilidad, la pertenencia y la libertad condicionada.

32

Finalmente, las fotografías de **Zanele Muholi**, pertenecientes a la serie *Somnyama Ngonyama* (2012–presente), sitúan el autorretrato en el ámbito del activismo visual. A través de la transformación performativa de su propio cuerpo, Muholi reflexiona sobre raza, género, historia colonial y representación, afirmando la dignidad y visibilidad de las comunidades negras LGBTQ+. Sus imágenes cuestionan las tradiciones visuales que han marginado estos cuerpos y proponen nuevas formas de presencia, resistencia y autoafirmación.

En conjunto, las obras vinculadas al itinerario de género que observamos en esta sala amplían el debate sobre la identidad hacia contextos globales y contemporáneos. Más que ofrecer respuestas cerradas, estas prácticas invitan a cuestionar las categorías heredadas y a imaginar otras formas de relación, visibilidad y existencia.