

# María María Acha-Kutscher

## WOMANKIND



A mig camí entre l'arxiu, la postproducció i el *fake*, els treballs de María María Acha-Kutscher (Lima, 1968) pretenen resignificar aquells imaginaris que, des de la invenció de la fotografia, van construir una història de les dones discriminatòria i penalitzadora, en què apareixen relegades a un segon pla, dins de relats hegemònics i paternalistes.

23.03 – 23.06.2019

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



Les Spectaculaires / Alice E. Doherty  
*Alice La Meravella*, 2019  
Collage fotogràfic acolorit

Aquesta exposició aplega diverses sèries de treballs englobades sota el títol de *Womankind* (2010-2015), un projecte de llarg recorregut amb el qual María María Acha-Kutscher (Lima, 1968) investiga críticament aquells imaginaris que, des del naixement de la fotografia, van construir una història visual de les dones paternalista i discriminatòria.

El mètode de treball de l'artista consisteix a resignificar nombroses imatges d'arxiu procedents de fonts molt diverses per, tot seguit, introduir-hi modificacions formals subtils. En aquest sentit, com en la falla cinematogràfica d'Agnès Varda, podríem sostenir que María María Acha-Kutscher es converteix en una «espigoladora» dels detritus engolits per aquella hegemonia cultural masculina, heterosexual i de raça blanca que, entre el final del segle XIX i el començament del XX, va confeccionar els estereotips visuals, literaris i públics de la dona.

La mostra inclou divuit collages fotogràfics, a més de la instal·lació *365 Days* (2012), que, a la manera d'un diari, al llarg de tot un any, traça una seqüència d'imatges en què es convoca l'espectador a erigir associacions a partir de les seves iconografies particulars.

Així, els collages acolorits de *Les Spectaculaires*, dos dels quals produïts específicament per a La Virreina Centre de la Imatge, presenten dones patologitzades com a «anormals» pels sistemes clínics, teològics i socials de l'època. Arraconades com si fossin monstres, exhibides en espectacles circenses, aquestes dones exemplifiquen els processos de persecució de la diferència i de terapització de l'anomalia que van proliferar a tot Europa després de la Revolució Industrial, els quals van tenir en el *freak show* un dels episodis prioritaris.

D'altra banda, *Derruidas* (2011) mostra dues dones en sengles espais arquitectònics en ruïnes, tal vegada recuperant algun objecte abans no es perdi per sempre o potser acomiadant-se dels que van ser els seus llocs de residència.

Les sèries 2 (2011), 3 (2012) i 4 (2013) constitueixen un recorregut per habitacions domèstiques, llocs de socialització i àmbits d'entreteniment o de saber en què veiem dones en actituds diferents, a vegades travessades per un cert *pathos* de

malenconia, d'altres deliberant o absortes. La caracterització de l'«univers femení» —un epítet masculista— com a territori que escapa a les lògiques de la raó, així com el mite del bovarisme, és a dir, la penalitzadora adscripció de les dones a una mena d'estat perpetu de somieigs improductius, unit al clixé de la bellesa juvenil i l'elegància de classe, es transformen aquí en mirall literal de com les representacions culturals imperants van tipificar històricament la dona, escindint-la de qualsevol possibilitat d'acció política i inserint-la en un territori de soledat existencial o en uns llimbs fora dels esdevenirs cronològics.

Finalment, *Maybe 1* (2015) mostra una dona que observa el paisatge urbà des de la cornisa d'un edifici. Al fons s'hi observen xemeneies de fàbriques, pinacles d'esglésies i teulades d'habitatges. La seva silueta audaç es retalla davant un cel de contaminació industrial i núvols uniformes, contra el batec productiu de les noves urbs capitalistes.

## WOMANKIND

Tomás Ruiz-Rivas

*Womankind* és una de les línies de treball i recerca que integren l'obra de María María Acha-Kutscher. Consisteix en diverses sèries de collages fotogràfics realitzats entre el 2010 i el 2015, que tenen la dona com a protagonista. En total hi ha deu sèries publicades, tot i que guarda peces inèdites i material abundant sense acabar. El seu objectiu, com ella mateixa declara a l'*statement* que podem llegir al seu web,<sup>1</sup> és «re-significar les imatges amb què s'ha anat construint la història de les dones des de la invenció de la fotografia, en què normalment han aparegut relegades a un segon pla, dins de relats hegemònics de tall paternalista».

Els collages estan elaborats a partir de materials d'arxiu molt diversos: fotografies baixades d'Internet o fetes per l'artista, retalls de revistes destinades a un públic femení, com les de moda o decoració, i menys sovint un altre tipus de publicacions, com llibres. El procés de treball implica la recollida de milers d'imatges, entre les quals Acha-Kutscher selecciona amb cura les protagonistes, els fons i elements diversos que es combinaran en cada peça. Com que el seu objectiu és que la imatge final resulti verídica, aquests components han de tenir qualitats formals similars, com la textura i la gamma, perquè, un cop superposats, el muntatge no es pugui percebre.

El resultat és la construcció d'un imaginari molt poètic, en què la presència de la dona en la fotografia no només es desplaça de manera subtil dels marges al centre, sinó que apareix en rols que contradiuen la història oficial. En la majoria dels collages aquestes dones estan soles, gairebé sempre en actituds relaxades. També podem observar la presència, sobretot en les primeres sèries, de dones d'ascendències diferents: europees o americanes de raça blanca, orientals i afrodescendents. L'al·lusió a la postcolonialitat, a través d'aquests personatges, es deu tant a la complexitat social del seu país

<sup>1</sup> <http://www.acha-kutscher.com/womankind/portada.html>

d'origen, el Perú, i de la seva segona pàtria adoptiva, Mèxic, com a la seva pròpia història familiar, en què s'han mesclat avantpassats d'origen espanyol, alemany, xinès i de l'Àfrica subsahariana.

Una altra constant en totes les sèries, fins i tot en *Les Spectaculaires*, és la relació de les protagonistes dels collages amb la cultura, o més concretament amb les representacions de la dona en l'alta i la baixa cultura: pintures, escultures, fotografies, porcellanes, nines, portades de revistes... Per exemple, la dona afroamericana de la sèrie 2, que veiem asseguda en un jardí al costat d'una taula elegantment servida: a banda de diverses figures de porcellana hi ha una escultura clàssica amb la qual es dona l'esquena, com si el diàleg entre elles fos impossible. En la mateixa sèrie hi trobem també un collage protagonitzat per una jove que escriu immersa, de manera literal, en una muntanya de llibres. Al seu voltant hi ha igualment petites escultures femenines i un quadre del pintor preraphaelita Waterhouse. Però res d'això distreu la protagonista de la seva concentració.

La relació de les dones amb aquestes obres d'art no està exempta de tensió: de vegades es donen l'esquena; d'altres ens sembla que la protagonista de la imatge interroga les obres que observa, i qüestiona, com fa l'autora, els arquetips de si mateixa que li ofereix l'art. És el cas, entre d'altres, del segon collage de la sèrie 4. Tot i que també hi ha collages en què podem trobar dones que pinten, modelen o interactuen de maneres menys previsible amb altres imatges, com la jove que transporta en un carretó el cap de l'Estàtua de la Llibertat o el grup que desenterra una escultura clàssica, també femenina, totes dues de la sèrie *365 días*.

*Womankind* ens proposa, per tant, una doble lectura: com a documents falsificats —hi tornarem més endavant— qüestionen i transformen la manera com s'ha construït la imatge de la dona en la fotografia. Però en un segon pla, cada imatge planteja preguntes específiques sobre la relació de la dona amb la cultura patriarcal. El projecte s'insereix en primer lloc en la història de l'art feminista i en segon lloc en la tradició del collage fotogràfic, des dels pictorialistes del segle XIX, que



*Womankind / Maybe 1*, 2015  
Collage fotogràfic digital



*365 Days / Day 72, 2012*  
Collage fotogràfic digital





*Womankind / Série 4/2, 2013*  
Collage fotogràfic digital



*365 Days / Day 320, 2012*  
Collage fotogràfic digital

van recórrer de vegades al collage,<sup>2</sup> fins a artistes dels anys vint com Hannah Hoch, Dora Maar o Greta Stern. Tot i que al meu parer la influència més visible és la d'*Une semaine de bonté*, de Max Ernst, tant per la seva perfecció formal com per la sofisticació de les imatges.

Després d'aquesta primera capa interpretativa, podem trobar en un segon pla tres genealogies més de *Womankind*, que ens permetran extreure conclusions més complexes de les seves diferents sèries.

La primera té a veure amb l'arxivament, amb l'art que aborda l'arxiu com a dispositiu de producció de coneixement i, sobretot, d'exercici del poder. No és un tema desconegut. Hal Foster, a *An Archival Impulse* (2004),<sup>3</sup> detectava una voluntat de «connectar el que no està connectat». Per ell, en l'impuls arxivístic hi ha un desig d'explorar un passat extraviat, de recopilar i ordenar els seus signes diversos (a vegades de manera pràctica, d'altres paradoxal), per comprovar què pot quedar per al present.

*Womankind* no consisteix, en primer terme, en la reorganització d'un arxiu, sinó que respon a les premisses plantejades per Foster, és a dir, assumeix la fragmentació anòmica dels registres que conserven la memòria de la nostra societat com una condició que no només cal representar, sinó a través de la qual cal treballar.

La segona genealogia ens remet a la noció de postproducció, desenvolupada per Bourriaud en el llibre del mateix títol (2002)<sup>4</sup> i l'exposició *Playlist* (2004),<sup>5</sup> i en termes més generals a la transformació del treball durant l'últim terç del segle xx i el desplaçament del centre de gravetat en l'economia de la indústria al sector terciari.

<sup>2</sup> Per exemple, Oscar G. Rejlander i la seva obra *El doble sentido de la vida* (1857), un muntatge en què va emprar més de trenta negatius.

<sup>3</sup> Foster, Hal. *An Archival Impulse*. The MIT Press. Octubre (tardor, 2004). Vol. 110, p. 3-22.

<sup>4</sup> Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2007. (Sternberg Press, Berlín, 2002).

<sup>5</sup> Bourriaud, Nicolas. *Playlist* (catàleg). Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'Art. París, 2004.

Per Bourriaud el prefix *post-* no indica aquí una superació o una negació, sinó un àmbit d'acció: els artistes de postproducció no produeixen imatges noves, sinó que «inventen protocols d'ús» per a les que ja existeixen. «Es tracta d'apoderar-se de tots els codis de la cultura, de totes les formalitzacions de la vida quotidiana, de totes les obres del patrimoni mundial, i fer-los funcionar».

Hi ha una relació directa entre l'aparició de la postproducció en les arts visuals i el desenvolupament de les tècniques industrials d'impressió i digitalització d'imatges. Des de la invenció del mig to i de la litografia en les últimes dècades del segle XIX, passant per les càmeres personals de 35 mm als anys vint, fins a la universalització de les tecnologies digitals als telèfons mòbils, el nostre entorn quotidià s'ha anat saturant de signes visuals. Aquesta proliferació fa necessari, citant de nou Bourriaud, que els artistes dirigeixin els seus esforços a «donar sentit a aquesta massa caòtica» i a proposar «itineraris a través de la cultura».

La postproducció ens adverteix també d'un canvi més profund, com hem assenyalat anteriorment: el centre de l'economia ja no recau en l'elaboració d'objectes, sinó en la gestió de la informació i de les relacions humanes. El comisari d'exposicions és resultat d'aquest nou sistema, que coneixem com a *postfordisme*. Però també ho són un ampli rang de pràctiques creatives que, des de posicionaments estètics i polítics molt diversos, recuperen per a l'artista un paper central en la cadena de producció de sentit. L'art col·laboratiu, els espais alternatius, l'*archival impulse*, els museus com a obra, i per descomptat la gamma completa que Bourriaud inclou en el terme *postproducció* són respostes a aquesta única qüestió.

La tercera genealogia la resumirem en el terme *fake*, el que és fals, falsificat; no en el sentit de l'obra falsificada, la còpia il·legal o, complicant-ho encara més, l'obra conceptual que és còpia d'una altra obra, sinó en el que hi ha donat Jorge Luis Marzo a l'exposició *Fake*<sup>6</sup> i en el llibre *La competencia*

<sup>6</sup> Marzo, Jorge Luis. *Fake. No es verdad, no es mentira*. IVAM. València, 2016.

*de lo falso*:<sup>7</sup> «una acció, delimitada en el temps i desenvolupada en el terreny social, cultural o polític, amb la qual, mitjançant tècniques d'impostura o camuflatge, es pretén difondre un relat o enunciat, literari o audiovisual, fent passar per vertader el que en realitat és fictici».

El *fake* com a recurs artístic està àmpliament estès: Darko Maver, dels Mattes, un artista serbi desaparegut en estranyes circumstàncies el 1999; les falses notícies i suplantacions del col·lectiu Yes Men; Mike, un personatge misteriós inventat per l'artista francès Alain Declercq, que va acabar ocasionant la detenció de l'artista el 2005, pels seus viatges entre el Caire i Washington DC, o treballs de Joan Fontcuberta com *Fauna* (1985-87), en què introduïa un fals arxiu científic en museus de ciències naturals, o *Deconstructing Obama* (2004), un relat fictici en què ell mateix assumeix la personalitat d'un associat de Bin Laden, i a través de fotografies de premsa manipulades introdueix el *fake* en el flux de les notícies reals (o no).

María María Acha-Kutscher juga també amb el caràcter indicial de la fotografia. La imatge fotogràfica, que requereix la presència de l'autor al lloc dels fets i la mediació d'un dispositiu tecnològic que funciona com a garant, conserva avui dia la seva aura de veracitat: és un testimoni objectiu. Però mentre que per a la majoria dels artistes que s'endinsen en el *fake*, el moment de culminació de l'obra és quan es revela en engany, per a Acha-Kutscher és essencial que els seus collages circulin anònims per Internet i s'acceptin com a documents autèntics, per constituir un nou arxiu en què la dona ocupi en el nostre imaginari el lloc que hauria d'haver merescut.

La reflexió sobre la importància del sistema de distribució és central en l'obra d'Acha-Kutscher. En els seus diversos projectes ha jugat amb la capacitat de significar de cada canal, introduint la seva obra de manera simultània en espais dedicats a l'exhibició d'art, a l'espai públic, a les xarxes i en contextos activistes en què les reivindicacions feministes es materialitzen com a tals.

<sup>7</sup> Marzo, Jorge Luis. *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2018.

*Indignadas*, per exemple, no només ha proporcionat als col·lectius feministes imatges per difondre i enfortir la seva lluita, sinó que va generar un efecte viral a partir de la censura d'una exposició a Lima,<sup>8</sup> i ha arribat a desenvolupar un llenguatge plàstic que ara s'identifica amb el feminisme i que reproduïxen milers de dissenyadores, il·lustradores i artistes a tot el món. De la mateixa manera, *Womankind* pot presentar-se com un exercici poètic, quan el *fake* es revela al primer moment, però opera també com una estratègia de subversió feminista, a mesura que les imatges es van infiltrant com a reals en els arxius de les usuàries i els usuaris d'Internet. Enganyar en l'art, com ens diu Marzo a la conclusió del seu llibre, és un mecanisme de producció de sentit. És una estratègia de la creació.

Les imatges de *Womankind* són efectives perquè estableixen dinàmiques productives entre les tres genealogies descrites: arxiu, postproducció i *fake*. Però alhora assolixen una tensió poètica que ens emociona en estrats difícils de racionalitzar. *Les Spectaculaires*, una desfilada de *freaks* en què els monstres irradien bellesa i dignitat, o *365 días*, la sèrie més ambiciosa del projecte, constaten aquesta capacitat per al fet poètic. La primera, com ja he comentat en un altre lloc,<sup>9</sup> és una col·lecció de retrats de dones afectades per alguna mena d'anormalitat: a una li falten els braços, a una altra les cames, d'altres estan cobertes de pèl o són anormalment baixes o altes, o obeses. Havien treballat en espectacles de circ al començament del segle xx i, paradoxalment, van gaudir d'una vida més acomodada i independent que la majoria de les dones «normals» de la seva època. Els collages, que ens les presenten revestides d'una gran dignitat, estableixen relacions inquietants entre les idees de bellesa, malaltia, violència i poder.

*365 días*, d'altra banda, està compost d'altres tantes imatges, elaborades al llarg d'un any a la manera d'un diari. Són impressions de mida reduïda (8,44 × 11 cm), que imposa l'observació

<sup>8</sup> En pocs dies la seva carta de denúncia la van compartir a les xarxes socials més de tres mil artistes i activistes llatinoamericanes.

<sup>9</sup> Ruiz-Rivas, Tomás. *Les Spectaculaires*. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2011.

en solitari. La sèrie es concep com una única peça, que l'espectador ha d'explorar amb cura per descobrir la infinitat de línies narratives que oculta. I no només això, sinó que cada persona trobarà relacions diferents entre les imatges i construirà un relat singular sobre la dona a partir de les manipulacions subtils realitzades per l'artista. En aquesta peça Acha-Kutscher consuma el seu objectiu de crear un univers paral·lel, immens com *La comèdia humana*, de Balzac, en què les dones del passat ens parlen, per fi, amb veu pròpia.

La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge  
i festius, de 11 a 20 h  
Entrada gratuïta

Visites guiades gratuïtes:  
Dimarts, 18 h  
Dissabte i diumenge, 12 h

[barcelona.cat/lavirreina](http://barcelona.cat/lavirreina)  
[twitter.com/lavirreinaci](https://twitter.com/lavirreinaci)  
[facebook.com/lavirreinaci](https://facebook.com/lavirreinaci)  
[instagram.com/lavirreinaci](https://instagram.com/lavirreinaci)