

María María Acha-Kutscher

WOMANKIND



A medio camino entre el archivo, la postproducción y el *fake*, los trabajos de María María Acha-Kutscher (Lima, 1968) pretenden resignificar aquellos imaginarios que, desde la invención de la fotografía, construyeron una historia de las mujeres discriminatoria y penalizante, donde estas aparecen relegadas a un segundo plano, dentro de relatos hegemónicos y paternalistas.

23.03 – 23.06.2019

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Les Spectaculaires / Alice E. Doherty
Alice La Maravilla, 2019
Collage fotográfico coloreado

Esta exposición reúne diversas series de trabajos englobadas bajo el título de *Womankind* (2010-2015), un proyecto de largo recorrido con el que María María Acha-Kutscher (Lima, 1968) investiga críticamente aquellos imaginarios que, desde el nacimiento de la fotografía, construyeron una historia visual de las mujeres paternalista y discriminatoria.

El método de trabajo de la artista consiste en resignificar numerosas imágenes de archivo procedentes de fuentes muy distintas para, después, introducir en ellas sutiles modificaciones formales. En este sentido, como en la fábula cinematográfica de Agnès Varda, podríamos sostener que María María Acha-Kutscher se convierte en una «espigadora» de los detritus deglutidos por esa hegemonía cultural masculina, heterosexual y de raza blanca que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, confeccionó los estereotipos visuales, literarios y públicos de la mujer.

La muestra incluye dieciocho collages fotográficos, además de la instalación *365 Days* (2012), que, a modo de diario, durante un año completo, traza una secuencia de imágenes en que el espectador es convocado a erigir asociaciones a partir de sus particulares iconografías.

Así, los collages coloreados de *Les Spectaculaires*, dos de ellos producidos específicamente para La Virreina Centre de la Imatge, presentan mujeres patologizadas como «anormales» por los sistemas clínicos, teológicos y sociales de la época. Arrinconadas a la manera de monstruos, exhibidas en espectáculos circenses, estas mujeres ejemplifican los procesos de persecución de la diferencia y de terapización de la anomalía que proliferaron por toda Europa tras la Revolución Industrial, los cuales tuvieron en el *freak show* uno de sus episodios prioritarios.

Por otra parte, *Derruidas* (2011) enseña a dos mujeres en sendos espacios arquitectónicos en ruinas, quizás recuperando algún objeto antes de que se pierda para siempre o tal vez despidiéndose de los que fueron sus lugares de residencia.

Las series 2 (2011), 3 (2012) y 4 (2013) constituyen un recorrido por habitaciones domésticas, lugares de socialización y ámbitos de entretenimiento o de saber en los que vemos a

mujeres en actitudes distintas, a veces atravesadas por cierto *pathos* de melancolía, otras deliberando o absortas. La caracterización del «universo femenino» —un epíteto machista— como territorio que escapa a las lógicas de la razón, así como el mito del bovarismo, es decir, la penalizadora adscripción de las mujeres a una suerte de perpetuo estado de ensoñaciones improductivas, unido al cliché de la belleza juvenil y la elegancia de clase, se transforman aquí en espejo literal de cómo las representaciones culturales imperantes tipificaron históricamente a la mujer, escindiéndola de cualquier posibilidad de acción política e insertándola en un territorio de soledad existencial o en un limbo fuera de los devenires cronológicos.

Por último, *Maybe 1* (2015) muestra a una mujer que otea el paisaje urbano desde la cornisa de un edificio. Al fondo se observan chimeneas de fábricas, pináculos de iglesias y tejados de viviendas. Su audaz silueta se recorta frente a un cielo de contaminación industrial y nubes uniformes, contra el pulso productivo de las nuevas urbes capitalistas.

WOMANKIND

Tomás Ruiz-Rivas

Womankind es una de las líneas de trabajo e investigación que integran la obra de María María Acha-Kutscher. Consiste en varias series de collages fotográficos realizados entre 2010 y 2015, que tienen como protagonista a la mujer. En total hay diez series publicadas, aunque guarda piezas inéditas y abundante material sin terminar. Su objetivo, como ella misma declara en el *statement* que podemos leer en su web,¹ es «re-significar las imágenes con las que se ha ido construyendo la historia de las mujeres desde la invención de la fotografía, en la que normalmente han aparecido relegadas a un segundo plano, dentro de relatos hegemónicos de corte paternalista».

Los collages están elaborados a partir de materiales de archivo muy diversos: fotografías bajadas de Internet o tomadas por la artista, recortes de revistas destinadas a un público femenino, como las de moda o decoración, y con menos frecuencia otro tipo de publicaciones, como libros. El proceso de trabajo implica la recolección de miles de imágenes, entre las cuales Acha-Kutscher selecciona cuidadosamente las protagonistas, los fondos y elementos diversos que se combinarán en cada pieza. Dado que su objetivo es que la imagen final resulte verídica, estos componentes deben tener cualidades formales similares, como la textura y la gama, para que una vez superpuestos el montaje no pueda ser percibido.

El resultado es la construcción de un imaginario muy poético, en el que la presencia de la mujer en la fotografía no solo se desplaza de manera sutil de los márgenes al centro, sino que aparece en roles que contradicen la historia oficial. En la mayoría de los collages estas mujeres están solas, casi siempre en actitudes relajadas. También podemos observar la presencia, sobre todo en las primeras series, de mujeres de ascendencias distintas: europeas o americanas de raza blanca, orientales y afrodescendientes. La alusión a la postcolonialidad, a través de estos personajes, se debe tanto a la complejidad social

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

de su país de origen, Perú, y de su segunda patria adoptiva, México, como a su propia historia familiar, en la que se han mezclado antecesores de origen español, alemán, chino y del África subsahariana.

Otra constante en todas las series, incluso en *Les Spectaculaires*, es la relación de las protagonistas de los collages con la cultura, o más específicamente con las representaciones de la mujer en la alta y la baja cultura: pinturas, esculturas, fotografías, porcelanas, muñecas, portadas de revistas... Por ejemplo, la mujer afroamericana de la serie 2, que vemos sentada en un jardín junto a una mesa elegantemente servida: además de varias figuras de porcelana hay una escultura clásica con la que se da la espalda, como si el diálogo entre ellas fuera imposible. En la misma serie encontramos también un collage protagonizado por una joven que escribe inmersa, de manera literal, en una montaña de libros. A su alrededor hay igualmente pequeñas esculturas femeninas y un cuadro del pintor prerrafaelista Waterhouse. Pero nada de esto distrae a la protagonista de su concentración.

La relación de las mujeres con estas obras de arte no está exenta de tensión: a veces se dan la espalda; otras nos parece que la protagonista de la imagen está interrogando a las obras que observa, cuestionando, como hace la autora, los arquetipos de sí misma que el arte le ofrece. Es el caso, entre otros, del segundo collage de la serie 4. Aunque también hay collages en los que podemos encontrar mujeres que están pintando, modelando o interactuando de maneras menos previsibles con otras imágenes, como la joven que transporta en una carretilla la cabeza de la Estatua de la Libertad o el grupo que desentierra una escultura clásica, también femenina, ambas de la serie *365 días*.

Womankind nos propone, por tanto, una doble lectura: como documentos falsificados —pronto volveremos a ello— cuestionan y transforman la manera en que se ha construido la imagen de la mujer en la fotografía. Pero en un segundo plano, cada imagen plantea preguntas específicas sobre la relación de la mujer con la cultura patriarcal. El proyecto se inserta en primer lugar en la historia del arte feminista y en segundo lugar en la tradición del collage fotográfico, desde los pictorialistas



Womankind / Maybe 1, 2015
Collage fotográfico digital



365 Days / Day 72, 2012
Collage fotográfico digital



Womankind / Serie 4/2, 2013
Collage fotográfico digital



365 Days / Day 320, 2012
Collage fotográfico digital

del siglo XIX, que recurrieron en ocasiones al collage,² hasta artistas de los años veinte como Hannah Hoch, Dora Maar o Greta Stern. Aunque en mi opinión la influencia más visible es la de *Une semaine de bonté*, de Max Ernst, tanto por su perfección formal como por la sofisticación de las imágenes.

Tras esta primera capa interpretativa, podemos encontrar en un segundo plano otras tres genealogías de *Womankind*, que nos van a permitir extraer conclusiones más complejas de sus distintas series.

La primera tiene que ver con el archivo, con el arte que aborda el archivo como dispositivo de producción de conocimiento y, sobre todo, de ejercicio del poder. No es un tema desconocido. Hal Foster, en *An Archival Impulse* (2004),³ detectaba una voluntad de «conectar lo que no está conectado». Para él, en el impulso archivístico hay un deseo de explorar un pasado extraviado, de recopilar y ordenar sus diferentes signos (unas veces de manera práctica, otras paradójica), para comprobar qué puede quedar para el presente.

Womankind no consiste, en primer término, en la reorganización de un archivo, sino que responde a las premisas planteadas por Foster, es decir, asume la fragmentación anómica de los registros que conservan la memoria de nuestra sociedad como una condición que no solo hay que representar, sino a través de la cual se debe trabajar.

La segunda genealogía nos remite a la noción de postproducción, desarrollada por Bourriaud en el libro del mismo título (2002)⁴ y la exposición *Playlist* (2004),⁵ y en términos más generales a la transformación del trabajo en el último tercio del siglo XX y el desplazamiento del centro de gravedad en la economía de la industria al sector terciario.

² Por ejemplo, Oscar G. Rejlander y su obra *El doble sentido de la vida* (1857), un montaje en el que empleó más de treinta negativos.

³ Foster, Hal. *An Archival Impulse*. The MIT Press. Octubre (otoño, 2004). Vol. 110, pp. 3-22.

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

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

Para Bourriaud el prefijo *post-* no indica aquí una superación o una negación, sino un ámbito de acción: los artistas de postproducción no producen imágenes nuevas, sino que «inventan protocolos de uso» para las que ya existen. «Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar».

Existe una relación directa entre la aparición de la postproducción en las artes visuales y el desarrollo de las técnicas industriales de impresión y digitalización de imágenes. Desde la invención del medio tono y de la litografía en las últimas décadas del siglo XIX, pasando por las cámaras personales de 35 mm en los años veinte, hasta la universalización de las tecnologías digitales en los teléfonos móviles, nuestro entorno cotidiano se ha ido saturando de signos visuales. Semejante proliferación hace necesario, citando de nuevo a Bourriaud, que los artistas dirijan sus esfuerzos a «dar sentido a esa masa caótica» y a proponer «itinerarios a través de la cultura».

La postproducción nos advierte también de un cambio más profundo, como hemos señalado antes: el centro de la economía ya no recae en la elaboración de objetos, sino en la gestión de la información y de las relaciones humanas. El comisario de exposiciones es resultado de este nuevo sistema, que conocemos como *postfordismo*. Pero también lo son un amplio rango de prácticas creativas que, desde posicionamientos estéticos y políticos muy diversos, recuperan para el artista un papel central en la cadena de producción de sentido. El arte colaborativo, los espacios alternativos, el *archival impulse*, los museos como obra, y por supuesto la gama completa que Bourriaud incluye en el término *postproducción* son respuestas a esta única cuestión.

La tercera genealogía la resumiremos en el término *fake*, lo falso, lo falsificado; no en el sentido de la obra falsificada, la copia ilegal, o, rizando el rizo, la obra conceptual que es copia de otra obra, sino en el que le ha dado Jorge Luis Marzo en la exposición *Fake*⁶ y en el libro *La competencia*

⁶ Marzo, Jorge Luis. *Fake. No es verdad, no es mentira*. IVAM. Valencia, 2016.

de lo falso:⁷ «una acción, acotada en el tiempo y desarrollada en el terreno social, cultural o político, con la que mediante técnicas de impostura o camuflaje se pretende difundir un relato o enunciado, literario o audiovisual, haciendo pasar por verdadero lo que es en realidad ficticio».

El *fake* como recurso artístico está ampliamente extendido: Darko Maver, de los Mattes, un artista serbio desaparecido en extrañas circunstancias en 1999; las falsas noticias y suplantaciones del colectivo Yes Men; Mike, un misterioso personaje inventado por el artista francés Alain Declercq, que acabó ocasionando la detención del artista en 2005, por sus viajes entre El Cairo y Washington DC o trabajos de Joan Fontcuberta como *Fauna* (1985-87), en el que introducía un falso archivo científico en museos de ciencias naturales, o *Deconstructing Obama* (2004), un relato ficticio en el que él mismo asume la personalidad de un asociado de Bin Laden, y a través de fotografías de prensa manipuladas introduce el *fake* en el flujo de las noticias reales (o no).

María María Acha-Kutschner juega también con el carácter indicial de la fotografía. La imagen fotográfica, que requiere la presencia del autor en el lugar de los hechos y la mediación de un dispositivo tecnológico que funciona como garante, conserva hoy en día su aura de veracidad: es un testimonio objetivo. Pero mientras para la mayoría de los artistas que se adentran en el *fake*, el momento de culminación de la obra es cuando se revela en engaño, para Acha-Kutschner es esencial que sus collages circulen anónimos por Internet y sean aceptados como documentos auténticos, para constituir un nuevo archivo en el que la mujer ocupe en nuestro imaginario el lugar que debería haber merecido.

La reflexión sobre la importancia del sistema de distribución es central en la obra de Acha-Kutschner. En sus diferentes proyectos ha jugado con la capacidad de significar de cada canal, introduciendo su obra de manera simultánea en espacios dedicados a la exhibición de arte, en el espacio

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

público, en las redes y en contextos activistas en que las reivindicaciones feministas se materializan como tales.

Indignadas, por ejemplo, no solo ha proporcionado a los colectivos feminista imágenes para difundir y fortalecer su lucha, sino que generó un efecto viral a partir de la censura de una exposición en Lima,⁸ y ha llegado a desarrollar un lenguaje plástico que ahora se identifica con el feminismo y que es reproducido por miles de diseñadoras, ilustradoras y artistas en todo el mundo. De igual manera, *Womankind* puede presentarse como un ejercicio poético, cuando el *fake* es desvelado en el primer momento, pero opera también como una estrategia de subversión feminista, a medida que las imágenes se van infiltrando como reales en los archivos de las usuarias y los usuarios de Internet. Engañar en el arte, como nos dice Marzo en la conclusión de su libro, es un mecanismo de producción de sentido. Es una estrategia de la creación.

Las imágenes de *Womankind* son efectivas porque establecen dinámicas productivas entre las tres genealogías descritas: archivo, postproducción y *fake*. Pero al mismo tiempo alcanzan una tensión poética que nos emociona en estratos difíciles de racionalizar. *Les Spectaculaires*, un desfile de *freaks* en el que los monstruos irradian belleza y dignidad, o *365 días*, la serie más ambiciosa del proyecto, constatan esta capacidad para lo poético. La primera, como ya comenté en otro lugar,⁹ es una colección de retratos de mujeres afectadas por algún tipo de anomalía: una carece de brazos, otra de piernas, otras están cubiertas de vello, o son anormalmente bajas o altas, u obesas. Trabajaron en espectáculos de circo a principios del siglo xx y, paradójicamente, disfrutaron de una vida más acomodada e independiente que la mayoría de las mujeres «normales» de su época. Los collages, que nos las presentan revestidas de una gran dignidad, establecen inquietantes relaciones entre las ideas de belleza, enfermedad, violencia y poder.

⁸ En pocos días su carta de denuncia fue compartida en las redes sociales por más de tres mil artistas y activistas latinoamericanas.

⁹ Ruiz-Rivas, Tomás. *Les Spectaculaires*. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2011.

365 días, por su parte, está compuesto de otras tantas imágenes, elaboradas a lo largo de un año a modo de diario. Son impresiones de tamaño reducido (8,44 × 11 cm), que impone la observación en solitario. La serie está concebida como una única pieza, que el espectador debe explorar cuidadosamente para descubrir la infinidad de líneas narrativas que oculta. Es más, cada persona va a encontrar diferentes relaciones entre las imágenes y va a construir un relato singular sobre la mujer a partir de las sutiles manipulaciones realizadas por la artista. En esta pieza Acha-Kutscher consume su objetivo de crear un universo paralelo, inmenso como *La comedia humana*, de Balzac, donde las mujeres del pasado nos hablan, por fin, con voz propia.

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

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita

Visitas guiadas gratuitas:
Martes, 18 h
Sábado y domingo, 12 h

barcelona.cat/lavirreina
twitter.com/lavirreinaci
facebook.com/lavirreinaci
instagram.com/lavirreinaci