

Gabriele Schor es directora de la Sammlung Verbund en Viena, una de las mayores colecciones corporativas de arte contemporáneo del mundo. Responsable del catálogo razonado de la obra temprana de Cindy Sherman y abanderada de la obra de la artista austriaca Birgit Jürgenssen, Schor ha convertido la reivindicación del término «vanguardia feminista» en su caballo de batalla. Ha comisariado la exposición *Mujer. La vanguardia feminista de los años 70*, que pudo verse en el CBA en el marco del festival PHotoEspaña 2013, y se ha exhibido en algunos de los principales centros culturales de Europa. El texto que aquí presentamos se publicó en el catálogo original de la muestra, que tuvo lugar por primera vez en 2010, en la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma.

la vanguardia feminista una transvaloración radical

GABRIELE SCHOR

TRADUCCIÓN ANA USEROS

*El movimiento de las mujeres en el arte ofrece algo auténticamente nuevo: está de antemano comprometido con un cambio social real, lo que es la señal de un desplazamiento básico de los valores*¹.

Lawrence Alloway, 1975

*La gran contribución del arte feminista ha sido el no haber contribuido en absoluto al arte moderno*².

Lucy Lippard, 2007

*Si algo es indudable es que el arte feminista (...) es el arte formativo de las últimas cuatro décadas. Gran parte de lo que llamamos arte postmoderno tiene su origen en el arte feminista*³.

Holland Cotter, 2007

En 1976 el historiador del arte Lawrence Alloway publicó su artículo «Women's Art in the 70's», en el que afirmaba: «El movimiento de las mujeres en el arte puede considerarse de vanguardia porque sus miembros están unidas por un deseo de cambiar las formas sociales existentes del mundo del arte»⁴. Este acertado diagnóstico, la designación del movimiento artístico feminista de la década de 1970 como vanguardia, es un fenómeno aislado en la

literatura sobre el tema⁵. Es aún más sorprendente que esta posición de vanguardia haya sido generalmente aceptada por la crítica de arte contemporánea. Treinta años más tarde, el historiador de arte americano Holland Cotter confirma su enorme impacto: «Los comisarios y los críticos constatan cada vez en mayor medida que el feminismo ha generado los impulsos artísticos más influyentes de finales del siglo xx y principios del siglo xxi. Prácticamente no hay ninguna obra nueva que no haya moldeado en algún sentido»⁶. Lucy Lippard, la Gran Dama de la crítica de arte feminista, resume la contribución revolucionaria del arte feminista diciendo que, en su opinión, consiste en «no haber contribuido al arte moderno»⁷. Atendiendo a esta voluntad de revuelta contra la totalidad de una época—concretamente, el culto masculino del genio o la hegemonía de la pintura—y a su reinención radical de la imagen de la mujer por la mujer, ha llegado el momento de establecer una nueva designación para este movimiento artístico radical que haga justicia a su papel de pionero histórico. *Vanguardia feminista* parece el más adecuado.

En 2007 la exposición *WACK! Art and Feminist Revolution* mostró unas quinientas obras de 119 artistas mujeres, desde los comienzos del movimiento artístico feminista, y produjo un intenso eco a ambos lados del Atlántico, tanto en Europa como en Estados Unidos⁸. Su comisaria, Cornelia Butler, sostiene que «el impacto feminista en el arte de la década de 1970 constituye el "movimiento"»

1 Lawrence Alloway; «Women's Art in the 70's», en *Art in America* 64, no. 3, mayo-junio de 1976, pp 64-72.

2 Lucy Lippard, citada en Holland Cotter, «The Art of Feminism As It First Took Shape», *The New York Times*, 9 de marzo de 2007.

3 Holland Cotter, *ibid.*

4 Lawrence Alloway, *ibid.*

5 Por ejemplo, mientras escribo este artículo, aún no se puede referenciar ninguna conexión entre la práctica vanguardista y el movimiento de arte feminista, ni siquiera en las más recientes enciclopedias que se han publicado en Alemania. Véase Karlheinz Barck, «Avantgarde», en *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1, J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2000, pp. 544-577. o Hubert van der Berg y Walter Fähnders, «Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert - Einleitung», en *Metzler Lexicon Avantgarde*, J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2009, pp 1-19.

6 Holland Cotter, «Feminist Art Finally Takes Center Stage», en *The New York Times*, 12 de marzo de 2007.

7 De nuevo Lucy Lippard, citada por Cotter en «The Art of Feminism as It First Took Shape». Véase también: *The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2007, así como Kristin M. Jones, «Feminism», *Frieze*, marzo de 2007, p. 57.

8 Una selección de las últimas exposiciones en Estados Unidos incluiría *Global Feminism. New Directions in Contemporary Art*, Brooklyn Museum, 2007; *Agents of Change: Women, Art & Intellect*, Ceres Gallery, 2007; *Femme Brut(e)*, Lyman Allyn Art Museum, New London, 2007; *Role Play: Feminist Art Revisited 1960-1980*, Galeria Lelong, Nueva York, 2007; *Multiple Vantage Points: Southern California Woman Arts, 1980-2006*, Municipal Art Gallery, Los Ángeles, 2007. Una selección de las últimas exposiciones en Europa incluiría: *Vote for Women*, Haus der Sparkasse, Meran, 2008; *Matrix*, Museum auf Abruf (MUSA), Viena, 2008; *Female Trouble. The Camera as Mirror and Stage of Female Projection*, Pinakothek der Moderne, Munich, 2008; *re.act.feminism, performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute*, Akademie der Künste, Berlín, 2009; *elles@centrepompidou*, París, 2009; *REBELLE. Art and Feminism 1969-2009*, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, 2009; *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Museum moderner Kunst, Viena, 2009-2010.



Hausfrauenküchenschürze / Housewives' Kitchen Apron, 1975. Fotografía en blanco y negro.
© Estate of Birgit Jürgenssen / VBK, Viena, 2012 / SAMMLUNG VERBUND, Viena

internacional más influyente desde el periodo de la posguerra (...)»⁹. *WACK!* es un hito en la historia de las exposiciones de arte feminista. Por una parte, la muestra otorgó por primera vez un cierto halo de autoridad al movimiento del arte feminista de la década de 1970; y, por otra parte, dejó claro que sería una empresa vana el tratar de mostrar

a todas las exponentes de este movimiento en una sola exposición.

Mi reivindicación con la exposición *Mujer. La vanguardia feminista de los años 70* en la Sammlung Verbund de Viena era establecer el término «Vanguardia Feminista» para esta «década radical» y, simultáneamente, reevaluar y llamar la atención

sobre posiciones artísticas aún poco conocidas, expandiendo de esta manera tanto su discurso como sus coordenadas históricas. Ahora nos encontramos en un momento en el que tenemos una buena perspectiva para reconocer los acontecimientos y la historia de la Vanguardia Feminista en toda su amplitud, profundidad y repercusiones. Muchas artistas de este periodo, cuya obra aún no ha sido explorada y documentada, o no lo ha sido suficientemente, ya han fallecido. Es pues necesario explorar archivos y legados de mujeres aún desconocidas y de sus obras, investigar sus biografías, sus trayectorias artísticas, su participación en exposiciones, sus escritos y otros materiales relevantes.

Siguiendo esta premisa, la Sammlung Verbund se centró en las obras tempranas, poco conocidas, de Cindy Sherman, producidas entre los años 1975 y 1976, lo que nos llevó a colaborar con la artista para hacer el catálogo razonado de sus primeras obras. Al mismo tiempo, revisamos y documentamos el legado de Birgit Jürgenssen, una artista austriaca que falleció en 2003, cuya obra experimental, inteligente, autoirónica y apasionada, había pasado desapercibida para la historia del arte, un destino que comparte con otras muchas artistas mujeres. Escudriñamos sus cuadernos, su biblioteca, sus primeras obras y publicamos la primera monografía de su impresionante producción¹⁰. Asimismo nos emociona presentar las primeras obras, tiernas, poéticas e irónicas, de Renate Bertlmann, también una artista austriaca, en un contexto internacional.

CONTRA EL CULTO DEL GENIO

El mundo del arte moderno no se distinguió precisamente por derramar sus atenciones sobre las artistas mujeres, por ejemplo en forma de exposiciones, reseñas o adquisiciones por parte de los museos. Florence Rubinfeld describe la situación en la época en la que predominaba el Expresionismo Abstracto: «Los expresionistas abstractos se caracterizaban por una ética macho obrera. Las mujeres eran ciudadanas de segunda y como tal se las trataba»¹¹. Tras la muerte de Jackson Pollock, en 1956, Lee Krasner declaraba: «Harold Rosenberg nunca me reconoció como pintora, pero en tanto viuda sí era reconocida. Y, de hecho, cuando me mencionaba tras la muerte de Pollock, siempre decía Lee Krasner, la viuda de Jackson Pollock, como si yo necesitara la muleta»¹².

9 Cornelia Butler, «Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria», en *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 2007 (MIT Press, Cambridge, Mass, 2007 pp.15-23); National Museum of Woman in the Arts, Washington DC, 2007; Contemporary Art Center, Nueva York, 2008 y Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia, 2008-2009.

10 Gabriele Schor y Abigail Solomon-Godeau (eds.), *Birgit Jürgenssen*, Osfildern, Hatje Cantz, 2009.

11 Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg: A Life*, Scribner, Nueva York, 1998, p. 173.

12 Anne Wagner: «Pollock's Absence, Krasner's Presence», en Whitney Chatwick (Ed.), *Significant Others*, Thames and Hudson, Londres y Nueva York, 1993, p. 223.

En agudo contraste con la experiencia de Krasner, que generalmente era desdeñada por los críticos de arte de finales de la década de 1950, a Jackson Pollock le llovían los atributos heroicos. Clement Greenberg, el pope de la crítica de arte del momento, creaba continuamente nuevas clasificaciones para los logros de su artista protegido entre los años 1943 y 1947: de «el primero» a «el mejor», de «el más grande» a «el más original», para alzarse finalmente desde «el más poderoso» hasta llegar a la cumbre de «el genio demiúrgico»¹³. Ferribientes palabras para proceder de un formalista, sin duda. Estos galardones tenían también su eco en los medios de comunicación. En agosto de 1949 la revista *Life* dedicó un artículo cargado de dramatismo a Jackson Pollock, al que se retrataba en una fotografía con una pose *cool* (la cabeza echada hacia atrás, cigarrillo en la comisura de los labios, brazos y piernas cruzados), de pie ante uno de sus cuadros. El titular decía: «¿Es este el pintor vivo más importante de Estados Unidos?». ¿Podríamos imaginarnos un titular semejante para una mujer? Su estilo pictórico se celebraba como «intenso», «poderoso», «salvaje», «indisciplinado», «proletario», «contundente», «original» y «explosivo».

Por supuesto una mujer pintora no podría competir con tales elogios, pues estas cualidades no se consideraban apropiadas para una mujer en aquella época ni el público las apreciaría. El salvaje estilo pictórico de Jackson Pollock, el *dripping*, su actitud desafiante y su comportamiento *cool*, semejante al de los héroes de Hollywood, Marlon Brando y James Dean, ayudaron a definir una tipología de artista que estaba exclusivamente reservada a los hombres¹⁴.

En su libro en torno a los mecanismos de exclusión en los discursos sobre el arte de aquella época, Ann Eden Gibson expone: «Ni las mujeres, hetero o lesbianas, ni los hombres gay ni la gente de color se consideraban grandes. Esta jerarquía ni se explicitaba ni se justificaba: sencillamente se excluía a las artistas»¹⁵. El legado del arte moderno resultó ser muy tenaz. La lógica habitual «hombre = artista = genio» que resonaría durante mucho tiempo dentro de determinadas corrientes del postmodernismo era únicamente *uno* de los agravios a los que las artistas mujeres comenzaban a plantar cara.



Portrait of the King, 1972. Fotografía en blanco y negro montada sobre tablero.
© Eleanor Antin / SAMMLUNG VERBUND, Viena

CONTRA LA HEGEMONÍA DE LA PINTURA

En 1971, cuando Linda Nochlin publicó su combativo estudio analítico «Why Have There Been No Great Woman Artists?» hizo una contribución sustancial al ensayo histórico del arte feminista, una contribución que muestra con claridad que la pintura ha

sido durante siglos el reino de los varones. No es por tanto sorprendente que las mujeres artistas de finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970 comenzaran por derribar al hegemón secular de su pedestal. La historiadora del arte Linda Nochlin muestra en qué amplia medida las mujeres, en general, fueron excluidas de las

13 Estas comparaciones han sido elaboradas por Nicole Dubreuil-Blondin en su ensayo «Number One: Towards the Construction of a Model», en *Jackson Pollock: Questions*, Musée d'Art Contemporain, Montreal, 1979, p. 48. Citado por Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, Thames and Hudson, Londres y Nueva York, 1989, p. 264.

14 Cf. Gabriele Schor: «Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten expressionisten», en Thomas Zaunschirm (ed.), *Die Farben Schwarz*, catálogo de exposición, Landesmuseum Joanneum Graz, 1999, pp. 97-120.

15 Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism. Other Politics*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1997, pp. x-xi



Hanna Wilke, S.O.S. starification object series. One of 36 playing cards from mastication box, 1975. Postal. © VBK, Viena, 2012 / Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York / SAMMLUNG VERBUND, Viena

Nest, 1979. Fotografía en blanco y negro. © Estate of Birgit Jürgenssen / VBK, Viena, 2012 / SAMMLUNG VERBUND, Viena



academias y cómo, en una época tan tardía como finales del siglo XIX, no se les permitía tampoco acudir a sesiones de dibujo con modelos. Dicha exclusión, a su vez, dificultó la adquisición del conocimiento necesario para la producción del arte más excelso: la representación del cuerpo humano.

Como señala Nochlin:

No existe el equivalente en mujer de Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse o, ni siquiera, en épocas más recientes, de De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos de estos últimos (...) La culpa no es de nuestro destino, nuestras hormonas, del ciclo menstrual o de nuestros espacios interiores vacíos, sino de nuestras instituciones y de nuestra educación. Educación entendida como aquello que incluye todo lo que nos ocurre desde el primer momento en el que entramos en este mundo de símbolos con sentido, de signos y señales¹⁶.

Nochlin continúa afirmando que las historiadoras de arte feministas deberían «estudiar con todo detalle el papel que jugó el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su hijo. ¿Y si Picasso hubiera nacido niña? ¿El señor Ruiz le habría prestado tanta atención, habría estimulado de la misma manera la ambición y el talento de la pequeña Pablita?»¹⁷.

Nochlin sin embargo consigue encontrar «una pequeña banda de mujeres artistas de éxito, aunque no grandes»¹⁸, mujeres que, contra todo pronóstico, lograron obtener reconocimiento, aunque se quedaron lejos de haber alcanzado las cumbres de un Miguel Ángel, un Rembrandt o un Picasso. A la mente de Nochlin acuden algunos nombres: desde Sabina von Steinbach, la escultora del siglo XIII, Marietta Robusti (la hija de Tintoretto), Artemisia Gentileschi y Angelika Kauffmann hasta Rosa Bonheur (autora de las pinturas de animales más famosas del siglo XIX). Por último, la historiadora del arte resume: «Una cosa, sin embargo, es evidente. Para una mujer, el optar a cualquier carrera, mucho más si hablamos de una carrera artística, exige una determinada cantidad de individualidad y, en cualquier caso, debe tener en su ser una buena veta de rebeldía para abrirse camino en el mundo del arte»¹⁹.

A lo largo de los siglos y hasta la década de 1970, se pueden reconocer los ingredientes existenciales que ligan a Sabina von Steinbach con Meret Oppenheim, a pesar de sus diferencias históricas y sociales. En enero de 1975 le fue concedido el Premio Ciudad de Basilea a la artista surrealista Meret Oppenheim. En su discurso de agradecimiento mencionó el tema de los prerrequisitos específicos para convertirse en una mujer artista y seguir siéndolo:

Todo comienza con cosas aparentemente externas. Con el artista varón uno se acostumbra a que lleve la vida que más le place, la burguesía hace oídos sordos. Pero si una mujer hace lo mismo, entonces todo el mundo aúlla. Esto y mucho más tiene una mujer que tenerlo en cuenta. Sí, e incluso me gustaría decir que, en tanto mujer, una tiene la obligación de demostrar a través de su modo de vida que considera que los tabúes que se han utilizado durante miles de años para mantener a las mujeres en un estado de supresión, ya no tienen ninguna validez. La libertad no se concede, se toma²⁰.

16 Linda Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists?» *Art News*, Nueva York, 1971.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Meret Oppenheim. Discurso de agradecimiento con ocasión de la concesión del Premio de la Ciudad de Basilea el 16 de enero de 1975.

RECLAMANDO EL TERRENO

En la cúspide del movimiento de liberación de la mujer, Meret Oppenheim no era de ningún modo la única mujer artista consciente del hecho de que las mujeres tenían que reclamar su terreno, y vivir sus vidas como artistas de manera deliberada. Retrospectivamente, Birgit Jürgenssen afirmaba: «La cuestión de la propia identidad hoy ya no es “¿quién soy?” sino más bien “¿dónde estoy?” (...) La identidad específica de género es conformada por el espacio que las personas crean para sí mismas y dentro del cual pueden existir»²¹. Y entonces, con una fuerza tan intensa como una erupción, las mujeres empezaron a hacerse oír en público. Se congregaron en grupos de acción directa, se manifestaron, organizaron sus propios festivales y exposiciones, escribieron manifiestos, panfletos y libros, fundaron editoriales y revistas. En 1969, se creó la Art Workers Coalition para protestar contra el sistema representado por el Museum of Modern Art.

Ese mismo año, se fundó el grupo Women Artists in Revolution (WAR) y 1970 contempló el nacimiento de Women's Ad Hoc Committee. Ambos grupos se manifestaron, exigiendo una representación paritaria de artistas mujeres y varones en los *Whitney Annuals* (ahora conocidos como *Biennals*). En enero de 1970, las mujeres organizaron *X12:12 Artists, Women*; en mayo se celebró la *Women Artists Exhibit* dentro del marco del Festival SoHo, así como *Mod Donn Art - 11 Women Artists* en el Public Theatre. En junio, el San Francisco Museum of Art organizó la exposición *San Francisco Women Artists* y, en enero de 1971, *Art News* publicó un número especial: *Women's Liberation - Women's Artists and Art History*. En el otoño de 1971 se fundó la Womenshouse en Los Ángeles y, en diciembre de 1971, tuvo lugar un debate en el Brooklyn Museum of Art titulado *Are Museums Relevant to Women?* Refiriéndose a este último acto, Lawrence Alloway señaló: «Fue el primer gesto conspicuo de disenso feminista en el mundo del arte que se basaba en la asunción de que la opresión política y cultural de las mujeres era un factor constitutivo en el arte contemporáneo»²².

En junio de 1972 se celebró el *First International Festival of Women's Films*: se proyectaron un total de 110 películas. En Europa también empezaron a surgir centros y grupos: en 1970 Margaret Harrison fundó The Women's Liberation Art Group en Londres; en abril de ese mismo año tiene lugar la exposición *Damebilleder* en Copenhague y, en julio de 1970, Carla Lonzi, Carla Accardi y Elvira Benotti escribieron el manifiesto *Rivolta Femminile* en Italia y poco después montaron su propia editorial, *Scritti di Rivolta Femminile*.

Dos años más tarde, hay que decir que el mismo año que Naciones Unidas había proclamado Año Internacional de la Mujer, se funda In Takt, International Action Group of Visual Artists como protesta por la composición exclusivamente masculina del jurado que comisariaba una exposición en el Museo de Etnología de Viena. En 1975, la exposición itinerante *Magna: Rassegna internazionale di donne artiste* se muestra en varias ciudades italianas y, ese mismo año, VALIE EXPORT organizó *MAGNA-Feminism: Creativity and Art*, una exposición que tuvo una importancia especial en Austria y en la que, entre otras, participaron Birgit Jürgenssen y Renate Bertlmann.

FOTOGRAFÍA, CINE, VÍDEO Y PERFORMANCE

Muchas artistas comenzaron su educación universitaria en la academia con una formación tradicional en pintura. Ese fue el caso de Cindy Sherman, hasta que se dio cuenta de que no podría

21 Carta de Birgit Jürgenssen a Doris Linda Psenicnik, Viena, 8 de marzo de 2000 (Legado de Birgit Jürgenssen).

22 Lawrence Alloway, «Women's Art in the 70's», *Art in America* 64, n.º 3, mayo-junio de 1976, p. 64.



Ohne Titel (Selbst mit Fellchen) / Untitled (Self with Little Fur), 1974/77. Fotografía en color. © Estate of Birgit Jürgenssen / VBK, Viena, 2012 / SAMMLUNG VERBUND, Viena

Zärtliche Pantomime / Tender Pantomime, 1976. Fotografía en blanco y negro (de una serie de 4). © Renate Bertlmann / SAMMLUNG VERBUND, Viena





Untitled (Glass on Body Imprints), 1972/1997. Fotografía en color (de una serie de 6).
© Estate Ana Mendieta / SAMMLUNG VERBUND, Viena

expresar lo que tenía que decir empleando ese medio. Por eso ella, como otras muchas mujeres artistas, se volcó en la fotografía, un medio históricamente no lastrado y, por esa razón, más «libre» y espontáneo.

Con independencia de si las artistas construían una habitación oscura en sus estudios, como Birgit Jürgenssen, que era una autodidacta y que, con una pasión increíble por el experimento, trataba de desentrañar las complejidades de la fotografía, o si se limitaban a enviar sus materiales al laboratorio, la cámara representaba una mirada neutral, una mirada que, a pesar de interpretar y di-

lucidar las imágenes, permitía a las mujeres trabajar a solas en sus estudios.

En las fotografías de Francesca Woodman, Birgit Jürgenssen y Cindy Sherman el acto performativo aún está presente, incluso aunque el público esté ausente. Estas artistas preferían la autonomía del estudio, el diálogo entre su obra y ellas mismas.

El acto performativo de Francesca Woodman está coreografiado, es expresivo, espontáneo, primordial, misterioso, surreal, original y poético; el acto de Birgit Jürgenssen transmite un sutil tono autoirónico y sociocrítico; y el acto performativo de Cindy

Sherman porta la firma de la mascarada, el travestismo y el juego con una multiplicidad de roles. A pesar de todas estas diferencias, hay algo que une a las tres artistas: todas interpretan sin la presencia del público. En las series de Sherman, *Bus Riders* y *Murder Mystery People*, así como en *Danse Macabre Series (Totentanz Serie)* de Birgit Jürgenssen, el temporizador está a la vista con una naturalidad conspicua, como un saludo autorreflexivo y mudo a la fotografía en cuanto medio. Francesca Woodman y Birgit Jürgenssen buscaron su inspiración en el poder liberador del surrealismo, mientras que la obra de Cindy Sherman entronca con las corrientes conceptuales contemporáneas de Hallwalls, un espacio positivo gestionado por artistas. Eleanor Antin, Hannah Wilke, Adrian Piper y Lynda Beglis fueron figuras clave para la artista emergente, «porque se incluían en su obra»²³.

LO PERSONAL ES POLÍTICO

Sobre el telón de fondo de los movimientos políticos de 1968 y el eslogan del movimiento feminista que afirma que lo personal es político, se discutían por primera vez los temas que afectaban a la mujer: embarazo, parto, maternidad, sexualidad, pareja, estándares de belleza, violación y el cuerpo de la mujer. Muchas artistas incorporaron estos temas a su obra. En su performance *In Mourning and in Rage* (1977), Leslie Lohowitz y Suzanne Lacy siguieron la estela del activismo político para protestar contra la violación de mujeres. Ana Mendieta abordó la violencia contra la mujer en su *Rape Scene*.

La performance tuvo lugar en el estudio de Mendieta, donde el público desprevenido se encontraba a la artista tumbada sobre una mesa, con las bragas bajadas hasta los tobillos, el culo al descubierto y las piernas cubiertas de sangre, con cristales rotos y colillas esparcidas por el suelo. La artista construyó la escena a partir de reportajes en los medios, para ilustrar el horror violento que día tras día se infligía al cuerpo femenino.

En su performance de 1969 *Action Pants-Genital Panic*, VALIE EXPORT se vistió con pantalones con la bragueta abierta y, armada con una metralleta, caminaba de un lado a otro por los pasillos de un cine porno, para confrontar el voyeurismo masculino con lo real femenino. Con la cámara de video encendida, Nil Yalter escribe sobre su estómago y baila seductoramente al ritmo de música tradicional turca. Las frases de su estómago son predicciones a lo Casandra contra la humillación sexual de las mujeres. La artista

²³ En Gail Stavitsky, *The Unseen Cindy Sherman. Early Transformation 1975/76*. Catálogo de la exposición en el Montclair Museum, Santa Mónica 2004, p. 12.

explicó a Gislind Nabakowski por qué había hecho su vídeo de 1974 *La femme sans tête ou la danse du ventre*: En aquella época al Imán aún se le permitía escribir palabras supersticiosas sobre el estómago de las «mujeres estériles e insubordinadas» y tenía derecho a borrar los símbolos erróneos del estómago con su lengua. El vídeo de Nil Yalter se rueda sobre el telón de fondo de una rebelión que desafía los mecanismos de supresión y humillación de la mujer.

CONTRA LOS DICTÁMENES DE LA BELLEZA

Un lugar común de la Vanguardia Feminista es el cuestionamiento irónico-sarcástico de los ideales de la belleza y la castidad femeninas. En su obra de 1972 *Carving: A Traditional Sculpture*, Eleanor Antin se somete a una dieta de 37 días y fotografía los cambios de su cuerpo desnudo. Esas fotografías sobrias y seriales revelan el absurdo y la rigidez de una pérdida de peso diaria, todo ello a favor de un cierto ideal de belleza.

En su vídeo de 1971, *Representational Painting*, Eleanor Antin se complace maquillándose el rostro. El título se refiere a la aplicación del maquillaje como un acto transformador de pintura. Cindy Sherman también piensa que cuando se maquilla se está pintando la cara. Antin evidentemente disfruta del placer, de su vacilación y de sus dudas: ¿A santo de qué esta mascarada? Más tarde, 38 minutos después, se quita el sujetador, que es un objeto que disciplina el cuerpo femenino.

En su obra *Glass on Body Imprints*, de 1972, Ana Mendieta aprieta su cara y su cuerpo contra un cristal y lo distorsiona y deforma todo lo posible. Hannah Wilke fue una de las artistas más consecuentes en su reflexión sobre ser joven y envejecer, y sobre la belleza y

la enfermedad. Trabajando con chicle, creaba esculturas diminutas que parecían pequeñas vulvas. En su obra *S.O.S. Starification Object Series*, de 1974, estos pequeños objetos de chicle se pegaban en su cara y en su cuerpo como estigmas del sexo femenino.

El ala rígida del feminismo acusó a Hannah Wilke de instrumentalizar su hermoso cuerpo joven en el nombre del arte. Ella contestó con su legendario poster *Marxism and Art: Beware for Fascist Feminism*. Y más tarde refutó esta crítica: cuando su cuerpo quedó arrasado por la enfermedad continuó no obstante exponiéndolo totalmente, en toda su vulnerabilidad, ante el público.

DESPLAZAMIENTO DEL PARADIGMA: LA IMAGEN DE LAS MUJERES

Pero, ¿qué vincula a las artistas de esta exposición?

Sin duda no un estilo consistente en ningún sentido histórico, como sería el caso del cubismo, el surrealismo o el dadaísmo. Qui-

zás sea esta una razón que explique en parte por qué el movimiento artístico feminista nunca se menciona de una sola tacada precedido del término vanguardia. Ya es hora por tanto de aplicar «otros criterios» cuando se trata de identificar algo como vanguardista. A estas artistas sin duda tampoco las une el hecho de haber trabajado en el mismo lugar —en Nueva York, París o donde sea— o el que muchas de ellas se conozcan.

El arte de la Vanguardia Feminista se manifiesta en muchos lugares y en muy variados grados de intensidad. Por ejemplo, el movimiento era más visible en Nueva York y California que en las ciudades europeas. Como expone Lucy Lippard: «Gran parte de la obra de las mujeres procedía del aislamiento y de enclaves feministas más que de una escena general»²⁴. Es pues sorprendente que puedan detectarse semejanzas estéticas en la obra de artistas cuyo conocimiento respectivo de sus obras ha sido muy improbable.

Lo que une a estas artistas es una conciencia colectiva. Su labor era cuestionar radicalmente una «ley natural» que había dominado durante siglos. Uno de los mayores y más duraderos logros de las artistas de la Vanguardia Feminista ha sido el ser capaz de deconstruir la «imagen de la mujer», que había sido creada por los artistas varones y que, durante mucho tiempo, había estado lastrada por proyecciones, estereotipos, anhelos y expectativas. Estas mujeres artistas lograron pues disolver esa relación unidimensional sujeto-objeto para transformarla en una multiplicidad de identidades y de construcciones de identidades, y quizás así dotaron de un significado inesperado al concepto de Nietzsche de la transvaloración de todos los valores en tanto que, *en lugar de maquillarse, tomaron una decisión*²⁵.



Self Portrait Talking to Vince, 1975–78. Fotografía en blanco y negro.
© Estate Francesca Woodman / SAMMLUNG VERBUND, Viena

24 Lucy R. Lippard, «The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art», en *Art in America*, mayo-junio de 1976, p. 75.

25 Juego de palabras entre «make up» (maquillarse) y «make up one's mind» (decidirse) (N. de la T)

EXPOSICIÓN PHE 13 - MUJER. LA VANGUARDIA FEMINISTA DE LOS AÑOS 70.
OBRAS DE LA SAMMLUNG VERBUND, VIENA

04.06.13 > 01.09.13

COMISARIA GABRIEL SCHOR

ORGANIZA PHOTOESPAÑA 13 • FUNDACIÓN BANCO SANTANDER
SAMMLUNG VERBUND VIENA

COLABORA CBA