

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

La teoría feminista y la obra fotográfica de Hannah Wilke y Cindy Sherman

Ana María Bruque Gutiérrez

**Wendy Rivadeneira, M.A. Photographic Studies,
Director de Tesis**

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de Licenciado en Artes Liberales

Quito, Mayo de 2013

Universidad San Francisco de Quito

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE APROBACION DE TESIS

La teoría feminista y la obra fotográfica de Hannah Wilke y Cindy Sherman

Ana María Bruque Gutiérrez

Wendy Rivadeneira,
M.A. Photographic Studies
Director de Tesis

.....

Angélica Ordoñez,
Dra. en Ciencias Sociales
Miembro del Comité de Tesis

.....

Carmen Fernández-Salvador,
Ph.D. en Historia del Arte
Miembro del Comité de Tesis y
Decano del Colegio de Ciencias Sociales
Y Humanidades

.....

Quito, Mayo de 2013

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre: Ana María Bruque Gutiérrez

C. I.: 0925466922

Fecha: Mayo de 2013

Resumen

El siguiente trabajo de investigación plantea que la rigurosidad de la teoría feminista de los años sesenta, setenta y principios de los ochenta, fue determinante tanto para la pronta promoción como para la marginalización de la obra de determinadas artistas. Así, el estudio se centrará en investigar cómo la práctica, principalmente fotográfica de Hannah Wilke y Cindy Sherman, se logra relacionar con el discurso y teoría feminista de los años sesenta, setenta y ochenta y cómo esto afecta la promoción de las mismas. Dentro del desarrollo del estudio, se evidencia que los deseos del movimiento feminista por potenciar una imagen sólida del mismo, hacen que la promoción de la obra de Cindy Sherman sea pronta, mientras que por otro lado se dé una marginalización de la obra de Hannah Wilke. Al mismo tiempo, el trabajo de investigación establece que, cuando la teoría feminista hace frente a las corrientes de pensamiento postmodernistas, la obra de Hannah Wilke puede ser revalorada y leída de una manera diferente. Poner en evidencia estos casos de promoción y valoración artística que se dieron dentro del movimiento feminista estadounidense, son imprescindibles dentro del contexto ecuatoriano; para que los nacientes movimientos feministas y de género reconozcan la importancia de lograr una articulación bidireccional entre el desarrollo teórico y la práctica artística.

Abstract

The following dissertation suggests that the inflexibility of feminist theory of the sixties, seventies and the early eighties, was crucial for the early promotion and marginalization of the work of certain artists. Therefore, this study will focus on investigating how the practice, mainly photographic of Hannah Wilke and Cindy Sherman, attains to related to the feminist discourse and theory of the sixties, seventies and eighties and how this affects the promotion of the same artists. Within the course of the study, it appears that the wish of the feminist movement of promoting a strong image of the movement, allow the promptly sponsorship of Cindy Sherman's work, while on the other hand a marginalization of Hannah Wilke's work is produced. At the same time, this research paper states that when the feminist theory faces the postmodernist theories, the work of Hannah Wilke can be reassessed and read in a different way. To bring out these cases of artistic validation and promotion that occurred within the American feminist movement, are essential in the Ecuadorian context, so that the emerging gender and feminist movements acknowledge the importance of achieving a bidirectional communication between the theoretical development and artistic practice.

Tabla de Contenidos

I. Introducción.....	12
a. Tesis.....	12
b. Delimitación del tema de la tesis	13
c. Feminismo, Arte y Fotografía.....	14
II. Análisis	18
a. Reclamando el ser: Hannah Wilke, iconografía sobre la mujer.....	18
b. ‘La pose’, representando el estereotipo: “S.O.S. Starification Object Series” and “Untitled Film Still”	23
c. Desviando la mirada masculina: “So Help Me Hannah” y “Centerfolds”	33
d. Después de los ochentas: “Intra- Venus” y “History Portraits”	46
III. Conclusiones	57
Bibliografía	62
Anexo I: Figuras.....	69

Tabla de Figuras

1. Figura 1: Sherry Levine, "After Walker Evans", 1981	69
2. Figura 2: Robert Smithson, "Spiral Jetty", Rozel Point- Great Salt Lake- Utah, April 1970, Colección DIA Center for the Arts, New York.....	69
3. Figura 3: Bernd and Hilla Becher, "Water Towers", 1980, nine gelatin silver prints, 155.6 x 125.1 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York	69
4. Figura 4: Hannah Wilke, "Untitled", 1960-63, yeso blanco.....	70
5. Figura 5: Hannah Wilke, "Early Boxes", 1960-63, cerámica.....	70
6. Figura 6: Hannah Wilke, "Scharlatt Rousse", 1960s	70
7. Figura 7: Hannah Wilke, "Five Vaginal and Androgynous Forms", 1960's.	71
8. Figura 8: "Sheela-na-gig", Iglesia de Kilpeck, Herefordshire, mediados siglo XII.....	71
9. Figura 9: Hannah Wilke, "Untitled," circa late 1960s. Terracotta sculpture. 13.3 x 10.2 x 7.4 cm, 5 1/4 x 4 x 2 7/8 ins. Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles. ...	71
10. Figura 10: Hannah Wilke, "San Antonio Rose", 1966, Private Collection.	72
11. Figura 11: Hannah Wilke, "Untitled in painted glazed ceramic", 1969.....	72
12. Figura 12: Admiral Magazine Advert, 1958, USA.	72
13. Figura 13: General Electric Magazine Advert, 1958, USA.....	73
14. Figura 14: Tupperware Magazine Advert, 1962, USA.	73
15. Figura 15: Jantzen Magazine Advert, 1960, USA.	73
16. Figura 16: Denim Magazine Advert, 1970, UK.....	74
17. Figura 17: Chanel Magazine Advert, 1963, USA.....	74
18. Figura 18: Tiparillo Cigars Magazine Advert, 1969, USA.	74
19. Figura 19: Playboy Magazine Plate, 1972, USA.	75
20. Figura 20: Hannah Wilke: "S.O.S.Starification Object Series", 1974-82, 10 b & w silver gelation prints and 15 chewing gum sculptures mounted on board, Collection of the Museum of Modern Art, New York.	75
21. Figura 21: Hannah Wilke: "S.O.S.Starification Object Series", 1974-82.....	76
22. Figura 22: Electric Heated Rollers Magazine, 1970, UK.	76
23. Figura 23: Cosmopolitan Magazine Cover, 1971, USA.....	77

24. Figura 24: Hannah Wilke, "Untitled" en "S.O.S.Starification Object Series", 1974-82.	77
25. Figura 25: Hannah Wilke, "Untitled" en "S.O.S.Starification Object Series", 1974-82	78
26. Figura 26: Magazine Advert, 1966, UK.	78
27. Figura 27: Morocco Advert, 1960, UK.	79
28. Figura 28: S.O.S. Starification Object Series : An Adult Game of Mastication (Mastication Box), 1974-1975.	79
29. Figura 29: S.O.S. Starification Object Series : An Adult Game of Mastication (Mastication Box), 1974-1975.	80
30. Figura 30: Cindy Sherman, "Untitled Film Stills" 1977–1980. ("Untitled Film Still #11", "Untitled Film Still #12", "Untitled Film Still #26", "Untitled Film Still #54", "Untitled Film Still #3", "Untitled Film Still #59", "Untitled Film Still #10", "Untitled Film Stills #48", "Untitled Film Still #17").....	81
31. Figura 31: The Prince and the Showgirl, 1957, Laurence Olivier	82
32. Figura 32: L'Avventura, ,1960, Michelangelo Antonioni's.	82
33. Figura 33: Les Yeux sans Visage, 1960, Georges Franju.....	82
34. Figura 34: Cindy Sherman, "Untitled Film Still #15", 1978	83
35. Figura 35: Audrey Hepburn, Movie: Breakfast at Tiffany's, 1961.....	83
36. Figura 36: Cindy Sherman, 'Untitled Film Still #6", 1977	84
37. Figura 37: Romance Magazine Plate, 1952, UK.....	84
38. Figura 38: Hannah Wilke, "I Object; Memoirs of a Sugargiver", 1977-78, Diptych: Chromogenic C prints (framed) 61 x 40.6 cm / 24 x 16 ins each, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles.	85
39. Figura 39: Marcel Duchamp, Outside view of "Etant et Donnès", 1946-1966, en Philadelphia Museum of Art.....	85
40. Figura 40: arcel Duchamp, Interior view of Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage (Given: 1. The Waterfall /2. The Illuminating Gas), 1946-1966.....	86
41. Figura 41: Hannah Wilke, Seis fotografias de "So Help Me Hannah Series", 1978	86
42. Figura 42: Hannah Wilke, "His Farced Epistole, "So Help Me Hannah Series", 1978	87
43. Figura 43: Marcel Duchamp, "Fountain", 1917.....	87

44. Figura 44: Hannah Wilke, "Exchange Values", "So Help Me Hannah Series", 1978, Performalist self-portrait with Donald Goddard, una de seis fotografías en blanco y negro, 60 x 40 inches..... 88
45. Figura 45: Cindy Sherman, "Centerfolds", 1981. ("Untitled #85", "Untitled #91", "Untitled #92", "Untitled #90")..... 88
46. Figura 46: Cindy Sehrman, "Untitled #93", "Centerfolds",1981..... 89
47. Figura 47: Cindy Sehrman, "Untitled #87", "Centerfolds",1981..... 89
48. Figura 48: Judy Chicago, "The Dinner Party", 1979, Mixed media, 42' x 48' x 3', Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum ... 90
49. Figura 49: Barbara Kruger, "Picture-Readings", 1978, black and white photograph and text 40.6 x 100.3 cm, Provenance Mary Boone Gallery, New York. 90
50. Figura 50: Mary Kelly, "Post-Partum: Document Documentation II"- Analysed Utterances and Related Speech Events, 1975, Instalation View, Collection, Art Gallery of Ontario..... 90
51. Figura 51: Hannah Wilke, "Marxism & Art: Beware of Fascist Feminism", 1977, MOMA. 91
52. Figura 52: Cindy Sherman, "Disasters and Fairy Tales Series", 1985..... 91
53. Figura 53: Cindy Sherman, "History Portraits", 1989-1990 (izq. "Untitled #199", 1989 der. "Untitled #225", 1990, 1219 x 838 cm, Olbricht Collection Berlin) 92
54. Figura 54: Cindy Sherman, "History Portraits", 1989-1990 (izq. "Untitled #212", 1989 der. "Untitled #228", 1990) 92
55. Figura 55: Cindy Sherman, (Untitled #205,1989) History Portraits 1989-1990 93
56. Figura 56: Raphael, "La fornarina", 1518-1519, Oleo sobre Madera, 85 cm x 60 cm (33 in x 24 in), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome. 93
57. Figura 57: Cindy Sherman, (Untitled #216,1989) History Portraits, 1989-1990, Chromogenic color print, 87 1-8 x 56 1-8' (221.3 x 142.5 cm). The Museum of Modern Art, New York..... 94
58. Figura 58: Jean Fouquet, Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim, 1452, Oleo sobre Madera, 94.5 cm x 85.5 cm (37.2 in x 33.7 in), Royal Museum of Fine Arts, Antwerp..... 94
59. Figura 59: Cindy Sherman, (Untitled #195,1989) History Portraits, 1989-1990 95

60. Figura 60: Cindy Sherman, (Untitled #213,1989) History Portraits 1989-1990	95
61. Figura 61: Cindy Sherman, (Untitled #224,1989) History Portraits 1989-1990	96
62. Figura 62: Hannah Wilke, "Intra-Venus Series", 1987-1993	96
63. Figura 63: Hannah Wilke, "June 15, 1992-January 30, 1992", "Intra-Venus Series", 1987-1993	97
64. Figura 64: Izq. Anónimo, Venus Esquilina, c. 50 d. C, Mármol, Museos Capitolinos, Roma Der. Anónimo, Portrait of a Woman, c.1480, Escuela Flamenca.	97
65. Figura 65: Hannah Wilke, "July 26, 1992-February 19, 1992", "Intra-Venus Series", 1987-1993	98
66. Figura 66: Hannah Wilke, "August 17 and august 9, 1992", "Intra-Venus Series", 1987-1993	98
67. Figura 67: Sandro Boticelli. "El nacimiento de Venus". 1485. Florencia, Galleria degli Uffizi.....	99
68. Figura 68: Hannah Wilke: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter, 1978- 81	99
69. Figura 69: Hannah Wilke, Izq. "Seura Chaya #1" Der. "Seura Chaya #4", 1978-1989	100
70. Figura 70: Hannah Wilke, "Brestplate", 1981	100

I. Introducción

a. Tesis

El objetivo principal del siguiente trabajo es investigar mediante qué planteamientos teóricos, las obras principalmente fotográficas de Hannah Wilke y Cindy Sherman, se relacionan con el discurso y teoría feminista estadounidense de los años sesenta, setenta y ochenta. Este trabajo plantea la posibilidad de que, el impacto y la relevancia de las obras artísticas dentro del desarrollo del arte feminista se dio mediante la idoneidad de las mismas para ilustrar la agenda feminista y sus cambios teóricos. Por ende, la rigurosidad de la teoría feminista de los años sesenta, setenta y principios de los ochenta fue determinante para la pronta promoción de la obra de Cindy Sherman y la marginalización de la temprana obra de Hannah Wilke. También se sostiene que a finales de los ochenta, cuando la teoría feminista tiene que hacer frente a las corrientes de pensamiento postmodernistas, y su campo de acción se ve forzado a incorporar los nacientes movimientos de género y diferentes concepciones sobre lo femenino, en este momento la obra de Hannah Wilke puede ser revalorada y leída de una manera diferente, tanto por los críticos que manejaban la retórica del arte, como por los círculos feministas.

Uno de los objetivos de esta investigación es visibilizar cómo, durante las etapas constitutivas de un movimiento social, como lo fue el feminismo estadounidense, la promoción del arte es fundamental para ilustrar los planteamientos teóricos del mismo. A su vez, se evidencia cómo, cuando un movimiento social posee un marco teórico extremadamente riguroso, es muy fácil relegar la obra de determinados artistas por no ajustarse de forma exacta

a los planteamientos teóricos del mismo. Por estas razones, el estudio de estos temas dentro del contexto ecuatoriano es fundamental, ya que a pesar de que los movimientos feministas y de género, llevan ya un recorrido considerable en el país, los mismos se encuentran articulándose dentro del contexto artístico desde hace menos de dos décadas. Este proceso de articulación artística y teórica, ha adquirido fuerza en el contexto ecuatoriano en la última década, no solo a través de diferentes exposiciones, investigaciones y publicaciones de las distintas instituciones académicas, artísticas y museológicas del país, sino también en proyectos como el “Encuentro AME Arte Mujeres Ecuador” realizado por el Colectivo de arte “La Emancipada” en el 2012. Es fundamental tener en cuenta estos temas dentro de la configuración de los movimientos sociales en el Ecuador, tanto feministas como de género, para evitar relegar la obra determinados artistas y permitir que de esta forma la obra de los mismos nutra el debate teórico. De forma que, las postulaciones académicas que podrían ofrecer distintas instituciones académicas, artísticas, museológicas, entre otras; no solo busquen respaldo en determinadas obras sino que se planteen activamente encontrar puntos divergentes con los artistas, que estimulen el diálogo, la discusión y las nuevas maneras de entender el arte desde la perspectiva feminista y de género.

b. Delimitación del tema de la tesis

El análisis se centrará principalmente en la obra fotográfica desarrollada entre los años sesenta, setenta y ochenta, de cada una de las artistas. Dentro del contexto artístico de Hannah Wilke se incluirá un análisis de sus primeras obras, esculturas iconográficas desarrolladas especialmente en los años sesenta, que son relevantes puesto que a lo largo de su desarrollo

fotográfico hará una constante referencia a las mismas. Dentro de este trabajo, se discutirá la obra de Wilke y Sherman bajo el enfoque de la teoría y las preocupaciones de la agenda feminista, posteriormente se postularán y analizarán obras que corresponden al desarrollo de estas preocupaciones. Finalmente, se concluirá sobre porqué la obra de Sherman se vuelve más trascendente en la historia de la fotografía, que la de Wilke y, si esta trascendencia se debe a que su obra lograba ilustrar de mejor manera, las preocupaciones y objetivos del movimiento artístico feminista de los años setenta y ochenta.

Dentro de este trabajo, se utilizará una selección de obras de ambas artistas, que logran ilustrar de mejor manera los puntos principales discutidos en esta tesis. Las imágenes seleccionadas, mencionadas y analizadas dentro de la misma, se encuentran reproducidas en la parte final de este texto (Anexos I).

c. Feminismo, Arte y Fotografía

Si bien, la teoría feminista estadounidense puede postular sus orígenes en el siglo XIX con el naciente movimiento sufragista, no es hasta los años sesenta que las activistas feministas parecen reconocer y valorar el carácter subversivo que posee el arte. El despertar del alma: tal es, según se admite, el designio final del arte, el efecto que se debe tratar de alcanzar¹. Esto significa, que el proceso artístico busca instruir al hombre sobre sí mismo y revelar los verdaderos intereses del espíritu. La obra de arte es un producto procesado por una conciencia ajena a la nuestra que busca llevar a nuestra conciencia a una reflexión. De cierta

¹ G. W. F Hegel, "La Concepción Objetiva del Arte," en *Lecciones de Estética* (Buenos Aires: El Grafico, 1977), 43

forma, las feministas se preocupaban menos por el arte que por las importantes temáticas que se podían generar a través del mismo², ellas se interesaban en el arte como una realidad transcrita.

Por otro lado, las feministas están conscientes de que, afirmar que la presencia de la mujer ha sido ajena al arte es una afirmación desacertada. Sin embargo, habría que hacer una diferenciación entre ser un sujeto artístico y un objeto artístico. La presencia de la mujer como sujeto creador ha sido tradicionalmente rechazada dentro de las bases del arte, mientras que su presencia como objeto (iconografía artística) ha sido históricamente reforzada. No podemos negar que ya desde el Renacimiento, la representación del desnudo femenino se había instaurado como una de las temáticas de mayor interés. Los escritos de Giorgio Vasari confirman que, para mediados del siglo XVI el estudio del desnudo femenino se había instaurado ya como una preocupación fundamental dentro del arte Renacentista³.

El movimiento feminista dentro del arte busca precisamente promover la idea de la mujer como sujeto creador; para así, poder transcribir su realidad. La promoción del arte femenino, dentro del movimiento feminista, intenta hacer evidente la realidad de opresión y esclavitud legalizada en la que vive la mujer del siglo XX. En este aspecto, uno de los grandes aportes del feminismo ha sido el capacitar a la mujer en un aprendizaje por el cual «la verdad» es una verdad construida: desmontable, analizable, deconstruible: desmontando intencionalidades, se exhiben las apuestas de poder defendidas por el discurso sobre el sexo

² Blake Gopnik, "What Is Feminist Art?," *The Washington Post* (2007): 2, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000400.html>

³ Joanne G. Bernstein, "The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael," *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 26 (1992), 61, <http://www.jstor.org/stable/1483430>.

dominante⁴. De esta forma, la mujer se rebela contra restricciones que ha impuesto la tradición patriarcal, donde la mujer no es más que una imagen sexuada para el deleite masculino. Para John Berger, el desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez, estar desnudo es ser uno mismo⁵. Por esta razón, para las feministas será fundamental valerse de su propia imagen y cuerpo para atacar las estigmatizadas construcciones sociales de lo que debería ser y cómo debería verse una mujer.

No es curioso que las mujeres hayan encontrado en el arte una fuerte herramienta para impulsar la agenda feminista; sin embargo, sí es paradójico que hayan encontrado en la fotografía a su mejor aliado. En los años sesenta y setenta, la fotografía se encontraba plenamente establecida y había contribuido de forma decisiva y exhaustiva en la proliferación de imágenes sexuadas de la mujer a través de la reproducción masiva de los medios de comunicación en la sociedad estadounidense. La fotografía permite aun de forma más drástica, que la pintura ó el grabado, objetivizar el cuerpo el cuerpo de la mujer, puesto que es capaz de capturar el momento real en que la mujer ofrece su cuerpo y feminidad para deleite y agrado del hombre. En un uso tradicional de la fotografía, ella se convierte a sí misma en un objeto - y más particularmente un objeto de visión: una vista⁶. Sin embargo, las feministas proponen que, la cámara permite instrumentalizar la relación dual entre el “yo estoy aquí” y “tú estás ahí”, ahora que la cámara actúa como un prisma revelador invierte la relación de poder entre

⁴ Marián López Fernández, “Arte, Feminismo y Posmodernidad: apuntes de lo que viene” en *Arte, Individuo y Sociedad*; No 4 (1991-92), 104, http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N4/Marian_Lopez.pdf

⁵ John Berger, “3,” en *Ways of seeing* (Londres: Penguin Books, 1973), 54

⁶ *Ibid.*, 55.

sujetos⁷. En este nuevo panorama planteado por las fotógrafas feministas el hombre, el observador se convierte en un ser pasivo ante el que ellas como artistas postulan y muestran.

El abaratamiento y la popularización de la fotografía y su reconocimiento como arte, que sucede a inicios de la década de los setenta, inciden en el mayor uso del medio y en la producción de obras que hoy en día resultan imprescindibles⁸. Así, obras como “After Walker Evans” de Sheri Levine, “Spiral Jetty” de Robert Smithson, “Twelve Water Towers” de Bernd and Hilla Becher [fig. 1, 2, 3], volvieron a la fotografía un medio artístico indispensable, ya sea por su capacidad de documentación, creación conceptual, o reconstrucción. A su vez, dentro de los años sesenta y setenta, la mayoría de artistas se encuentran elaborando un crítica artística a través del uso de su cuerpo; así, el arte fotográfico deviene en una de las principales herramientas de la militancia feminista, ya que les permite documentar de performances o happenings y a la vez posibilita la creación de arte conceptual a través de su propia imagen.

Estas artistas de los años sesenta y setenta serían las primeras en cuestionar, ridiculizar, desacreditar y perturbar las convencionalidades que rodeaban al imaginario de la mujer ampliamente difundido desde la época Renacentista mediante el desnudo femenino. Con sus reflexiones contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la auto-representación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta ahora, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones⁹. Así, las artistas feministas se

⁷ Iskra Pavez y Clara García, “La subversión sexual del género binario” en *First International Conference of Young Urban Researchers (FICYUrb)*, ISCTE Instituto Universitario de Lisboa Conferencias: Junio 11, 2007, 12, <http://conferencias.iscte.pt/viewabstract.php?id=83&cf=3>

⁸ Santiago Rueda, “Autorretrato Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia” en *Ensayos. Historia Y Teoría Del Arte*, Junio, 2009, 123, http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_16_2009/rueda_16.pdf

⁹ Roxana Sosa Sánchez, “Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista” en *Revista de Antropología Experimental*, 2009, 76, <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2009/05sosa09.pdf>

centraron en articular el derecho de las mujeres a la libertad sexual, rechazando la mirada del patriarcado fijada en los estereotipos y el cuerpo de la mujer, sustentándose en los diferentes planteamientos que se instauraron a partir de la obra de Simone de Beauvoir y que luego se solidificarán en los libros de Betty Friedan “La Mística Femenina” (1963), Shulamith Firestone “Dialéctica del Sexo” (1970) y de Kate Millett “Política Sexual” (1971).

Son precisamente los debates teóricos que se instauran en la tercera ola del feminismo, los que se utilizarán a lo largo de este trabajo para enmarcar la relación del movimiento feminista con las obra de artistas como Hannah Wilke y Cindy Sherman. Se debatirá cómo la obra de Cindy Sherman y la de Hannah Wilke manejan estos intereses a través del uso de la fotografía. Así mismo, se planteará la idoneidad de la obra de cada una de las artistas para ilustrar los cambios en la concepción de la agenda feminista y, qué repercusiones tiene la teoría feminista sobre la promoción de la obra de las mismas artistas.

II. Análisis

a. Reclamando el ser: Hannah Wilke, iconografía sobre la mujer

Una de las principales preocupaciones del movimiento feminista, que inicia en los años sesenta, fue articular el derecho de las mujeres a la libertad sexual. Betty Friedan en su libro “La Mística Femenina”, se dirige fuertemente sobre la incapacidad que experimenta la mujer para descubrir su propio placer. Para muchas de estas mujeres, el sexo no es sexo en lo absoluto, ni siquiera han comenzado a experimentar una respuesta sexual, y mucho menos

una "realización".¹⁰ Las feministas, como Simone de Beauvoir y posteriormente Betty Friedan, afirmaban que la historia tradicionalmente ha planteado al hombre como el que otorga placer y, a la mujer como incapaz de encontrar deleite en su propio cuerpo. La cita, “en el amor, dejando de lado toda consideración del alma, una mujer es como una lira que no revela su secreto, excepto para él que es un jugador hábil¹¹”, del libro “Physiologie du Marriage” (1829) del poeta Honorè de Balzac, ilustra cómo históricamente se ha negado a la mujer su sexualidad y, toda connotación positiva de la misma ha sido atribuida al hombre. Ya desde 1952, Beauvoir, manifestaba que es él (el hombre) quien toma su placer con ella, él le da placer a ella, las mismas palabras implican falta de reciprocidad.¹²

Las artistas feministas de los sesenta y setenta descifraron que la incapacidad de las mujeres de pensar y ver sus cuerpos para su propio deleite, proviene de la ausencia de una iconografía que represente a las mujeres y las familiarice con sus genitales. Ya Simone de Beauvoir, había planteado esta problemática en su libro “El Segundo Sexo”, las mujeres no se reconocen en ella (vagina, órgano sexual femenino), lo que explica en gran parte por qué ellas no reconocen su deseo, como suyo.¹³ Así las preocupaciones de las feministas radicales de los sesenta tenían dos vertientes: reapropiarse de sus cuerpos para su propio deleite, sin sentimiento de culpa ni vergüenza y (re)inventar un poder simbólico para sus genitales que pudiese igualar al poder fálico.¹⁴ Por ello, para las artistas del los años sesenta y setenta, era imprescindible enfocar su obra hacia la búsqueda de una representación y una iconografía

¹⁰ Betty Friedan, “The Sex-Seekers,” en *The Feminine Mystique* (New York: Adell Book, 1963), 265.

¹¹ Honorè de Balzac, “Meditation V. of The Predestined,” en *The Physiology of Marriage*, traducción de Katharine Prescott Wormeley, http://www.gutenberg.org/files/16205/16205-h/16205-h.htm#2H_4_0004

¹² Simone de Beauvoir, “The Formative Years: Sexual Initiation,” en *The Second Sex*, (Nueva York: Vintage Books, 1974), 431

¹³ *Ibid.*, 431

¹⁴ Madeline H. Caviness, “Retomando la Iconografía Vaginal,” en Revista *Quintana*, No. 6, 2007, 14, http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6430/1/pg_014-039_quintana6.pdf

vaginal para la mujer, hecha por la mujer, que lograrse marcar un principio de auto-representación desde su sexualidad.

“Las vaginas han sido borradas del imaginario de la feminidad”, así escribió Germaine Greer en 1960 para la publicación de “The Female Eunuch”¹⁵. Si bien, el énfasis en la iconografía vaginal se dio a finales de los años setenta, la forma vaginal ya estaba siendo explorada desde inicios de los sesenta en la figura de Hannah Wilke. Evidentemente, desde su temprana práctica artística Wilke estaba interesada en recuperar el aspecto físico de la feminidad, exponerlo como una fuente de orgullo, de satisfacción femenina. En una de sus primeras obras escultóricas, “Untitled” [fig. 4] moldeada en yeso blanco en los años sesenta, logramos apreciar de manera muy abstracta una forma escultórica que se asemeja a la vulva. Hannah Wilke generará múltiples acercamientos hacia una iconografía vaginal y lo hará a través del uso de diferentes materiales maleables. Un análisis de tres de sus primeras obras escultóricas de configuración iconográfica de la vulva, “Early Boxes”, “Scharlatt Rouse” y “Cinco formas vaginales y andróginas” [fig. 5, 6 y 7], sugieren que aunque el proceso inventivo de Wilke parecería muy espontáneo, este siguió un proceso evolutivo en las formas, acompañado de una constante depuración iconográfica.

En la obra “Early Boxes” [fig. 5] de 1960, Wilke genera una aproximación iconográfica muy diferente a la vista en “Untitled” [fig. 4], esta vez apostó por una iconografía escultórica mucho más esquemática y figurativa. Es fácil evidenciar que estas “boxes” son representaciones de los genitales femeninos, tanto así que en uno de los “boxes” (lado izquierdo) podemos apreciar lo que parecería ser el clítoris y el orificio vaginal, rodeados por los labios vaginales. Muy seguida a esta obra se encuentran cuatro piezas de cerámica bajo el

¹⁵ Barbara Schwartz, “Letter from New York,” en *Craft Horizons*, Diciembre, 1972, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_72/press/1972_wilke_craftshorizon_schwartz.pdf

nombre de “Scharlatt Rouse” de 1960 [fig. 6]. Este nuevo tipo de “boxes” no solo parecen abstraer los genitales femeninos sino que, buscan generar esculturas abstractas de diferentes partes de la corporeidad femenina pero, siempre con un predominio constante de la forma vaginal. Este tono de corporeidad fragmentada que toma la obra de Wilke recuerda mucho a la teoría Lacania. Según la cual, se establece que antes de que nos reconozcamos como seres completos, vemos las partes de nuestro cuerpo y las de los adultos de nuestro entorno en imágenes fragmentadas.¹⁶ De esta forma, la práctica escultórica de Wilke no solo se inscribe dentro de los intereses de la agenda feminista; sino que, al fragmentar los diferentes componentes de la sexualidad feminidad parece estar trasladando el proceso de reconocimiento biológico a un proceso de configuración iconográfico, para que la mujer (que es casi como un niño) logre reconocerse en los diferentes componentes de su sexualidad, específicamente en la vulva tal como lo sugiere Beauvoir.

En un tercer conjunto de cerámicas denominado “Cinco formas vaginales y andróginas” [fig. 7], también de los sesenta, Wilke retoma una exploración más centrada en la iconografía de la vulva o vagina. Dentro de este conjunto, llama especial atención la pieza que se encuentra a la derecha, ya que se asemeja muchísimo a la enigmática figura “Sheela na Gig¹⁷” [fig. 8], la vagina dentada del folklor medieval. Si bien, Wilke podría estar usando este imaginario como referencia para su naciente iconografía vúlrica, su estilo de iconografía escultórica será mucho más depurado. En este caso, la pieza céntrica del grupo “Cinco formas vaginales y andróginas”, se aproxima mucho más a su modelo gestual de iconografía vaginal, utilizado en obras escultóricas más maduras proyectadas hacia finales de los años sesenta,

¹⁶ Madeline H. Caviness, “Retomando la Iconografía Vaginal,” en Revista *Quintana*, No. 6, 2007, 18, http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6430/1/pg_014-039_quintana6.pdf

¹⁷ *Ibid.*, 16

tales como “Untitled in terracotta”, “San Antonio Rose” o “Untitled in painted glazed ceramic” [fig. 9, 10, 11].

Es innegable que desde sus inicios Hannah Wilke no solo buscó generar una nueva iconografía sobre los genitales femeninos sino que, también buscaba enmarcarlos dentro de un simbolismo positivo. Las formas flexibles de Wilke ofrecen la belleza y la complejidad de una caracola, la seguridad y la privacidad de los bolsillos, una fuente de comunicación, la intimidad y amor¹⁸, Wilke no tiene miedo de materializar los tabús que rodean la corporeidad de la mujer¹⁹. Sin embargo, los críticos de los sesenta y de inicios de los setenta ignoran las formas en su arte y se limitan tan solo a discutir su polémico contenido. Jame Collins escribe para la revista *Artforum*: “Ella puede, como puede no, vivir según la altura de la afirmación de ser “La princesa pública del nuevo movimiento pubista”, pero cada vez que veo su trabajo pienso en coño”²⁰. Al respecto Hannah Wilke en una entrevista para Ruth Margolin comenta: “¿Por qué los críticos tienen que verlas solo como coños? Ellos quieren llevarlas a su nivel más bajo. Por qué no las pueden ver como formas, como bellas formas”²¹. Cabe recalcar que su naciente trabajo escultórico se desarrolla en los sesenta y principios de los setenta, no a mediados y finales de los setenta cuando el desarrollo de la imaginería vúlrica había sobrepasado los tabús y se había convertidos en un sitio más común para el debate feminista. Wilke en sus obras crea objetos feminizados de los genitales y mediante esta acción logra hacer visible y dar forma al deseo y la realización sexual femenina. Aunque, las piezas

¹⁸ Barbara Schwartz, “Letter from New York,” en *Craft Horizons*, Diciembre, 1972, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_72/press/1972_wilke_craftshorizon_schwartz.pdf

¹⁹ Ibid.

²⁰ James Collins, “Hannah Wilke,” en *Artforum*, Junio, 1974, 71-72 http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_74/press/1974_wilke_artforum_collins.pdf

²¹ Garry Noland, “Art’s Impact Depend On Feminist Content,” en *Forum*; Noviembre-Diciembre, 1989, 11, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1989_wilke_forum_noland.pdf

vaginales creadas por Wilke fueron conocidas en 1970 en el mundo artístico y en los círculos feministas, su contribución en la historia del arte apenas será recordada como pionera en el desarrollo de la iconografía.²² Para la artista, la crítica de arte Lucy R. Lippard era la figura más adecuada para impulsar el uso de formas vaginales y enmarcar su obra dentro de los feminismos de los años setenta. Sin embargo, Lippard la ignoraba de manera evidente, a la vez que impulsaba el uso de la imagería vaginal hacia Judy Chicago convirtiendo así a esta en el referente original²³.

b. ‘La pose’, representando el estereotipo: “S.O.S. Starification Object Series” and “Untitled Film Still”

La producción de imágenes estereotipadas de la mujer fue una gran preocupación para el movimiento feminista de los años setenta y ochenta. Las feministas orientaron su trabajo a tratar de erradicar y cuestionar los estereotipos femeninos, que circulaban en las películas cinematográficas, programas televisivos, propagandas, revistas y medios publicitarios, que relegaban a la mujer a su “lugar tradicional” y la alejaban del modelo de “spirit carrear girl²⁴”. Se podría decir que en los setenta hay dos fuertes nociones de estereotipos femeninos, uno es el prototipo de “housewife” y el segundo el prototipo de “objeto sexual”, que a su vez va acompañado de una exhaustiva campaña de imposibles estándares de belleza.

²² Ana Carceller, “Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista,” en *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 33, <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>

²³ Ibid.

²⁴ Terminología utilizada por Betty Friedan en “The happy housewife heroine” para referirse a un antiguo modelo femenino difundido de la sociedad estadounidense creado por mujeres escritoras y editoras.

Sin embargo, ya desde los sesenta existía una preocupación por cómo la mujer era representada en los medios de comunicación. En un grado asombrosamente alto, las mujeres que aparecen en la televisión, siempre están preocupadas por la suciedad y, se muestran siempre como confinadas al hogar.²⁵ La formación de este estereotipo, “The Balance Housewife”²⁶, fue popularizado por el consumismo capitalista, que ve en la reclusión doméstica de la mujer una oportunidad de lucro. Esta idea y modelo estaba siendo ampliamente difundida en publicidades de marcas como Admiral y General Electric de 1958, al igual que en anuncios de Tupperware de 1962 [fig. 12, 13 y 14]. Así, en los sesenta y setenta, casi el 75% de todos los anuncios que incluían a mujeres eran para productos que se encuentran en la cocina o en el baño, reforzando el estereotipo de que la mujer pertenece al hogar.²⁷ Las mujeres en la publicidad de los sesenta y setenta también son frecuentemente retratadas como meros objetos sexuales, que obedecen e ilustran “El ideal de Belleza”²⁸. Estos estereotipos sexuales animan a los hombres a ver a las mujeres como "muñecas", diferenciándolas únicamente por atributos superficiales y a su vez ciegan a las mujeres ante su explotación sexual.²⁹ En anuncios publicitarios de marcas como Jantzen (1960) y Denim (1970) [fig. 15 y 16] podemos observar cómo el cuerpo de la mujer es mercantilizado, sus cuerpos ocupan un primer plano y sus rostros son cubiertos o mostrados parcialmente, en estos

²⁵ Vaishali Shrikhande, “Stereotyping of women in television advertisements” (Tesis de Masterado, Louisiana State University, 2003, 1, http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0516103-141609/unrestricted/Shrikhande_thesis.pdf)

²⁶ Terminología utilizada por Betty Friedan en “The happy housewife heroine.” “The Balance Housewife”, es desde la perspectiva del mercado, el tipo que ideal de ama de casa; ella acepta fácilmente la ayuda que los aparatos mecánicos pueden dar pero, no espera que los mismos hagan lo imposible.

²⁷ Vaishali Shrikhande, “Stereotyping of women in television advertisements” (Tesis de Masterado, Louisiana State University, 2003, 7, http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0516103-141609/unrestricted/Shrikhande_thesis.pdf)

²⁸ Terminología utilizada por Shulamith Firestone en “The culture of Romance” para referirse al modelo de belleza que prima sobre otros en cada una de las diferentes sociedades, para ella todo ideal de belleza deja a la mayoría fuera de él.

²⁹ Shulamith Firestone, “The culture of Romance,” en *The Dialectic Of Sex* (New York: Bantam Books, 1972), 151

anuncios las mujeres no son relevantes como personas, sino como objetos. En otro grupo de anuncios publicitarios de Channel (1963), Tiparillo Cigars (1969) y Playboy (1975) [fig. 17, 18 y 19], el cuerpo de la mujer no solo es exhibido como un objeto sino que es una evocación y estimulación directa al deseo y excitación masculina. Empujadas al máximo por los estereotipos sexuales y “El ideal de belleza”, las mujeres se veían igual, pensaban igual, e incluso eran tan estúpidas que creían que no eran iguales³⁰. Así, las feministas en los setenta notaron que las imágenes que estereotipan a las mujeres, podían llegar a formar pensamientos y actitudes inconscientes en las mujeres y, obligarlas a encajar en los mismos. El posicionamiento sexista de la publicidad, las poses y los estereotipos, es lo que Hannah Wilke y Cindy Sherman cuestionan en sus respectivas obras de los años setenta, mediante dos formas diferentes de dirigirse al estereotipado cuerpo de la mujer.

Si bien ambas artistas buscaban ironizar sobre los estereotipos, Hannah Wilke recurrió a la apropiación de los mismos a través del desnudo. Wilke emplea su propio cuerpo erotizado como un espejo metafórico, para reflejar devuelta (de forma un tanto ridiculizada) las proyecciones sexuales del deseo masculino.³¹ Una de las obras más contundentes de Hannah Wilke es “S.O.S Startification Object Series” de 1974-1975 [fig. 20 y 21], la cual muestra un conjunto de autorretratos organizados en un formato cuadrangular. Para este proyecto, Wilke le encargó a un fotógrafo comercial capturar sus autorretratos (semi-desnudos) en los que adopta las posturas exageradas de las celebridades para la industria de la

³⁰ Ibid. , 152

³¹ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

moda.³² En estas piezas fotográficas Wilke reproduce poses utilizadas por modelos para promocionar artículos de belleza [fig. 22] o para portadas de revistas como “Cosmopolitan” [fig. 23]. En algunas de estas fotografías por ejemplo, Hannah Wilke aparece posando de forma seductora para la cámara, mientras se quita con su mano izquierda un par de gafas o las coloca en su boca [fig. 24 y 25], estas en definitiva son alusiones a anuncios publicitarios de gafas y lugares vacacionales que circulaban en el medio [fig. 26 y 27].

Esta obra, hace una crítica feminista contundente sobre los estereotipos creados por la “mirada masculina”; sin embargo, no solo es interesante por su contenido crítico, sino porque en ella logra incorporar tanto su práctica fotográfica como escultórica. La obra “S.O.S Startification Object Series” incluye su trabajo iconográfico de la vulva de los años sesenta, solo que esta vez las esculturas no están hechas de materiales convencionales como la arcilla o el yeso, sino de goma de mascar. Wilke torcía las gomas de mascar masticadas, con un solo gesto en formas que se semejaban a la vulva, al útero o a heridas pequeñas, ella marcaba su cara, su espalda, su pecho, sus senos y sus uñas con la goma de mascar antes de asumir las pose de la moda de “alta costura”.³³ Así, en “S.O.S Startification Object Series” no solo cuestiona la imagen tradicional de la mujer, mediante la ironización del estereotipo, sino que también toma posicionamientos críticos sobre el cuerpo de la mujer.

Para Wilke, en las sociedades modernas los cuerpos de las mujeres se han convertido en campos de batalla, se los toma como desechables y transgredibles. Y para ironizar sobre esto, recurre a los títulos de las obras, los cuales contienen juegos lingüísticos y con frecuencia

³² Ibid.

³³ Joanna Freueh, “Hannah Wilke: The Assertion of Erotic Will,” en *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Prelan (Londres: Phaidon, 2001), 267.

participan en juegos de palabras³⁴. El título de la obra “S.O.S Startification Object Series: An adult Game of Mastication” [fig. 28 y 29] no es la excepción (esta obra puede ser leída como una continuación de los autorretratos “S.O.S Startification Object Series”). En esta obra, hay un doble significado que se encuentra en el juego de palabras del título “Staritification” y “Game of Mastication”, las dos encuentran su significado en las piezas escultóricas que conforman las fotografías. Por un lado, la palabra “Startification” encuentra su significado en la aplicación corporal de las esculturas, estas pequeñas esculturas de forma “vaginal” que decoran el cuerpo de la artista, recuerdan la práctica del ritual africano de escarificación como medio de embellecimiento.³⁵ Mientras que, la estructura lingüística “Game of Mastication” encuentra su significado en la materialidad (goma de mascar) de las esculturas, para Wilke estas "cicatrices vaginales" hechas de goma de mascar son una metáfora perfecta para el cuerpo de la mujer. La goma de mascar es la metáfora perfecta para la mujer americana - mastícala, consigue lo que quieres de ella, deséchala y toma una nueva pieza³⁶. La presencia de las escultóricas "cicatrices" vaginales en combinación con las sexy y glamorosas fotografías en blanco y negro de Wilke, hacen que no sea difícil identificar la postura crítica de la artista hacia los ocasionales rituales que las mujeres occidentales infligen sobre sí mismas para ajustarse a las convenciones de belleza³⁷.

³⁴ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

³⁵ Joanna Freueh, “Hannah Wilke: The Assertion of Erotic Will,” en *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Prelan (Londres: Phaidon, 2001), 267.

³⁶ Amelia Jones, “Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke,” en *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*, 2005, 4, <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>

³⁷ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

Por su parte, Cindy Sherman al momento de enfocar su crítica sobre los estereotipos optó por dirigirse a los mismos a través del disfraz, a diferencia de Wilke que como ya vimos recurrió al desnudo. Las fotografías de Sherman funcionan en sí mismas como espejos enmascarados que reflejan devuelta al espectador su propio deseo (el espectador planteado por este trabajo es invariablemente masculino) específicamente, el deseo masculino de fijar a la mujer en una identidad estable y de estabilización.³⁸ En uno de sus primeros proyectos fotográficos “Untitled Film Stills” (1977-1980) [fig. 30], Sherman realizó una combinación entre el enfoque cinematográfico y el enfoque fotográfico, creando de esta forma 69 “film stills” o momentos congelados de historias sobre sí misma que carecían de narrativa. Sherman, primero se disfrazaba para parecerse a las heroínas de las películas de Hollywood de la década de 1950 y 1960 y luego se fotografiaba a sí misma en situaciones que sugerían algún peligro eminente acechando más allá del marco³⁹. Así, estas fotografías en blanco y negro parecen referirse a los años cincuenta, al New Wave, al Neo-realismo, a Hitchcock, o a las fotografías de Hollywood-B. Este uso de connotaciones amorfas coloca a las fotografías de Sherman en un género de nostalgia, comparable a las películas americanas de los años ochenta que Fredric Jameson describe como tipificantes de las características postmodernas de evocar el pasado, mientras al tiempo se niega la referencia de la historia⁴⁰. Estos “Untitled Film Stills” recuerdan a escenas de películas como “The Prince and the Showgirl” de 1957 de Laurence Olivier, “L' Aventura” de 1960 de Michelangelo Antonioni o “Les Yeux Sans Visage” de 1960 de Georges Franju [fig. 31, 32 y 33]. Pero principalmente, a las películas de

³⁸ Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminist and Postmodernism,” en *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Prelan (Londres: Phaidon, 2001), 237.

³⁹ *Ibid.*, 236.

⁴⁰ Laura Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman,” en *New Left Review I*, Julio- Agosto, 1991, 141, http://www.academia.edu/202058/A_Phantasmagoria_of_the_Female_Body_The_Work_of_Cindy_Sherman

Hitchcock, debido al manejo de los personajes, llamando la atención típicamente en la representación de modelos femeninos polarizados y estereotipados como una mujer buena o mala, como víctima o *femme fatale*.

En los inicios del proyecto “Untitled Film Stills”, Sherman no hace referencia a ninguna artista de cine particular, a pesar de que en algunas de las fotos podemos reconocer el estilo y escenas de películas protagonizadas por Marilyn Monroe o Audrey Hepburn.⁴¹ En “Untitled Film Still # 15” de 1978 [fig. 34], la mujer protagonista aparece sentada en el marco de una ventana con una pierna flexionada sobre el borde y con una mirada que se pierde en el vacío, esta pose es muy similar a una de las escenas de la película “Breakfast at Tiffany’s” de 1961 [fig. 35], donde aparece Audrey Hepburn cantando y tocando la guitarra en el marco de su ventana. Así mismo, la pose de “Untitled Film Still # 6” de 1977 [fig. 36], parece ser un apropiación del modelo generado para las ilustraciones de una Revista de Romances de 1952 [fig. 37]. Si bien es cierto, que a través de las diferentes fotografías Sherman trata de proporcionar una amplia diversidad de modelos y poses, la mirada ausente y despersonalizada de las mujeres se mantiene en todas las fotografías, y por medio de ella, estas mujeres parecen vacías y sin personalidad alguna.

Sherman no se retrata a sí misma en sus “film stills”, sino que retrata a todas las demás mujeres y al mismo tiempo a ninguna en específico, mientras persuade y evoca al espectador a que busque en su memoria qué escenas y qué películas la han inspirado. Si bien es cierto, que siempre se está en representación, también es real que cuando a la mujer se le pide que tome lugar en la representación, se le está pidiendo en realidad, que personifique el deseo

⁴¹ Daria Ioan, “A woman’s 69 looks- Cindy Sherman’s Untitled Film Stills,” en *Ekphrasis*, Vol. 5, issue 1 (2011): 163, http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/61/12%20web.pdf

masculino.⁴² El verdadero peso de la obra de Sherman está en que todas las mujeres que personificaban el deseo masculino en sus “film stills”, parecían ser encarnaciones de heroínas mentalmente débiles, sexys, provocativas, asustadas, demasiado inocentes o serias, nunca mostraban una psicología compleja que habría sido tal vez más cercano a las realidades internas de las mujeres.⁴³ La mayoría de las fotografías parecen quedarse en la superficialidad y enfatizar lo fácil que es para la mujer dejar de lado su personalidad o esconderla detrás de estos famosos clichés y estereotipos para así encajar en el “Ideal femenino”. La artista busca que las mujeres se reconozcan en las imágenes vacías de sus protagonistas y generen un rechazo hacia el modelo. De esta forma, el carácter subversivo de “Untitled Film Stills” es la demostración del argumento esgrimido por la teoría feminista, en figuras como Beauvoir, Firestone y Millet, de que lo “femenino” es una construcción de códigos culturales y no una cualidad que es naturalmente esencial o inherente en las mujeres.⁴⁴

Si bien, la obra de ambas artistas lograba enmarcarse dentro de los intereses del discurso feminista de erradicar los estereotipos afianzados en el cuerpo de la mujer, el grado de aceptación de su obra dentro del movimiento artístico feminista no será igual en ambas. En el momento de su creación, “Untitled Film Stills” tuvo un gran impacto en los consumidores de arte, los “film stills” se hicieron famosos en un corto de periodo de tiempo, al igual que Sherman⁴⁵. Por otra parte, Hannah Wilke que a diferencia de Sherman llevaba más tiempo en el medio artístico, aun seguía luchando por dar a conocer su obra y obtener reconocimiento en

⁴² Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminist and Postmodernism,” en *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Prelan (Londres: Phaidon, 2001), 236.

⁴³ Daria Ioan, “A woman’s 69 looks- Cindy Sherman’s Untitled Film Stills,” en *Ekphrasis*, Vol. 5, issue 1 (2011): 163, http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/61/12%20web.pdf

⁴⁴ Charlotte Cotton, “Revived and Remade,” en *The Photography as Contemporary Art*, 2^{da} ed. (Singapur: Thames&Hudson world of art,2009), 193.

⁴⁵ Daria Ioan, “A woman’s 69 looks- Cindy Sherman’s Untitled Film Stills,” en *Ekphrasis*, Vol. 5, issue 1 (2011): 163, http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/61/12%20web.pdf

el mundo del arte feminista. Esta distinción entre el pronto reconocimiento de la obra de Sherman y la marginalización de la obra de Wilke parece darse por la diferencia de estrategias a las que las artistas recurrieron para ironizar sobre el estereotipo.

En los años setenta, el movimiento feminista si bien había identificado al cuerpo de la mujer como un lugar para el debate político, la representación del mismo a través del desnudo era problemática tanto por su peso histórico, como por la connotación sexual que el mercado daba al mismo. Por ende, la decisión de Wilke de recurrir al desnudo o body art hizo que el aspecto crítico de su obra “S.O.S Stratification Object Series” no pudiera trascender a la imagen del desnudo, lo cual dificultó su incorporación y promoción dentro del latente discurso artístico feminista de los setenta. A diferencia de Sherman, que si bien toma el cuerpo femenino como lugar de debate al asumir una amplia gama de roles a través del disfraz, permite que su obra revele claramente para las feministas una crítica hacia la naturaleza generalizada de los estereotipos y se aleje de la problemática del desnudo.

Para la crítica artística de los setenta era difícil aceptar a Wilke y a su obra como feminista. Críticos de arte como Judith Barry y Sandy Flitterman descartan los autorretratos de Wilke diciendo: “Al objetivarse a sí misma como lo hace, al asumir las convenciones asociadas con una stripper, Wilke no hace su propia posición clara, más bien parece que su trabajo termina reforzando lo que tiene la intención de subvertir.”⁴⁶ Sin embargo, las críticas que más frustrarán tanto a Wilke como a su carrera van a provenir de la reconocida teórica

⁴⁶ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

Lucy R. Lippard. En 1976, Lucy Lippard le dedicaría palabras poco indulgentes a la obra de Wilke, las cuales lograrán desacreditar la credibilidad total de su trabajo:

“(Sobre Joan Jonas) Debo decir que admiro el coraje de las mujeres con cuerpos menos bonitos que desafían las convenciones y se convierten en particularmente vulnerables a la crítica cruel, aunque aquellas que están físicamente mejor dotadas probablemente encuentren más rechazo a largo plazo. Hans Peter Feldmann puede usar una serie de ridículos pin-ups porno como su arte, pero Hannah Wilke, una chica glamurosa por derecho propio que ve su arte como ‘seducción’, es considerada casi demasiado buena para ser verdad cuando hace ostentación de su cuerpo en una parodia del papel que, de hecho, desempeña en la vida. Lleva creando arte erótico con imaginería vaginal durante más de una década y, desde el movimiento de las mujeres, empezó a realizar performances junto con su escultura, aunque su propia confusión sobre su papel como mujer hermosa y artista, como coqueta y feminista, en ocasiones ha producido manifiestos políticamente ambiguos que la han expuesto a críticas tanto en el ámbito personal como en el artístico.”⁴⁷ (Lucy Lippard, “The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’s Body Art” en *Art in America*)

Al parecer la imagen de Wilke no encajaría en el imaginario que Lippard tenía de hacia dónde debía dirigirse el feminismo, además de cómo debía verse una feminista. Así el feminismo de los setenta, pasará a desconocer el posicionamiento crítico de Wilke y a reconocer su obra como una muestra de exhibicionismo narcisista.

En medio del mundo artístico de los setenta, Hannah Wilke se consideraba a sí misma como una artista feminista y tomaba su rol artístico muy en serio, pero nunca cayó en la trampa por la cual muchas artistas asumieron una androginia para ganar respeto del mundo del

⁴⁷ Ana Carceller, “Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista,” en *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 34, <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>

arte poblado ampliamente por mujeres pero controlado en su mayoría por hombres⁴⁸. Las razones por las cuales Wilke decidió mantener un cuerpo “normativo” pudieron haber sido muchas, lo que sí es claro es que un cuerpo de mujer desajustado del canon de belleza femenina, hubiera tenido el efecto contrario al deseado, ya que entonces, en lugar de problematizar la sinuosidad de la mascarada, su cuerpo habría puesto excesivamente en evidencia que la crítica iba dirigida hacia un canon que le excluía de la posesión de la “perfección” del modelo original⁴⁹. Muy a pesar de las fuertes críticas sobre su arte, Hannah Wilke continuará realizando arte a través de su “convencionalizado” cuerpo femenino para dirigirse a otras temáticas de interés feminista.

c. Desviando la mirada masculina: “So Help Me Hannah” y “Centerfolds”

Como ya vimos anteriormente, una de las principales preocupaciones del movimiento feminista era erradicar los estereotipos que rodeaban a la mujer, pero no solo se centraron en esto, sino que buscaron cuáles eran las circunstancias que propiciaban la creación de los mismos. Dentro de este contexto, las teorías feministas empezaron a indagar en las respectivas relaciones de poder que se daban entre hombres y mujeres, y postularon que no solo las mujeres tenían denegado el acceso a la esfera pública, sino que la desigualdad de

⁴⁸ Garry Noland, “Art’s Impact Depend On Feminist Content,” en *Forum*; Noviembre-Diciembre, 1989, 8, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1989_wilke_forum_noland.pdf

⁴⁹ Ana Carceller, “Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista,” en *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 36, <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>

poder comenzaba en el mismo seno familiar⁵⁰. Desde la publicación de “El segundo Sexo”, Simone de Beauvoir ya había postulado esta desigualdad de poder en la figura del “patriarcado”, por la cual la mujer no era más que una posesión del hombre y por ende él ejercía su poder sobre ella. Así, cuando la niña se convierte en una joven, su padre tiene todo el poder sobre ella, y cuando se casa él transfiere este poder al esposo⁵¹. Los debates teóricos en base al sistema patriarcal han sido analizados en diferentes momentos en la historia; sin embargo, nunca fueron tomados con tanta fuerza como lo hizo el movimiento feminista ya desde los años sesenta. Las feministas encontraron en el sistema patriarcal una posible respuesta y explicación al origen de la situación de dominación y opresión “natural” de las mujeres.

Sin embargo, el movimiento feminista no siempre tuvo claro como afectaba el patriarcado a la mujer y cómo su eliminación podría ayudar a eliminar la opresión femenina. Bell Hooks en su ensayo “Understanding Patriarchy” manifiesta que en la cultura popular la palabra patriarcado era inusualmente utilizada en el día a día del feminismo, ya que el hacerlo automáticamente expondría la noción de que los hombres eran todo poderosos y las mujeres victimas impotentes⁵². Cuando Betty Friedan publicó “La Mística Femenina”, ya era claro que la problemática femenina no solo se daba en el ámbito público, sino en el privado; sin embargo, no fue hasta la publicación de Kate Millet en 1970 de “Política Sexual” que se postula claramente al sistema patriarcal como opresor. Millett mostró que la práctica sexual se

⁵⁰ Lucrecia Vacca y Florencia Coppolecchia, “Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de biopoder de Foucault,” en *Páginas de Filosofía*, No. 16, 2012, 63,

<http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/filosofia/article/view/577/726>

⁵¹ Simone de Beauvoir, “Patriarchal Times and Classical Antiquity,” en *The Second Sex* (Nueva York: Vintage Books, 1974), 93

⁵² Bell Hooks, “Understanding Patriarchy,” NO BORDERS Louisville’s Radical Lending Library, ultimo acceso Abril 8, 2013, 3, <http://imagineborders.org/pdf/zines/UnderstandingPatriarchy.pdf>

construye a partir de las relaciones de poder patriarcales y ambos reflejan y sirven para mantener la dominación masculina⁵³. El feminismo encontró sustento en las teorías de Millet y trataba de exhibir la problemática que representa el sistema patriarcal para la mujer. Por eso, no es accidental que las feministas empezaran a usar la palabra “patriarcado” para remplazar los términos más comúnmente usados como “machismo” y sexismo⁵⁴. Así, para el feminismo radical de los setenta el patriarcado se ha convertido en un enemigo invisibilizado y silenciado en nuestra cultura, el cual es necesario desenmascarar.

El arte feminista va a ser una corriente artística que va a poner de manifiesto la estructura patriarcal y al mismo tiempo la va a cuestionar mediante diferentes obras. Muchas artistas en los años setenta y ochenta buscan cuestionar la forma en que la mujer es vista por la sociedad, no solo como lo hicieron las obras que postulaban los diferentes estereotipos femeninos sino que, se trata de cuestionar el “poder” de la mirada masculina. Muchas artistas van a buscar colocar al espectador masculino en una posición incómoda donde su mirada tradicional se debe transgresora casi violadora del espacio y la corporeidad femenina. Las obras de artista como Hannah Wilke y Cindy Sherman van a usar su cuerpo objetivizado, buscando quebrantar la imagen del mismo para develar al espectador problemas intrínsecos de su mirar convencionalizado y apoyado por una sociedad patriarcal. Las obras que se tratarán desafían la convencionalizada mirada masculina sobre el cuerpo femenino.

Hannah Wilke a partir de 1977 va a generar una variedad de obras que desafían y cuestionan el poder masculino dentro del modelo patriarcal. Entre ellas cabe resaltar dos

⁵³ Sheila Jeffreys, “Kate Millet's Sexual Politics: 40 years on,” en *Women's Studies International Forum*, Vol. 34, No. 1, Enero–Febrero, 2011, 76, <http://hagocrat.files.wordpress.com/2012/06/a9r6cdd.pdf>

⁵⁴ Bell Hooks, “Understanding Patriarchy,” NO BORDERS Louisville's Radical Lending Library, ultimo acceso Abril 8, 2013, 3, <http://imagineborders.org/pdf/zines/UnderstandingPatriarchy.pdf>

producciones artísticas, ambos trabajos fotográficos, por un lado “I OBJECT: Memories of a Sugargiver” de 1977 y por otro, “So Help me Hannah Series” de 1978. Si bien, la artista en ambos trabajos cuestiona la mirada masculina sobre el cuerpo femenino a través del desnudo, en ambos utiliza estrategias artísticas muy diferentes. En el díptico fotográfico, “I OBJECT: Memories of a Sugargiver” [fig. 38] se cuestiona el poder distorsionador que tiene históricamente la mano de los artistas varones sobre la imagen femenina, no solo mediante el apoderamiento de su propia desnudez sino mediante la reformulación y reinterpretación de la obra “Etant donnés” [fig. 39 y 40] de Marcel Duchamp. “I OBJECT” fue una respuesta directa a la víctima estática de violación del infame diorama “Etant donnés” de Duchamp⁵⁵. La obra de Duchamp coloca al espectador frente a una puerta de madera con orificios que permiten el paso de la luz, desde el interior al exterior, invitándolo a echar un vistazo a través de ellos y confrontándolos con una escena hasta ese momento desconocida⁵⁶. La gran problemática de “Etant donnés” se desarrolla en esta escena de fondo, donde en primer plano aparece una figura inerte con las piernas extendidas, que se asemeja a un torso femenino con una sección vaginal distorsionada, acompañada de un paisaje campestre en un segundo plano. Wilke parece reaccionar ante la inercia de la mujer representada cuando dice: “Encuentro la obra “Étant donnés” repulsiva, que es tal vez su intención. Ella tiene una vagina deformada. La vulgaridad voyerista justifica la impotencia”⁵⁷.

De esta forma, Hannah Wilke desarrolla una portada de libro falsa, y tanto en la portada como en la contra-portada la artista posa desnuda en una postura similar a la propuesta

⁵⁵ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Joanna Freueh, “Hannah Wilke: The Assertion of Erotic Will,” en *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Prelan (Londres: Phaidon, 2001), 267.

por Duchamp. En la contra-portada aparece el cuerpo desnudo de Hannah Wilke posando sobre una superficie rocosa, donde se enfatiza en un primer plano su zona vaginal. La ropa sobre la cual se encuentra reposando puede haber sido voluntariamente arrojada en un momento espontáneo de actividad sexual, o simplemente para broncearse⁵⁸. La segunda fotografía que viene a ser la portada del libro, se muestra una vez más el cuerpo desnudo de la artista pero en un enfoque diferente. Esta vez aparece dentro de la imagen un rostro definido que mira directamente al espectador, este gesto le da identidad a la corporeidad femenina, identidad de la cual prescinde la obra de Duchamp. Hannah Wilke en el desarrollo de esta obra presta mucha atención al detalle, si nos volvemos a fijar en la contra-portada, el brazo de la artista se encuentra apoyado sobre la roca y el ademán que se genera en su mano nos hace conscientes de la vitalidad de esta mujer, que además decidió remover y mantener ciertas prendas de su vestimenta, como sus anillos. Como ya lo dijimos anteriormente, los títulos de las obras de Hannah Wilke suelen encerrar un juego lingüístico y en la obra “I OBJECT: Memories of a Sugargiver” ocupan un lugar imprescindible. Por un lado encontramos la dualidad “YO OBJETO” (I OBJECT”), que debe ser leído como sustantivo y al mismo tiempo como verbo, las palabras “YO OBJETO” se leen “YO soy un OBJETO y YO OBJETO a esta condición”⁵⁹. Sobre este juego lingüístico recae gran parte de la crítica de Wilke hacia el “poder”, tanto violador como objetivizador, que ha poseído la mirada masculina sobre la imagen femenina a lo largo de la historia del arte. A su vez, la presencia del texto con su nombre colocado conjunto a su mirada directa, se lee como una declaración radical de su

⁵⁸ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

⁵⁹ Claire Daigle, “Hannah Wilke” en *Art Papers 21*, No. 1, Enero-Febrero, 1997, 2, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1997_wilke_artpapers_daigle.pdf

condición de persona, como si quisiera decir: “Yo soy Hannah Wilke, y aquí está mi cuerpo”⁶⁰. En conjunción la obra “I OBJECT: Memories of a Sugargiver” parece declarar: Yo, como mujer, he sido representada históricamente como un objeto y me opongo a seguirlo siendo y por ello me desvisto y expongo mi cuerpo, porque tengo el poder de hacerlo y soy yo la que impone lo que es visto y cómo es visto. De esta forma, La respuesta feminista de Wilke a la víctima sin rostro de “Etant donnés” es una afirmación audaz, de su personalidad y de su sexualidad femenina⁶¹.

En la obra fotográfica “So Help me Hannah Series” [fig. 41] de 1978, la artista cuestiona cómo la convencionalizada mirada masculina y la sociedad patriarcal, han condenado a la mujer a la incapacidad (aparente) de trascender más allá de su imagen corpórea. Y para transmitir esta idea se vale de la descontextualización, reflejada tanto en su cuerpo desnudo con relación al espacio, así como en la incorporación descontextualizada de citas de críticos y filósofos dentro de las fotografías. Hannah Wilke en una entrevista con Ruth Margolin⁶², recuerda las palabras de Harold Rosenberg: “Tan pronto como uno ve un retrato de una mujer desnuda, uno nunca piensa en arte, uno piensa en mujer” y dice al respecto: “Ese es el problema real. No conseguimos ir más allá de nuestra belleza, de nuestra seducción, de nuestro glamour, no importa cómo nos veamos, es nuestro poder. Nuestro poder, impide que las personas nos escuchen”⁶³. La obra “So Help me Hannah Series”, es un conjunto de seis fotografías en blanco y negro, que fueron tomadas de un performance y se centran en el

⁶⁰ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

⁶¹ Ibid.

⁶² Ruth Margolin fue la directora del “Centro de Mujeres” de la Universidad de Missouri de la ciudad de Kansas desde 1983 hasta 1998.

⁶³ Garry Noland, “Art’s Impact Depend On Feminist Content,” en *Forum*; Noviembre-Diciembre, 1989, 11, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1989_wilke_forum_noland.pdf

cuerpo desnudo de la artista posando en un entorno industrial⁶⁴. El contraste entre el cuerpo de la artista, sus provocativas poses y el espacio fabril, generan una confusión visual en el espectador. Al mismo tiempo, las fotografías tienen inscritas algunas frases como "aniquilar iluminar" (Oldenburg) o "más allá de la autorización dada" que suenan como disparos y llaman a tomar en cuenta aspectos críticos de este trabajo corporal: como los de agencia, manipulación y (des)empoderamiento⁶⁵. La artista parece sugerir una vez más, como lo hizo en "S.O.S Startification Object Series" de 1974-1975, que los cuerpos de las mujeres se han convertido en simples objetos industrializados, objetos estandarizados por los ocasionales rituales y convenciones de belleza, objetos de distribución serial que carecen de identidad y cuya expresión se limita a lo corpóreo.

En la fotografía "His Farced Epistol" [fig. 42] de "So Help me Hannah Series" de 1978, Wilke posa desnuda y en cunclillas sobre un inodoro en el cual orina mientras en su entrepierna se muestra la frase "His Farced Epistol" de James Joyce⁶⁶. La presencia del urinario puede ser leída como una alusión a la obra "Fuente" [fig. 43] de 1917 de Marcel Duchamp; de esta forma, la fotografía sería una burla a la obra de un padre de la avant-garde y al mismo una parodia al desnudo femenino⁶⁷. Sin embargo, si analizamos en un sentido más literario la cita "Su Falsa Epístola" (En "His Farced Epistol" Joyce juega con la fonética

⁶⁴ Ibid. , 9

⁶⁵ Claire Daigle, "Hannah Wilke" en *Art Papers* 21, No. 1, Enero-Febrero, 1997, 1, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1997_wilke_artpapers_daigle.pdf

⁶⁶ Lisa Danbrot, "Hannah Wilke: Performlist Self-Portraits; Ronald Feldman Fine Arts," en *Zingmagazine*, No. 4, Verano, 1997, 310,

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_96/press/1997_wilke_zingmagazine_danbrot.pdf

⁶⁷ Jean Dykstra, "Putting Herself in the Picture: Autobiographical Images of Illness and the Body" en *Afterimage*, Vol. 23, No. 2, Septiembre-Octubre, 1995, 3.

irlandesa en la que “first”, (primera) fonéticamente se pronuncia “farced” (falsa)⁶⁸), del texto “Finnegans Wake” de James Joyce, la artista parece equiparar la lucha del personaje de Joyce a la lucha de la mujer en la sociedad patriarcal. Cuando James Joyce dice: “Su Falsa Epístola”, le atribuye un valor fonético a la frase por medio de la palabra “farsa”, transmite la imputación de que la carta de Wilde desde la cárcel era una farsa y que estaba “rellena” de material ridículo⁶⁹. Así, Hannah Wilke al utilizar esta frase, parece establecer que “la carta Wilde” al igual que la feminidad basada en los estereotipos físicos, son una farsa rellena de fijaciones ridículas inventadas por el patriarcado y el sistema capitalista, para impedir que la mujer pueda trascender a su imagen. En otra de las fotografías que componen la serie, podemos ver a Hannah Wilke posando desnuda sobre lo que parece ser un compresor de aire, que lleva inscrita la frase de Karl Marx “Exchange Values” [fig. 44].

“Si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: Puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne en cuanto cosas es nuestro valor. Nuestro propio movimiento como cosas mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto valores de cambio”⁷⁰

Claramente la intención de la artista es generar una equivalencia entre el término “mujer” y “mercancía”, ambos objetos comercializados dentro del sistema patriarcal/capitalista. Sin embargo, la frase “Exchange Values” puede tener un doble significante. Por un lado, “Valores de Cambio” (“Exchange Values”) a su vez puede hablar, como la obra “YO OBJETO”, de la corporeidad femenina a manera de objeto de consumo masivo, intercambiable como un

⁶⁸ R. J. Schork, “The Apostolic Age,” en *Joyce and Hagiography: Saints Above !*, Gainesville: University Press of Florida; 2000, 43

⁶⁹ Ibid. , 43

⁷⁰ Karl Marx, “Mercancía y dinero: El Proceso del Intercambio,” en *El Capital*, Tomo I: El Proceso de Producción del Capital, Madrid: E.D.A.F., 1973, 85.

artículo industrial de valor monetario. Pero, cuando nos dirigimos a la frase en su sentido verbal “Cambiar Valores”, la connotación cambia, Wilke en este caso podría estar representando al movimiento feminista y su lucha por cambiar la ecuación de, mujer igual a mercancía por mujer igual a sujeto. De esta forma, las fotografías de “So Help me Hannah Series” son exanimaciones críticas hacia la mirada de la cultura patriarcal sobre la condicionada forma externa del cuerpo femenino⁷¹.

Al igual que Hannah Wilke, Cindy Sherman también elabora una serie fotográfica cuyo objetivo era desarticular la convencionalizada mirada masculina. La obra de Sherman “Centerfolds” [fig. 45] de 1981, al mismo tiempo que presenta diferentes estereotipos cuestiona la legitimidad del “poder” de la mirada masculina para objetivizar el cuerpo femenino. La obra “Centerfolds” fue elaborada por Cindy Sherman en cumplimiento de una comisión de Ingrid Sischy para ser reproducida en la revista *Artforum*⁷². De esta forma, la artista se vale de tres elementos imprescindibles para enmarcar su crítica hacia la cultura patriarcal, por un lado encontramos los arquetipos femeninos, los mecanismos narrativos propios del cine moderno y el manejo del formato horizontal. Al igual que en obras anteriores, Cindy Sherman incorpora en esta obra un fuerte dominio de su presencia corporal, ya que ocupa tanto el papel de modelo como de artista, personifica exactamente lo que ella como sujeto creador desea transmitir a través de su propio cuerpo. Sherman desarrolla cada personaje a través del proceso de elaborar un disfraz y luego lo define y concreta a través de

⁷¹ Claire Daigle, “Hannah Wilke” en *Art Papers 21*, No. 1, Enero-Febrero, 1997, 1, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1997_wilke_artpapers_daigle.pdf

⁷² J. M. Magrini, “Confronting the Centerfolds as Single-Frame Cinema: The Temporal, Filmic Aesthetics of Cindy Sherman’s Photography,” *U-turn an Art E-zine*, última modificación 2008, último acceso Abril 6, 2013, 1, <http://uturn.org/magrini/csmag.htm>

luces de colores y geles⁷³. Al igual que en la obra “Untitled Film Stills” estos personajes femeninos son sumamente reales para el imaginario colectivo de la época, pero al mismo tiempo carecen de una identidad e historia definida, es una mujer pero al mismo tiempo en ella se conjugan todas. Sherman demostró que cuando sus imaginarios protagonistas femeninos de Hollywood eran iluminados y vestidos de cierta manera, situados dentro de escenarios fabricados, con la finalidad de crear una situación de puesto en escena o puesto en toma, eran inmediatamente identificables como representación icónicas de “tipos” (arquetipos) de la pantalla cinematográfica⁷⁴.

Peter Schjeldahl, no es más que uno de los tantos críticos perspicaces que han sugerido la relación entre las fotografías de Sherman y el cine moderno, con su conjunto único de técnicas de producción, estética cinematográfica, y códigos y signos⁷⁵. En “Centerfolds”, Cindy Sherman no deja de lado su fascinación por la narrativa cinematográfica y a pesar de que incorpora el color en estas fotografías, lo hace bajo una iluminación rigurosa que permite crear una “apariencia” cinematográfica. Sin embargo, es innegable que la potencia de la obra “Centerfolds” se da por la incorporación de las técnicas narrativas del cine. En las fotografías encontramos a las protagonistas ficticias de Sherman “in medias res”- “en medio de la actividad”- es decir, en la segunda fase del ciclo narrativo, tiempo durante el cual se ha producido una ruptura radical sobre la normalidad, y este es el llamado tiempo “liminal” o crítico, en la etapa de transición de acontecimientos que han llevado a la ruptura del equilibrio

⁷³ “Press Release,” Skarstedt Gallery, última modificación Junio 14, 2003, último acceso Abril 6, 2013, http://www.skarstedt.com/exhibitions/2003-05-01_cindy-sherman/#/images/7/

⁷⁴ J. M. Magrini, “Confronting the Centerfolds as Single-Frame Cinema: The Temporal, Filmic Aesthetics of Cindy Sherman’s Photography,” U-turn an Art E-zine, última modificación 2008, último acceso Abril 6, 2013, 2, <http://uturn.org/magrini/csmag.htm>

⁷⁵ Ibid. , 2

y eventualmente hacia la resolución del problema⁷⁶. Este aspecto de tiempo “liminal” se ve enfatizado por la apariencia física y mental de los arquetipos de Sherman. En la obra “Untitled #93” [fig. 46] se muestra a una mujer rubia acostada en una cama, que con ambas manos toma la sabana y la lleva hasta su pecho para cubrirse. La escena es extremadamente íntima y por ello resulta perturbadora, podemos observar a una mujer con maquillaje corrido y con lo que parecen ser lágrimas recorriendo sus mejillas. El arquetipo de “Untitled #93” a pesar de tener una mirada perdida, no es acertado decir que es una mirada vacía, sino más bien una mirada contemplativa de su situación actual. La fotografía “Untitled #87” [fig. 47] muestra a una mujer recostada en el piso, completamente vestida y que se aferra a una manta de color rojo y reposa su cabeza sobre ella, al igual que en “Untitled #93” la vulnerabilidad de la mujer es acentuada por la iluminación y por esta mirada perdida que se repite a lo largo de las 12 fotografías que conforman la serie “Centerfolds”.

Estas mujeres están deprimidas, soñando, deseando, fantaseando, pensando, malhumoradas [. . .] Algunas imágenes tienen detalles perturbadores: como un trozo de periódico arrugado en la mano de una rubia en falda de cuadros tendida en el linóleo, el pelo húmedo de una mujer completamente vestida que aparece en cuclillas, un apretón infantil de una manta [...] En otros, el sentido de perturbación es más interiorizado. De cualquier forma, siempre está ahí⁷⁷.

De esta forma, el espectador es confrontado ante acciones concretas donde estas mujeres son las protagonistas o las víctimas; sin embargo, la problemática de sus acciones aún yace latente en su corporeidad, las acciones han sido concretadas pero la problemática no ha sido resuelta. El tercer elemento que se combina en la obra “Centerfolds” es su formato, Cindy Sherman recurrió a un formato horizontal y rectangular, que no solo hace eco de la pantalla

⁷⁶ Ibid.,7

⁷⁷ Ibid.,8

cinematográfica sino que hace referencia las icónicas páginas centrales de revista Playboy. La artista parece decidir que el contraste que se generara entre la expectativa (centerfolds de Playboy) y la experiencia perturbadora de la imagen real, es exactamente la forma más acertada de cuestionar la mira masculina. Sherman dice al respecto: “En contenido, quería que un hombre al abrir la revista, de repente la vea con la expectativa de algo lascivo y que entonces se sienta como el violador que sería⁷⁸”. La obra “Centerfolds” de Cindy Sherman, no fue publicada como era previsto en la revista Artforum, puesto que la consideraron ambigua para los ideales feministas donde, aún este tipo de obras parecía reforzar el abuso sobre la mujer y su cuerpo.

Sin embargo, durante la militancia del movimiento feminista de los setenta, no solo la obra de Sherman y de Wilke será rechazada y poco patrocinada, sino toda obra de cualquier artista que falle en acoplarse de forma idónea a la ya esgrimida teoría feminista. En el campo de las artes visuales, los feminismos de los años setenta que se activaron políticamente en Estados Unidos, intentaron privilegiar aquellas manifestaciones positivas que ofrecían una imagen potente y compactada, relegando las que suponían un conflicto para sus posiciones discursivas.⁷⁹ De esta forma, obras como “The Dinner Party” de Judy Chicago, “Picture/Readings” de Barbara Kruger, o “Post-Partum Document” de Mary Kelly [fig. 48, 49 y 50], fueron acogidas prontamente por el movimiento feminista. Si bien es cierto que, la obra de Wilke ya desde “S.O.S Startification Object Series” parecía divergir de los planteamientos feministas en cómo manejar la crítica al estereotipo, el mayor rechazo hacia su obra de finales

⁷⁸ Deborah Pow, “Gender – Cindy Sherman,” *Response And Reflection* (blog), última modificación Noviembre 9, 2012, último acceso Abril 9, 2013, <http://dlpow.wordpress.com/2012/11/09/gender-cindy-sherman/>

⁷⁹ Ana Carceller, “Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista,” en *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 32, <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>

de los setenta, se da por la insistencia de la artista en manejar la crítica a través de su propio desnudo. Hacia finales de los setentas, los artistas en su mayoría se habían alejado de la relativamente modesta, y cruda puesta en escena de sí mismos en proyectos de arte corporal⁸⁰. De esta forma, Wilke se manejaba no solo articulando su obra mediante una estrategia “desgastada” en el mundo artístico sino que su cuerpo en sí mismo parecía representar la tan atacada “mirada masculina”, que buscaba erradicar el feminismo.

En la década de los setenta, el cuerpo de Hannah Wilke era magnífico y lo utilizaba para demostrar su opinión sobre el prejuicio visual⁸¹. Según Wilke, calificar a la belleza como algo negativo era otra forma de etiquetar a las personas; en este sentido manifestó que, “es como el racismo. La gente tiende a mirar a las personas primero y no a escucharlas.”⁸² Para Wilke, el feminismo de los setenta se encontraba, quizás de forma inconsciente, generando otro tipo de estereotipos, donde el cuerpo de la mujer debía alejarse de todo rastro tradicional de belleza para ser aceptada como una artista seria dentro del círculo feminista. Como respuesta a esta sensación de rechazo hacia su trabajo y a sus posiciones como artista, Hannah Wilke no optó por alejarse de la representación corporal sino que, prefirió responder con una acción comunicativa dirigida al corazón del movimiento feminista⁸³. Así, como aporte a la exposición colectiva “What is Feminist Art?” realizada en el Woman’s Building de Los Angeles en 1977, Wilke elaborará el cartel “Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism” [fig. 51]. La obra es una pequeña impresión en blanco y negro en la cual que aparecen las

⁸⁰ Amelia Jones, “Postmodernism, Subjectivity, and Body Art: a trajectory,” en *Body Art/ Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 21, <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS93/reading/jones-bodyart-intro+ch1.pdf>

⁸¹ Ana Carceller, “Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista,” en *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 36, <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>

⁸² *Ibid.*, 36- 37

⁸³ *Ibid.*, 38

palabras del título y entre ellas una fotografía, de la obra “S.O.S Startification Object Series”, en la cual la artista aparece desafiando al espectador con una actitud de confrontación.

Es claro que, Wilke genera esta obra para hacer una crítica sobre la inmovilidad teórica a la que se ve sujeto el movimiento feminista. Esta obra no solo debate la existencia de un discurso hegemónico dentro del movimiento, que relega a las posturas minoritarias; sino que, también plantea que existe una “correcta” política de representación establecida dentro del feminismo, la cual descartaba al desnudo como una representación válida. Para Wilke, no se trataba tan solo de eliminar los estereotipos y cuestionar la “mirada masculina” sino como lo propone su obra, “So Help Me Hannah Series”, se trataba de una crítica a la insistencia de limitar a la mujer a ser tan solo un cuerpo, un cuerpo que no consigue ir más allá de la belleza. De esta forma, si el objetivo de Wilke era cuestionar la identidad social de “mujer bella”, como una realidad forzosamente transitoria, una identidad que se perdería cuando ya no se pueda tomar parte como objeto del juego de la seducción, el paso del tiempo iba a ser necesario para poder apreciar la sinceridad del proyecto.⁸⁴

d. Después de los ochentas: “Intra- Venus” y “History Portraits”

Si bien es cierto que, en la década de los ochenta el movimiento feminista ya se encontraba plenamente establecido dentro del campo artístico y de la sociedad estadounidense, también es cierto que, el mismo se ve obligado a reconocer una multiplicidad y heterogeneidad de posiciones con respecto a lo femenino y, esto conllevará a crisis y grandes

⁸⁴ Ibid.,36

discusiones teóricas. Los años setenta también se vieron rodeados de fuertes debates teóricos; sin embargo, el movimiento estuvo canalizado hacia dos planteamientos primordiales. El primero, auspiciado por el lema “lo personal es político”, que se dirigía a cuestionar la situación y opresión doméstica de la mujer y el segundo, auspiciado en el término “Patriarcado”, que se dirigía a indagar en las causas de dicha opresión. Hasta los años ochenta aproximadamente este gran impulso del Feminismo se canaliza en tres perspectivas que marcan distintas visiones sobre la situación de las mujeres: el feminismo liberal, el feminismo social y el feminismo radical, siendo el feminismo radical el de mayor activismo⁸⁵. Hacia mediados y finales de los ochenta estas distintas visiones evolucionan de forma que sus planteamientos teóricos difieren ampliamente.

Desde mediados de los setenta el feminismo liberal se proyecta hacia lo que se considera en los ochenta el feminismo de la igualdad, el cual se identificará por tratar de ampliar el marco constitucional de los derechos de las mujeres. El feminismo de la igualdad define la situación de las mujeres como una desigualdad (y no de opresión o explotación) y postula la reformación legal del sistema hasta lograr la igualdad entre los sexos⁸⁶. En contra parte al feminismo de la igualdad, postula que todo los seres humanos somos iguales. Por su parte, el feminismo de la diferencia establece la desigualdad entre hombres y mujeres se da precisamente por querer establecer a la mujer como igual al hombre. Martine Fournier señala que, las diferencialistas o esencialistas sostienen que existe una esencia específicamente femenina que justifica las diferencias de trato entre los dos sexos⁸⁷. Dentro de este tipo de

⁸⁵ Samara de las Heras Aguilera, “Una Aproximación a las Teorías Feministas,” en *Universitas*, No. 9, Enero, 2009, 56, <http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf>

⁸⁶ *Ibid.*,57

⁸⁷ *Ibid.*,62

feminismo se van a desarrollar en los años ochenta dos grandes vertientes, por un lado el feminismo cultural y por otro el feminismo postmoderno. A diferencia de lo que hacía el movimiento feminista radical de los sesenta y setenta, el feminismo cultural no busca la eliminación de los característicos roles sexuales, sino que más bien busca avalar las diferencias. Por último, el feminismo postmoderno se plantea la desconstrucción de las nociones generalizadoras y de universalidad, incluida la definición de mujer como sujeto único⁸⁸. El choque de la postmodernidad y del movimiento feminista es aquel que permite y hace necesaria la incorporación de teorías de género dentro de la lucha feminista. Así, sobre la relación del postmodernismo y el feminismo Seyla Benhabib explica:

La muerte del hombre cabe entenderla como la desmitificación del sujeto masculino desde el cuestionamiento del supuestamente neutro y universal sujeto de la razón; la muerte de la historia como la generalización de la narración histórica, entendiendo que la historia ha sido contada desde un punto de vista masculino que ha ignorado la heterogeneidad de los seres humanos; y, por último, la muerte de la metafísica encuentra su contrapartida feminista en el escepticismo feminista hacia las pretensiones de la Razón Transcendental, ya que ha desconocido las relaciones de género y las diferencias entre las personas⁸⁹.

Aun cuando, la relación entre feminismo y postmodernismo parece viable, dichos limitantes teóricos pueden llegar a cuestionar de forma radical los ideales de lucha feminista, especialmente debido a las incorporación de las teorías de género. Estos parámetros ideológicos llevados a cabalidad diluyen los conceptos de autonomía e identidad de las aspiraciones feministas que venían construyéndose con fuerza desde los años sesenta, respaldadas por un movimiento artístico de igual o mayor militancia.

⁸⁸ Ibid.,69

⁸⁹ Ibid.,70

El pensamiento postmodernista afectó todas las esferas del pensamiento humano, y el arte no fue la excepción. Desde finales de los setenta y los ochenta el movimiento artístico feminista sufrió grandes cambios en sus usuales métodos de representación o encarnación de su contenido crítico. Esta inestabilidad, se da por cómo los debates teórico-feministas hicieron frente al pensamiento postmodernista y, cómo sus resoluciones desacreditaron a uno de sus principales métodos de exploración artística como fue el body art. Las representaciones artísticas del cuerpo dentro del contexto artístico, siempre han reflejado y articulado las cambiantes políticas ideológicas así como los valores de los diferentes momentos culturales y sin lugar a duda, el postmodernismo marcó un punto de inflexión en la representación del mismo. En el discurso artístico de la década de los ochenta, mientras que el arte del performance en sus manifestaciones más teatrales continuaba generando soporte intelectual y grandes audiencias, el body art era más frecuentemente desacreditados por aquellos que pretendían desacreditar o derrocar el modernismo por su supuesto deseo reaccionario de asegurar la presencia artística⁹⁰. El arte feminista de esta forma respondiendo a las preocupaciones postmodernistas, desacreditaba el legado artístico del body art, de las feministas de los sesenta e inicios de los setenta, ante el recelo de reafirmar la tradicional visión del cuerpo femenino que se venía desarrollando ya desde el Renacimiento y ante el temor de formular una representación esencialista tan rechazada por el postmodernismo. Así, el arte feminista, en la década de los ochenta se encontraba en un curioso estado, algunas artistas feministas, como Wilke, Chicago y Carolee Schneeman, se encontraban altamente marginalizadas a media que el mercado artístico exploraba en un frenesí de intensa

⁹⁰ Amelia Jones, "Postmodernism, Subjectivity, and Body Art: a trajectory," en *Body Art/ Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 21, <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS93/reading/jones-bodyart-intro+ch1.pdf>

mercantilización⁹¹. Por eso es que dentro de la década de los ochenta, obras como las de Cindy Sherman que se basaban en fotografía performativa y que utilizaban el cuerpo a través de métodos de mercantilización como la apropiación, tuvieron una gran promoción dentro de la crítica artística.

En 1981 después de que la revista “Artforum” comisionara y muy seguidamente rechazara la obra “Centerfolds” de Cindy Sherman por su crítica como ambigua, la artista decidió hacer impresiones sobredimensionadas de las mismas y las exhibió en el New York’s Metro Pictures. Si bien es cierto que, Sherman no se considera una artista feminista y afirma que de hecho nunca ha oído hablar de la llamada “mirada masculina”, además de que no parecía contrariarse por los comentarios que los círculos de crítica artística tenían hacia su obra, siempre parecía estar al tanto de que en ese momento histórico el uso del cuerpo como medio configurativo de crítica artística, estaba siendo altamente desacreditado. Sea o no debido a los debates feministas de los ochenta, Sherman en 1986 llegó a cambiar su estilo casi en su totalidad en lo que se refiere a obra “Disasters and Fairy Tales series” [fig. 52]. Por primera vez en su carrera artística, Sherman ya no se usaba a sí misma como modelo en todas las imágenes de la serie. Las fotografías desde 1985 hasta 1989, son imágenes mucho más grotescas que el trabajo anterior de Sherman, esta vez emplea partes de muñecas o prótesis para sustituir a su propio cuerpo⁹². Sherman en su siguiente trabajo de “History Portraits” [fig. 53, 54] de 1989 a 1990, no va a abandonar este nuevo estilo de disfraces; sin embargo, sí vuelve a incorporarse a sí misma como personaje central de la composición fotográfica. Esta

⁹¹ Amelia Jones, “Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke,” en *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*, 2005, 6, <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>

⁹² “Biography”, Cindy Sherman, última modificación 2004, último acceso Abril, 2013, <http://cindysherman.com/biography.shtml>

obra de Sherman, tuvo gran reconocimiento dentro de los círculos de arte feminista puesto que, parecía dirigir perfectamente las preocupaciones posmodernistas del feminismo donde cuestionaba la rigidez de la representación histórica y cómo se ha ignorado la heterogeneidad del ser humano en la misma.

La serie “History Portraits” de 1989-1990, consiste en treinta y cinco fotografías que se aproximan a ser reelaboraciones o recreaciones de las grandes obras de arte Europeo. Sin embargo, muy pocas de las fotografías hacen referencia a pinturas específicas, pero en definitiva hay una familiaridad en la obra de Sherman y las obras de los grandes maestros. Aunque el título pueda sugerir que se trata de un término tradicional de la historia del arte, este no es el caso; de hecho, la frase “retratos históricos” no existe, Sherman invento la misma en analogía con la frase "pinturas de historia" que sí existe⁹³. En “Untitled #205” [fig. 55] de 1989, la artista parece representar el famoso cuadro “Fornarina” [fig. 56] de Rafael, sin embargo, no es una copia exacta de la obra de 1518 sino más bien una reelaboración del “tipo” que Rafael parece estar retratando. De igual manera, “Untitled #216” [fig. 57] de 1989, se semeja muchísimo a la obra “Madonna de Mélnun” [fig. 58] de Jean Fouquet. Sin embargo, las fotografías que llaman más la atención son aquellas en las que Sherman adopta y personifica a personajes masculinos. En obras como “Untitled #195”, “Untitled #213” o “Untitled #224” [fig. 59, 60 y 61], podemos ver cómo la artista no solo se apropia del tipo histórico sino de la imagen masculina per se. Es claro que, Sherman no se preocupa por esconder los detalles que revelan que todos estos personajes son ensambles, disfraces, sino mas bien estas revelaciones parecen ser cruciales en la constitución de su obra. Inmediatamente al ver estas fotos,

⁹³ Freda Dröes, “Sherman’s Shadows: Pictures of Corporeality and Religion,” en *Begin with the body. Corporeality Religion and Gender*, eds. Jonneke Bekkenkamp and Maaïke de Haard (Lovaina: Peeters, Bondgenotenlaan, 1998), 115, <http://www.droes.nl/fdroes/documenten/artikelsherman.pdf>

sabemos que son falsas, se ven claramente las pelucas mal ajustadas, las narices protésicas que no están fijadas correctamente y el maquillaje se devela extremadamente exagerado, es casi una capa de pintura⁹⁴. Todo esto parece ser hecho de manera intencional, nos habla de la artificialidad de las fotografías, de la pintura y quizás el punto más importante, la artificialidad de las distinciones entre hombre y mujeres. A través de esta obra, Cindy Sherman demuestra que “quien sea puede ser cualquiera y de todos los tiempos” el hombre y la mujer, jóvenes y viejos, rubio, moreno y nada en el medio⁹⁵. Sherman, a través de esta obra no solo está hablando de la representación histórica sino cómo todas estas representaciones, son permeables y ajustables a los deseos de cada ser humano.

Hacia finales de los ochenta e inicios de los noventa se realizaron un creciente número de exhibiciones que buscaban re-examinar y continuar la labor feminista de finales de los sesenta hasta inicios de los noventa y poner el arte feminista e historia del arte en un marco histórico⁹⁶. Dentro de la historia del arte feminista, este repensar sobre las obras de arte fue extremadamente crucial para la revalorización de la obra de artistas como Wilke, Chicago, Carolee Schneeman, entre otras. Estas exhibiciones indagaron y revisaron a través de las categorías por medio de las cuales algunas artistas feministas habían sido relegadas por la retórica del arte- y desafortunadamente también por algunas retóricas feministas⁹⁷. Dentro de este momento, de revisión teórica y análisis de la obra gráfica y plástica de las artistas

⁹⁴ “Cindy Sherman: Mobile Tour Press Script,” LaVoz.U.S. Communications, última modificación Febrero 12, 2013, último acceso Abril 1, 2013, Transcript producido por Acoustiguide en colaboración con The Museum of Modern Art, New York, 9, http://www.lavoz.us.com/08_2012%20sfmoma_CindySherman.pdf

⁹⁵ Freda Dröes, “Sherman’s Shadows: Pictures of Corporeality and Religion,” en *Begin with the body. Corporeality Religion and Gender*, eds. Jonneke Bekkenkamp and Maaïke de Haard (Lovaina: Peeters, Bondgenotenlaan, 1998), 116, <http://www.droes.nl/fdroes/documenten/artikelsherman.pdf>

⁹⁶ Amelia Jones, “Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke,” en *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*, 2005, 6, <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>

⁹⁷ *Ibid.*, 6

feministas de los años sesenta y setenta, Hannah Wilke fue diagnosticada con linfoma y fue sometida a un tratamiento extenso, incluyendo un trasplante de médula ósea. Así, desde 1987 a 1993, la artista Hannah Wilke pasaría a desarrollar su última obra en la cual se objetivizaría a sí misma de manera aun más radical, comunicando los estragos del tiempo y del cáncer sobre su propio cuerpo a través de duras imágenes documentales. La articulación de la obra “Intra Venus” [fig. 62] y el proceso de reconfiguración teórica y gráfica que se estaba llevando a cabo en el momento, no solo permitieron que la obra auto-patográfica de Wilke sea valorada en el medio artístico, sino que permitió que toda su obra pueda ser re-examinada y valorada dentro del mundo del arte y el movimiento feminista.

La última serie fotográfica de Hannah Wilke, "Intra Venus", habla de una época inmediatamente anterior a su muerte en 1993. La serie, fue mostrada por primera vez en la Ronald Feldman Gallery en 1994, consistía en trece fotografías gigantes, numerosos autorretratos en acuarela de la artista agonizante y algunos ensamblajes diversos. En las treces fotografías que forma parte de la obra, se muestra una Hannah Wilke con la cabeza calva, su cuerpo hinchado, su cara inflamada, sus ojos hundidos y su piel se oscurecida por la quimioterapia⁹⁸. Sin embargo, hasta en sus más “humillantes” momentos Wilke mantiene su dignidad, nunca abandona su latente sentido de auto afirmación, tan característico de sus anteriores obras, tanto física como emocionalmente. “Intra Venus” evidencia la deformación de su cuerpo causada por su enfermedad y su tratamiento, así como la compleja relación de Wilke con su propio decaimiento físico⁹⁹. El trabajo Wilke desde la década de 1970 sugiere

⁹⁸ Roberta Smith, “An Artist's Chronicle of a Death Foretold,” en *The New York Times*, Enero 30, 1994, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_nyt_smith.pdf

⁹⁹ David Humphrey, “New York Fax” en *Art Issues*, No.33, Mayo-Junio, 1994,33, http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_art%20issues_humphrey.pdf

que las "heridas" de la feminidad, como experiencia de la cultura patriarcal, podrían algún día ser eliminadas o transformadas, no se puede decir lo mismo de esta obra final "Intra-Venus"¹⁰⁰. Si bien es cierto que en "Intra-Venus" la artista no refleja ninguna esperanza de curación o salvación, el proyecto fotográfico no es una victimización ni mucho menos una imagen negativa de su enfermedad, las imágenes son extremadamente positivas y si bien utiliza su cuerpo, parecen ir más allá de la realidad física del mismo.

Las fotografías de "Intra-Venus" están fechadas y yuxtapuestas en dípticos que contrastan emocional y físicamente una etapa temprana del cáncer y una etapa avanzada del mismo¹⁰¹. A pesar, de que "Intra Venus" se dirige a un proceso muy personal de la artista, esta no se desliga de lo que el movimiento feminista está buscando, al igual que Cindy Sherman, Hannah Wilke se dirigirá a poses y elementos iconográficos de la historia antigua del arte. Los autorretratos fotográficos de la serie "Intra-Venus" presenta una colección de referencias icónicas familiares, haciendo claro que estaba intencionalmente comentando las convencionales representaciones de los medios de comunicación populares y la historia del arte¹⁰². En el díptico no.1 "June, 15, 1992/ January 30,1992" [fig. 63] se muestra en el lado derecho a la artista retratada elevando con un adorno floral sobre su cabeza, en una pose que recuerda a la Venus Esquilina [fig. 64]. La contraparte de este díptico corresponde a una imagen donde aparece Hannah Wilke, durante una etapa más tardía de su enfermedad, usando un gorro de baño plástico y parece hacer alusión a cuadros como "Portrait of a Woman" [fig.

¹⁰⁰ Tamar Tembeck, "Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence," en *RACAR* XXXIII, No. 1-2, 2008, 89,

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/Tembeck_RACAR.pdf

¹⁰¹ Bill Jones, "Hannah Wilke- Intra-Venus," en *Poliester* 3, No.9, Verano, 1994, 32,

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilxh_94/press/1994_wilke_poliester_jones.pdf

¹⁰² Tamar Tembeck, "Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence," en *RACAR* XXXIII, No. 1-2, 2008, 91,

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/Tembeck_RACAR.pdf

64] de 1480 o a un sin número de retratos flamencos donde las mujeres usan unos tocados blancos¹⁰³. En el díptico no.4, “July 26, 1992/ Febrero 19, 1992” [fig. 65], vemos a la derecha una Hannah Wilke con una manta de hospital color celeste que cubre su cabeza, la cual está ligeramente inclinada hacia la izquierda, estos gestos hacen que la artista se nos presente como la encarnación de la Virgen María. Por otro lado, la imagen a la izquierda de este díptico muestra una Hannah Wilke extendiendo sus manos con manicure sobre su cara, en una pose coqueta típica de su temprana obra, excepto que ahora no está el largo cabello oscuro para completar el efecto¹⁰⁴. La fotografía derecha que compone el díptico no.3, “August 17,1992/ August 9, 1992” [fig.66], muestra a la artista recordando a la famosísima Venus de Sandro Botticelli, del cuadro “El nacimiento de Venus” [fig. 67] de 1485, pero que carece del largo cabello y cuya piel está marcada por la quimioterapia. Wilke revisó innumerables arquetipos de representación de las mujeres en estos autorretratos, añadiendo pequeñas alteraciones blasfemas con el fin de perturbar su recepción¹⁰⁵.

A pesar de que “Intra-Venus” es la obra que permite una relectura de su carrera, ya que por primera vez su obra se encuentra bien emplazada dentro de las intenciones del movimiento feminista, esta no fue la primera vez que Wilke elabora una obra alrededor de la decadencia natural del cuerpo femenino. Algunos de sus trabajos de finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta tomaron un giro muy personal, su obra ya desde ese entonces reflejaba inquietudes y dilemas mucho más personales sobre la corporeidad y el físico femenino. En 1978, la artista emprende la realización de obras como, “Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter” de 1978-81, la serie “Seura Chaya” de 1978-89 y “Brestplate” de 1981

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.,92

¹⁰⁵ Ibid.

[fig. 68,69 y 70], que denotan preocupaciones relacionadas con su madre y su lucha contra el cáncer. De hecho, si observamos la obra de Wilke en contexto con algunos eventos fundamentales en su vida, podemos evidenciar que, Wilke empezó a posar y hacer body-art de desnudo en 1970, después de la mastectomía de su madre¹⁰⁶. De esta forma, la obra de Wilke no solo hace un planteamiento con fuertes críticas feministas sino que parece responder a indagaciones propias sobre la identidad y la feminidad de la mujer relacionada con la imagen de su cuerpo y el efecto sobre ambas cuando el mismo se degrada. Los autorretratos de “Intra-Venus” en definitiva ya no pueden ser estigmatizados de “esencialistas” o acusados de ser una simple exhibición narcisista como fueron sentenciados los autorretratos de “S.O.S. Stratification Object Series” o los de “So Help Me Hannah”. Sin embargo, después de “Intra-Venus”, aunque aun se puede hablar de Wilke como narcisista, la misma ya no puede ser acusada de narcisismo clásico, el que deriva de la mitología griega: una especie de amor propio obsesivo basado exclusivamente en la belleza de la apariencia física de uno¹⁰⁷. Las imágenes de “Intra-Venus” tuvieron un efecto retroactivo en las interpretaciones de sus anteriores fotografías de performances corporales, funcionando como un epílogo para lo que ahora estaba empezando a cobrar una estructurada narrativa¹⁰⁸. Su obra final “Intra-Venus” no solo permitirá una reconsideración de la obra de Wilke sino una relectura de su tan condenado narcisismo en obras anteriores. Principalmente porque, a través de la reiterada auto-representación en la obra “Intra-Venus”, Wilke parecía sugerir que su amor propio se construye en base a un

¹⁰⁶ Ibid.,89

¹⁰⁷ Amelia Jones, “Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke,” en *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*, 2005, 6,
<http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>

¹⁰⁸ David Humphrey, “New York Fax” en *Art Issues*, No.33, Mayo-Junio, 1994,33,
http://www.feldmangallery.com/media/wilke/willexh_94/press/1994_wilke_art%20issues_humphrey.pdf

conocimiento de sí misma – y por ende subversivo de la construcción patriarcal sobre el cuerpo femenino solo como una foto o una visualización¹⁰⁹.

III. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha analizado cómo la obra fotográfica de Cindy Sherman y Hannah Wilke se ha enmarcado en las diferentes preocupaciones de la agenda feminista de los años sesenta, setenta y ochenta. Así, podemos afirmar que el marco contextual feminista donde se ubicó, tanto la obra de Sherman como la de Wilke, encontró ventajas en la obra de una y posiciones discordantes y por ende relegables en la de la otra. A través, del análisis de las obras se ha puesto en evidencia cómo no solo es necesario que la obra de las artistas se dirija a preocupaciones y temáticas feministas sino que es imprescindible que la misma ofrezca una imagen potente y compacta del “ideal” teórico feminista y que se manejen entre el canon y las políticas de representación artísticas del mainstream. De esta forma, la pronta promoción de la obra de Sherman se pudo haber dado por la estrategia de representación a la que recurrió la artista, ya que a través del manejo del disfraz se mantiene el uso del cuerpo femenino (tan importante para la lucha feminista) pero se aleja del body art que fue tan condenado en la obra de Hannah Wilke.

En primera instancia se postuló cómo desde sus inicios artísticos Hannah Wilke ya se encontraba sumamente inmersa dentro de la elaboración de imagería femenina, que era una

¹⁰⁹ Amelia Jones, “Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke,” en *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*, 2005, 6, <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>

de las principales preocupaciones tanto de las teóricas como de las activistas feministas. La principal elaboración artística de la imaginería vúlrica en Hannah Wilke se dio en los años sesenta y principios de los setenta y no a mediados de los setenta cuando la promoción de este tipo de obras estaba siendo explotada. Llegados los años setenta, la promoción de la imaginería vúlrica de Wilke tendría que haber sido un paso lógico dentro de los círculos de arte feminista, tal como se hizo con la reciente imaginería vúlrica de Judy Chicago. Sin embargo, la obra escultórica de Wilke en los setenta, se vio opacada por la reciente incursión de la artista en la fotografía y su utilización del body art. Para la crítica Lucy Lippard, los nacientes trabajos fotográficos de Wilke como “S.O.S Startification Object Series”, suponían una confusión de su rol como una mujer hermosa y artista, como coqueta y feminista, y ello generó que su obra produzca manifestaciones políticamente ambiguas, que expondrían a Wilke a una crítica negativa, tanto en un nivel personal como artístico¹¹⁰. Para muchos críticos la imagen personal de Wilke no encajaría en la imagen fémina que patenta el movimiento feminista de los setenta. Las ambiguas posiciones de Wilke no eran comprendidas por Lippard, quien si bien en un artículo para la Revista Hudson de 1967 hizo referencia a las formas escultóricas vaginales de Wilke, retirará toda referencia a la misma en la reimpresión del texto para la recopilación “Minial Art. A critical Anthology de Gregoru Battcock”.

Sin embargo, el rechazo por parte de los círculos de arte feminista no solo se emplazó en la obra de Wilke; Cindy Sherman también llegó a experimentar el rechazo de su obra “Centerfolds” por no ajustarse claramente al mensaje que la teoría y el arte feminista deseaban enviar. Cuando Sherman exhibió por primera vez estas fotografías de “Centerfolds”, las

¹¹⁰ Jennifer Linton, “Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body,” *Lady Lazarus: dying is an art*, accesado Febrero 6, 2013, <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>

mismas fueron recibidas por los críticos y los establecimientos artísticos; sin embargo, su promoción no se equiparó a la de “Untitled Film Stills” ya que se generaron un sin número de debates sobre cómo la obra mal interpretaba el papel de la mujer y se podría generar una victimización de la misma¹¹¹. El manejo del disfraz de Sherman es lo que mantiene su obra a salvo de las críticas mordaces de las cuales no logra liberarse la obra de Wilke por su insistencia en el uso del desnudo en obras como “I OBJECT: Memories of a Sugar-giver” y “So Help Me Hannah Series”.

Sin embargo, decir que la obra de Hannah Wilke fue intencionalmente borrada de la historia de la fotografía y del arte feminista por la decisión arbitraria de los críticos de arte de la época, sería un error. La forma más acertada de entender esta ausencia de Wilke es como un proceso lógico o como una consecuencia de la rigurosidad teórica que se manejaba en el arte feminista estadounidense que no permitió la promoción de un arte como el de Wilke que supondría algunas divergencias discursivas. En ese momento la mayoría de las artistas feministas ansiaban formar un grupo coherente, consensuar posiciones, y huían del conflicto y las fracturas que la divergencia les parecía podía traer¹¹². Hannah Wilke ya desde los años setenta creía en la necesidad de provocar debates y cuestionar la mirada hegemónica para así poder incluir puntos de vista que generen bifurcaciones, como el suyo. Sin embargo, la lucha feminista se planteará la desconstrucción de nociones generalizadoras entorno a la mujer y lo femenino solo con el advenimiento de la postmodernidad.

¹¹¹ Rosalind Krauss, “Centerfolds,” en *Cindy Sherman 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993), 89, <http://faculty.winthrop.edu/stockk/WOMen%20in%20art/Krauss%20Sherman.pdf>

¹¹² Ana Carceller, “Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista,” en *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 37, <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>

De esta forma, es lógico que la obra de Hannah Wilke pueda pasar a un proceso de relectura solo a través de su obra “Intra Venus” que se da a finales de los años ochenta con la creciente influencia del postmodernismo y las teorías de género. Si bien la exclusión de obras divergentes como la de Hannah Wilke propició un escenario de arte feminista muy potente y estable en los años sesenta, setenta y principios de los ochenta, esta misma posición totalizadora trajo como consecuencia para el feminismo estadounidense una inevitable crisis para finales de los ochenta y principios de los noventa. Ya que de un momento a otro, el feminismo estadounidense no solo se encontraba incorporando posiciones discursivas divergentes que nutran el concepto de lo femenino (como las que ofrecía Wilke desde finales de los sesenta e inicios de los setenta) sino que al mismo tiempo se encontraba deconstruyendo la noción totalizadora de lo femenino para sustituirla por la noción postmodernista de género.

En esta investigación vemos cómo durante los años sesenta, setenta y principios de los ochenta, el feminismo estadounidense se valió de una rigurosidad teórica para establecerse como una minoría hegemónica. Este continuo conceso en los posicionamientos críticos hizo que el movimiento feminista no logre ver en las posiciones minoritarias una posibilidad de enriquecimiento teórico, sino más bien un riesgo, que a su vez debía ser suprimido. Así, el movimiento feminista estadounidense, en sus etapas formativas, no logró enriquecerse teóricamente de las obras de artistas como Hannah Wilke, sino que más bien se limitó a acoplar las obras artísticas que reforzaban sus planteamientos hegemónicos, como lo fue en su mayoría la obra de Cindy Sherman. La promoción del arte es fundamental para ilustrar los planteamientos teóricos de un movimiento social; sin embargo, su incorporación también es fundamental para poder renovar e incorporar opiniones diversas sobre el desarrollo teórico del

movimiento social. En un país como el Ecuador, es imprescindible considerar y tener presente estos casos de promoción y valoración artística dentro de un movimiento social como lo fue el feminismo estadounidense, para que los nacientes movimientos feministas y de género que se encuentran siendo articulados en el país, tanto de forma académica como artística logren una articulación bidireccional. De forma que, las postulaciones académicas que podrían ofrecer distintas instituciones académicas, artísticas y museológicas del Ecuador, no solo se centren en encontrar sustento teórico en las obras de los artistas sino que también logren valorar las divergencias que los mismos artistas se encuentran planteando.

Bibliografía

“Biography.” Cindy Sherman. Última modificación 2004. Último acceso Abril, 2013.

<http://cindysherman.com/biography.shtml>

“Cindy Sherman: Mobile Tour Press Script.” LaVoz.U.S. Communications. Última modificación Febrero 12, 2013. Último acceso Abril 1, 2013. Transcript producido por Acoustiguide en colaboración con The Museum of Modern Art, New York, 9.

http://www.lavoz.us.com/08_2012%20sfmoma_CindySherman.pdf

“Press Release.” Skarstedt Gallery. Última modificación Junio 14, 2003. Último acceso Abril 6, 2013. http://www.skarstedt.com/exhibitions/2003-05-01_cindy-sherman/#/images/7/

Balzac, Honoré. “Meditation V. of The Predestined.” En *The Physiology of Marriage*, traducción de Katharine Prescott Wormeley,

http://www.gutenberg.org/files/16205/16205-h/16205-h.htm#2H_4_0004

Beauvoir, Simone. “Patriarchal Times and Classical Antiquity.” En *The Second Sex*, 92- 109. Nueva York: Vintage Books, 1974.

Beauvoir, Simone. “The Formative Years: Sexual Initiation.” En *The Second Sex*, 414- 450. Nueva York: Vintage Books, 1974.

Berger, John. “3.” En *Ways of seeing*, 45-64. Londres: Penguin Books, 1973

Bernstein, Joanne G. “The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael.” *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 26, 1992, 49-63.

<http://www.jstor.org/stable/1483430>.

- Carceller, Ana. "Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista." En *Arte y políticas de identidad: Nuevas violencias de género, cultura visual y globalización. La política de las imágenes*, Vol. 6, Junio, 2012, 29-43. <http://revistas.um.es/api/article/view/162841>
- Caviness, Madeline H. "Retomando la Iconografía Vaginal." En *Revista Quintana*, No. 6, 2007, 13-29. http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6430/1/pg_014-039_quintana6.pdf
- Collins, James. "Hannah Wilke." En *Artforum*, Junio, 1974, 71-72.
http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_74/press/1974_wilke_artforum_collins.pdf
- Cotton, Charlotte. "Revived and Remade." En *The Photography as Contemporary Art*, 2da ed., 191-218. Singapur: Thames&Hudson world of art, 2009.
- Daigle, Claire. "Hannah Wilke." en *Art Papers* 21, No. 1, Enero-Febrero, 1997, 1-2.
http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1997_wilke_artpapers_daigle.pdf
- Danbrot, Lisa. "Hannah Wilke: Performlist Self-Portraits; Ronald Feldman Fine Arts." En *Zingmagazine*, No. 4, Verano, 1997, 309- 311.
http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_96/press/1997_wilke_zingmagazine_danbrot.pdf
- Dröes, Freda. "Sherman's Shadows: Pictures of Corporeality and Religion." En *Begin with the body. Corporeality Religion and Gender*, eds. Jonneke Bekkenkamp and Maaïke de

- Haard, 111-134. Lovaina: Peeters, Bondgenotenlaan, 1998.
<http://www.droes.nl/fdroes/documenten/artikelsherman.pdf>
- Dykstra, Jean. "Putting Herself in the Picture: Autobiographical Images of Illness and the Body." En *Afterimage*, Vol. 23, No. 2, Septiembre-Octubre, 1995.
- Firestone, Shulamith. "The culture of Romance." En *The Dialectic Of Sex*, 146- 155. New York: Bantam Books, 1972.
- Freueh, Joanna. "Hannah Wilke: The Assertion of Erotic Will." En *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Prelan, 267-68. Londres: Phaidon, 2001.
- Friedan, Betty. "The Sex-Seekers." En *The Feminine Mystique*, 247- 270. New York: Adell Book, 1963.
- Gopnik, Blake. "What Is Feminist Art?" *The Washington Post* (2007): 1-3.
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000400.html>
- Hegel, G. W. F. "La Concepción Objetiva del Arte." En *Lecciones de Estética*, 7-94. Buenos Aires: El Grafico, 1977
- Heras Aguilera, Samara. "Una Aproximación a las Teorías Feministas." En *Universitas*, No. 9, Enero, 2009, 45-82. <http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf>
- Hooks, Bell. "Understanding Patriarchy." *NO BORDERS Louisville's Radical Lending Library*. Ultimo acceso Abril 8, 2013, 1-5.
<http://imagineborders.org/pdf/zines/UnderstandingPatriarchy.pdf>

Humphrey, David. "New York Fax." En Art Issues, No.33, Mayo-Junio, 1994, 32-3.

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_art%20issues_humphrey.pdf

Ioan, Daria. "A woman's 69 looks- Cindy Sherman's Untitled Film Stills." en Ekphrasis, Vol. 5, issue 1 (2011): 160-167.

http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/61/12%20web.pdf

Jeffreys, Sheila. "Kate Millett's Sexual Politics: 40 years on." En Women's Studies International Forum. Vol. 34, No. 1, Enero – Febrero, 2011, 76-84.

<http://hagocrat.files.wordpress.com/2012/06/a9r6cdd.pdf>

Jones, Amelia. "Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke." En The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke, 2005, 1-9.

<http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>

Jones, Amelia. "Postmodernism, Subjectivity, and Body Art: a trajectory." En Body Art/ Performing the Subject, 21-52. Minneapolis:University of Minnesota Press,1998.

<http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS93/reading/jones-bodyart-intro+ch1.pdf>

Jones, Bill. "Hannah Wilke- Intra-Venus." en Poliester 3, No.9, Verano, 1994, 30-3.

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_poliester_jones.pdf

Karl Marx, "Capítulo Primero: La Mercancía" en El Capital, Tomo I: El Proceso de Producción del Capital, 40- 86. Madrid: E.D.A.F.; 1973.

- Krauss, Rosalind. "Centerfolds." En Cindy Sherman 1975-1993, 89-97. New York: Rizzoli, 1993.
<http://faculty.winthrop.edu/stockk/WOMen%20in%20art/Krauss%20Sherman.pdf>
- Linton, Jennifer. "Feminist Narcissism and the reclamation of the erotic body." Lady Lazarus: dying is an art. Última modificación Diciembre 31, 2010. Último acceso Febrero 6, 2013. <http://jenniferlinton.com/2010/12/31/the-art-of-hannah-wilke-feminist-narcissism-and-the-reclamation-of-the-erotic-body/>
- López Fernández, Marián. "Arte, Feminismo y Posmodernidad: apuntes de lo que viene" en Arte, Individuo y Sociedad; No 4 (1991-92), 103-9.
http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N4/Marian_Lopez.pdf
- Magrini, J. M. "Confronting the Centerfolds as Single-Frame Cinema: The Temporal, Filmic Aesthetics of Cindy Sherman's Photography." U-turn an Art E-zine, 1-11. Última modificación 2008. Último acceso Abril 6, 2013. <http://uturn.org/magrini/csmag.htm>
- Mulvey, Laura. "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman." En New Left Review I, Julio- Agosto, 1991, 137-150.
http://www.academia.edu/202058/A_Phantasmagoria_of_the_Female_Body_The_Work_of_Cindy_Sherman
- Noland, Garry. "Art's Impact Depend On Feminist Content." en Forum; Noviembre-Diciembre, 1989, 8-11.
http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/1989_wilke_forum_noland.pdf

Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminist and Postmodernism." En *Art and Feminism*, ed. Helena Reckitt y Peggy Preelan, 234-37. Londres: Phaidon, 2001.

Pavez, Iskra y Clara García. "La subversión sexual del género binario." En *First International Conference of Young Urban Researchers (FICYUrb)*. ISCTE Instituto Universitario de Lisboa Conferencias: Junio 11, 2007, 1-15.

<http://conferencias.iscte.pt/viewabstract.php?id=83&cf=3>

Pérez Ignacio, Aidana Rico y Amira Tremont. "Comunicación del arte de acción a través de la fotografía: Conferencia de Joan Casellas." *PERFORMANCELOGÍA: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas* (blog). Noviembre, 2006.

<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/comunicacin-del-arte-de-accin-travs-de.html>

Pow, Deborah. "Gender – Cindy Sherman." *Response And Reflection* (blog). Última modificación Noviembre 9, 2012. Último acceso Abril 9, 2013.

<http://dlpow.wordpress.com/2012/11/09/gender-cindy-sherman/>

Rueda, Santiago. "Autorretrato Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia." En *Ensayos. Historia Y Teoría Del Arte*, Junio, 2009, 117-47.

http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_16_2009/rueda_16.pdf

Schork, R. J. "The Apostolic Age." En *Joyce and Hagiography: Saints Above !*, 30-39.

Gainesville: University Press of Florida; 2000.

Schwartz, Barbara. "Letter from New York." En *Craft Horizons*, Diciembre, 1972.

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_72/press/1972_wilke_craftshorizon_schwartz.pdf

Shrikhande, Vaishali. "Stereotyping of women in television advertisements." Tesis de

Masterado, Louisiana State University, 2003, 1-59. http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0516103-141609/unrestricted/Shrikhande_thesis.pdf)

Smith, Roberta. "An Artist's Chronicle of a Death Foretold." En *The New York Times*, Enero 30, 1994.

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_nyt_smith.pdf

Sosa Sánchez, Roxana. "Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista." En *Revista de Antropología Experimental*, 2009, 76.

<http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2009/05sosa09.pdf>

Tembeck, Tamar. "Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence." en *RACAR XXXIII*, No. 1-2, 2008, 87-101.

http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/Tembeck_RACAR.pdf

Vacca, Lucrecia y Florencia Coppolecchia. "Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de biopoder de Foucault." En *Páginas de Filosofía*, No. 16, 2012, 60-75.

<http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/filosofia/article/view/577/726>

Anexo I: Figuras

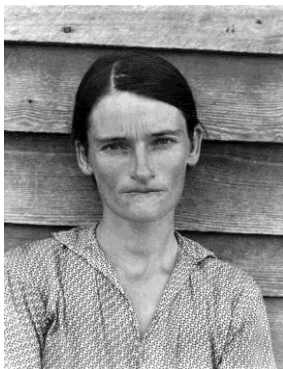


Figura 1: Sherry Levine, "After Walker Evans", 1981
 URL: www.afterwalkerevans.com



Figura 2: Robert Smithson, "Spiral Jetty", Rozel Point- Great Salt Lake- Utah, April 1970, Colección DIA Center for the Arts, New York
 URL: http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm



Figura 3: Bernd and Hilla Becher, "Water Towers", 1980, nine gelatin silver prints, 155.6 x 125.1 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
 URL: <http://artblart.com/tag/bernd-and-hilla-becher/>



Figura 4: Hannah Wilke, "Untitled", 1960-63, yeso blanco.
URL: <http://whitehotmagazine.com/articles/wilke-gestures-neuberger-museum-art/1792>



Figura 5: Hannah Wilke, "Early Boxes", 1960-63, cerámica.
URL: <http://whitehotmagazine.com/articles/wilke-gestures-neuberger-museum-art/1792>



Figura 6: Hannah Wilke, "Scharlatt Rousse", 1960s
URL: <http://hannahwilke.com/id2.html>



Figura 7: Hannah Wilke, "Five Vaginal and Androgynous Forms", 1960's.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Krm95ISSi00>



Figura 8: "Sheela-na-gig", Iglesia de Kilpeck, Herefordshire, mediados siglo XII.
URL: http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6430/1/pg_014-039_quintana6.pdf



Figura 9: Hannah Wilke, "Untitled," circa late 1960s. Terracotta sculpture. 13.3 x 10.2 x 7.4 cm, 5 1/4 x 4 x 2 7/8 ins. Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles.
URL: <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/02/body-i-am-at-alison-jacques/ajg-hw-00273d/>



Figura 10: Hannah Wilke, "San Antonio Rose", 1966, Private Collection.
URL: <http://hannahwilke.com/id2.html>



Figura 11: Hannah Wilke, "Untitled in painted glazed ceramic", 1969.
URL: <http://hannahwilke.com/id2.html>

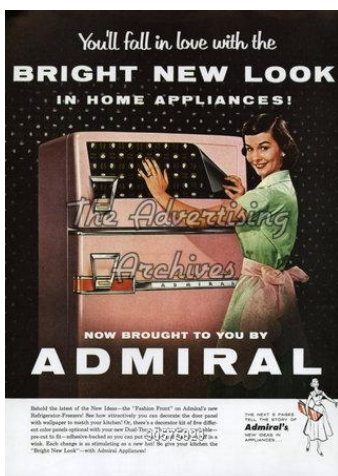


Figura 12: Admiral Magazine Advert, 1958, USA.
URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 13: General Electric Magazine Advert, 1958, USA.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Clever on Sunday

Tupperware makes it possible! You can sit out a fine Sunday lunch and have time to enjoy the news, the Sports page, look over in the work, and in Tupperware, serve on Friday. Tupperware's patented airtight seal will keep your food deliciously fresh. And these unique plastic containers!

next weekend. You can relax when you buy Tupperware, too. Choose a Tupperware Store Party or buy one of your own. Show the local Tupperware distributor for the name of your city. Tupperware's printed directory will help you find the nearest Tupperware Store. Tupperware is available in 111 countries. Write to: Tupperware, 1111 Tupperware Blvd., Tupperware, Ohio, U.S.A.

Figura 14: Tupperware Magazine Advert, 1962, USA.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



THE BOLD AND THE BARBELL BEANS!
Be the first one out of the year with a gorgeous glimpse of the new plus swims.

Choose a Jantzen bikini or suit your mood! Jantzen swimsuits are made of wonderful white or beautiful - in modern prints for comparison.



Figura 15: Jantzen Magazine Advert, 1960, USA.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 16: Denim Magazine Advert, 1970, UK.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 17: Chanel Magazine Advert, 1963, USA

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 18: Tiparillo Cigars Magazine Advert, 1969, USA.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 19: Playboy Magazine Plate, 1972, USA.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 20: Hannah Wilke: "S.O.S. Starification Object Series", 1974-82, 10 b & w silver gelation prints and 15 chewing gum sculptures mounted on board, Collection of the Museum of Modern Art, New York.

URL: <http://hannahwilke.com/id6.html>



Figura 21: Hannah Wilke: "S.O.S. Starification Object Series", 1974-82
 URL: <http://solwayjonesgallery.com/news/?cat=19>

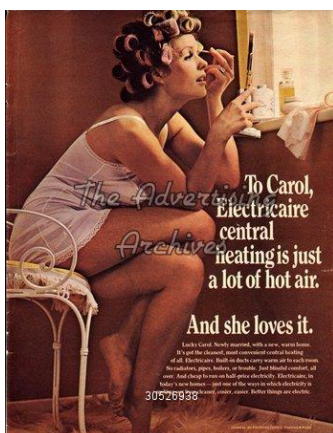


Figura 22: Electric Heated Rollers Magazine, 1970, UK.
 URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 23: Cosmopolitan Magazine Cover, 1971, USA.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 24: Hannah Wilke, "Untitled" en "S.O.S. Starification Object Series", 1974-82.

URL: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-3-slidereview/deck/840791>



Figura 25: Hannah Wilke, "Untitled" en "S.O.S. Starification Object Series", 1974-82
 URL: <http://solwayjonesgallery.com/news/?cat=19>



Figura 26: Magazine Advert, 1966, UK.
 URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 27: Morocco Advert, 1960, UK.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 28: S.O.S. Starification Object Series : An Adult Game of Mastication (Mastication Box), 1974-1975.

URL: <http://www.studyblue.com/notes/n/artwork-for-final/deck/112126>



Figura 29: S.O.S. Starification Object Series : An Adult Game of Mastication (Mastication Box), 1974-1975.
URL: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0QX40AK>



Figura 30: Cindy Sherman, "Untitled Film Stills" 1977–1980. ("Untitled Film Still #11", "Untitled Film Still #12", "Untitled Film Still #26", "Untitled Film Still #54", "Untitled Film Still #3", "Untitled Film Still #59", "Untitled Film Still #10", "Untitled Film Stills #48", "Untitled Film Still #17").

URL:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5392&page_number=4&template_id=6&sort_order=1



Figura 31: The Prince and the Showgirl, 1957, Laurence Olivier

URL: <http://www.fanpix.net/0675642/010641271/the-prince-and-the-showgirl-1957-picture.html>



Figura 32: L'Avventura, ,1960, Michelangelo Antonioni's.

URL: <http://mubi.com/films/lavventura>



Figura 33: Les Yeux sans Visage, 1960, Georges Franju.

URL: <http://anothersideofmusic.blogspot.com/2011/06/movie-eyes-without-face-les-yeux-sans.html>



Figura 34: Cindy Sherman, "Untitled Film Still #15", 1978

URL:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5392&page_number=16&template_id=1&sort_order=1



Figura 35: Audrey Hepburn, Movie: Breakfast at Tiffany's, 1961

URL: <http://fashionista.com/2010/03/bonnie-clyde-and-the-films-that-inspire-our-real-life-wardrobes/breakfast-at-tiffanys/>



Figura 36: Cindy Sherman, 'Untitled Film Still #6', 1977

URL:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5392&page_number=16&template_id=1&sort_order=1



Figura 37: Romance Magazine Plate, 1952, UK.

URL: http://www.advertisingarchives.co.uk/en/page/show_home_page.html



Figura 38: Hannah Wilke, "I Object; Memoirs of a Sugargiver", 1977-78, Diptych: Chromogenic C prints (framed) 61 x 40.6 cm / 24 x 16 ins each, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles.
 URL: <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/41/works/>



Figura 39: Marcel Duchamp, Outside view of "Etant et Donnès", 1946-1966, en Philadelphia Museum of Art.
 URL: <http://roberttracyphdart473.wordpress.com/2009/11/09/marcel-duchamps-etant-donnes/>

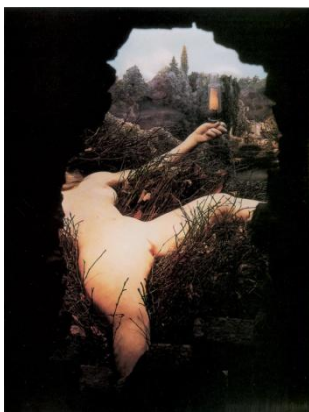


Figura 40: arcel Duchamp, Interior view of Etant donné: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage (Given: 1. The Waterfall /2. The Illuminating Gas), 1946-1966.

URL: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Notes/pop_2.html



Figura 41: Hannah Wilke, Seis fotografías de "So Help Me Hannah Series", 1978

URL: <http://www.bkb.eyes2k.net/S1BurgHalle12-13/lessons.html>



Figura 42: Hannah Wilke, "His Farced Epistole", "So Help Me Hannah Series", 1978
URL: <http://www.bkb.eyes2k.net/S1BurgHalle12-13/lessons.html>



Figura 43: Marcel Duchamp, "Fountain", 1917.
URL: <http://www.invisiblebooks.com/Duchamp.htm>



Figura 44: Hannah Wilke, "Exchange Values", "So Help Me Hannah Series", 1978, Performalist self-portrait with Donald Goddard, una de seis fotografías en blanco y negro, 60 x 40 inches.
URL: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil06pier.html>



Figura 45: Cindy Sherman, "Centerfolds", 1981. ("Untitled #85", "Untitled #91", "Untitled #92", "Untitled #90")
URL: <http://uturn.org/magrini/csmag.htm>



Figura 46: Cindy Sehrman, "Untitled #93", "Centerfolds", 1981.
URL: <http://uturn.org/magrini/csmag.htm>



Figura 47: Cindy Sehrman, "Untitled #87", "Centerfolds", 1981.
URL: <http://uturn.org/magrini/csmag.htm>



Figura 48: Judy Chicago, "The Dinner Party", 1979, Mixed media, 42' x 48' x 3', Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum

URL: <http://www.judychicago.com/gallery.php?name=The+Dinner+Party+Gallery>



Figura 49: Barbara Kruger, "Picture-Readings", 1978, black and white photograph and text 40.6 x 100.3 cm, Provenance Mary Boone Gallery, New York.

URL: http://www.maryboonegallery.com/timeline_exhibs/2007-2008/kruger/detail3.html



Figura 50: Mary Kelly, "Post-Partum: Document Documentation II" - Analysed Utterances and Related Speech Events, 1975, Instalation View, Collection, Art Gallery of Ontario.

URL: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html

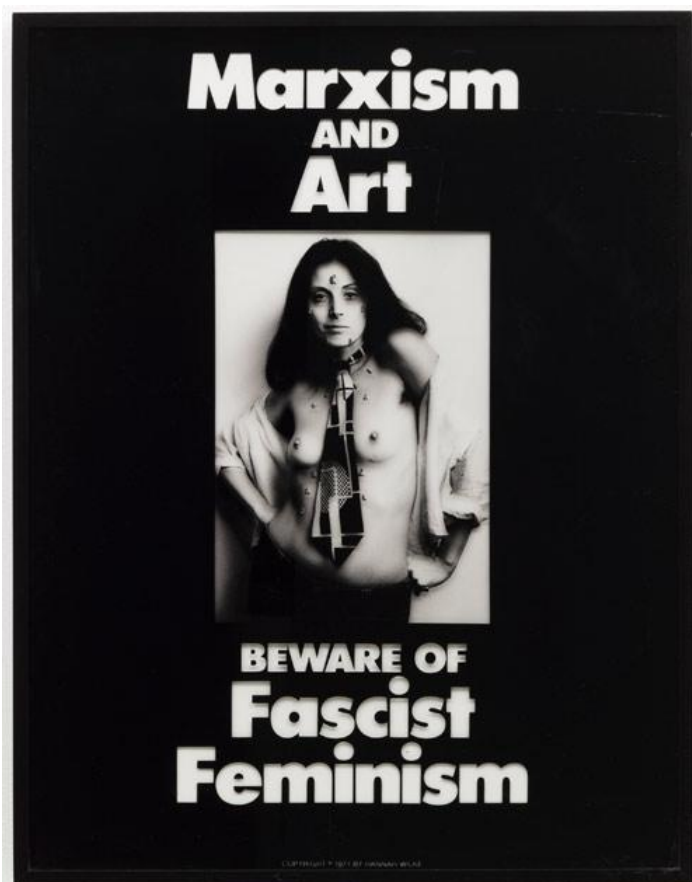


Figura 51: Hannah Wilke, "Marxism & Art: Beware of Fascist Feminism", 1977, MOMA.
 URL: <http://hannahwilke.com/id5.html>

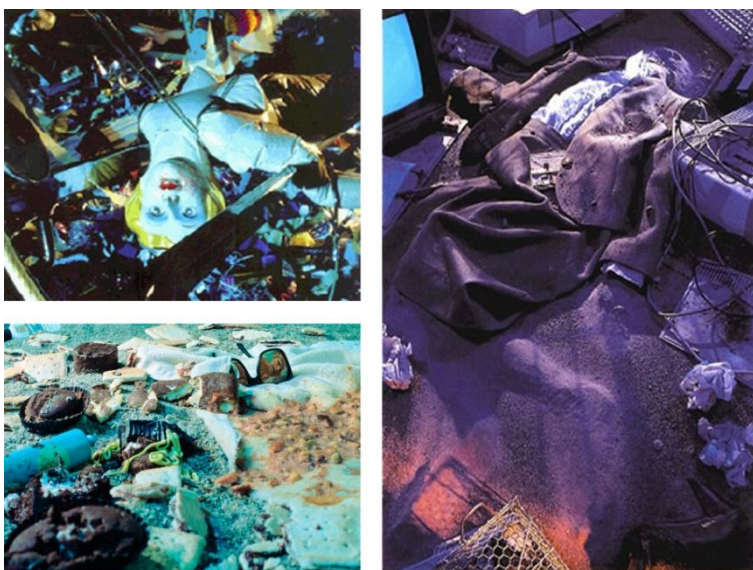


Figura 52: Cindy Sherman, "Disasters and Fairy Tales Series", 1985.
 URL: <http://m.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/371.1997/>,
<http://notredamephoto.blogspot.com/2011/06/cindy-sherman.html> y <http://ccaartsreview.blogspot.com/>



Figura 53: Cindy Sherman, "History Portraits", 1989-1990 (izq. "Untitled #199", 1989 der. "Untitled #225", 1990, 1219 x 838 cm, Olbricht Collection Berlin)
 URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/



Figura 54: Cindy Sherman, "History Portraits", 1989-1990 (izq. "Untitled #212", 1989 der. "Untitled #228", 1990)
 URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/



Figura 55: Cindy Sherman, (Untitled #205,1989) History Portraits 1989-1990
 URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/



Figura 56: Raphael, "La fornarina", 1518-1519, Oleo sobre Madera, 85 cm × 60 cm (33 in × 24 in), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.
 URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fornarina.jpg>



Figura 57: Cindy Sherman, (Untitled #216,1989) History Portraits, 1989-1990, Chromogenic color print, 87 1-8 x 56 1-8' (221.3 x 142.5 cm). The Museum of Modern Art, New York.

URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/

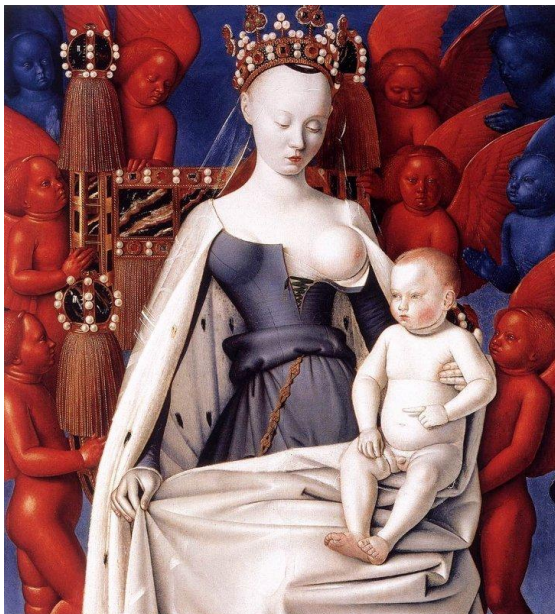


Figura 58: Jean Fouquet, Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim, 1452, Oleo sobre Madera, 94.5 cm x 85.5 cm (37.2 in x 33.7 in), Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fornarina.jpg>



Figura 59: Cindy Sherman, (Untitled #195,1989) History Portraits, 1989-1990
URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/



Figura 60: Cindy Sherman, (Untitled #213,1989) History Portraits 1989-1990
URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/



Figura 61: Cindy Sherman, (Untitled #224,1989) History Portraits 1989-1990
 URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/#/images/18/



Figura 62: Hannah Wilke, "Intra-Venus Series", 1987-1993
 URL: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>



Figura 63: Hannah Wilke, "June 15, 1992-January 30, 1992", "Intra-Venus Series", 1987-1993
 URL: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>



Figura 64: Izq. Anónimo, Venus Esquilina, c. 50 d. C, Mármol, Museos Capitolinos, Roma Der. Anónimo, Portrait of a Woman, c.1480, Escuela Flamenca.
 URL: Izq. http://es.m.wikipedia.org/wiki/Venus_Esquilina Der. http://bjws.blogspot.com/2010/10/few-more-portraits-of-15th-century_03.html



Figura 65: Hannah Wilke, "July 26, 1992-February 19, 1992", "Intra-Venus Series", 1987-1993
 URL: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>



Figura 66: Hannah Wilke, "August 17 and August 9, 1992", "Intra-Venus Series", 1987-1993
 URL: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhgroup/exhhavewemet.html>

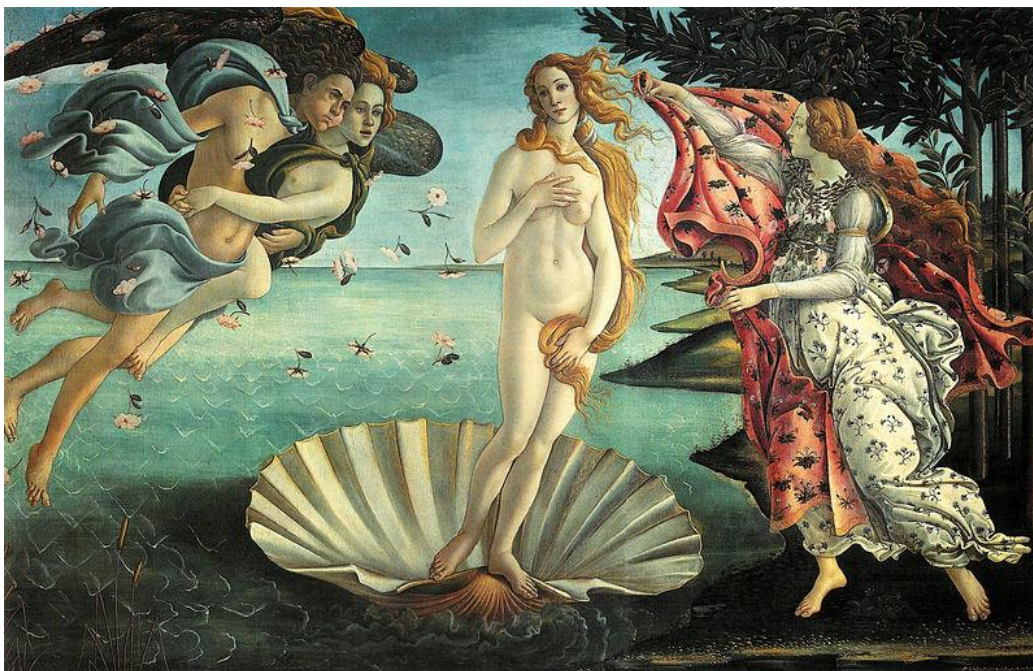


Figura 67: Sandro Botticelli. "El nacimiento de Venus". 1485. Florencia, Galleria degli Uffizi
 URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg



Figura 68: Hannah Wilke: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter, 1978-81
 URL: <http://hannahwilke.com/id5.html>

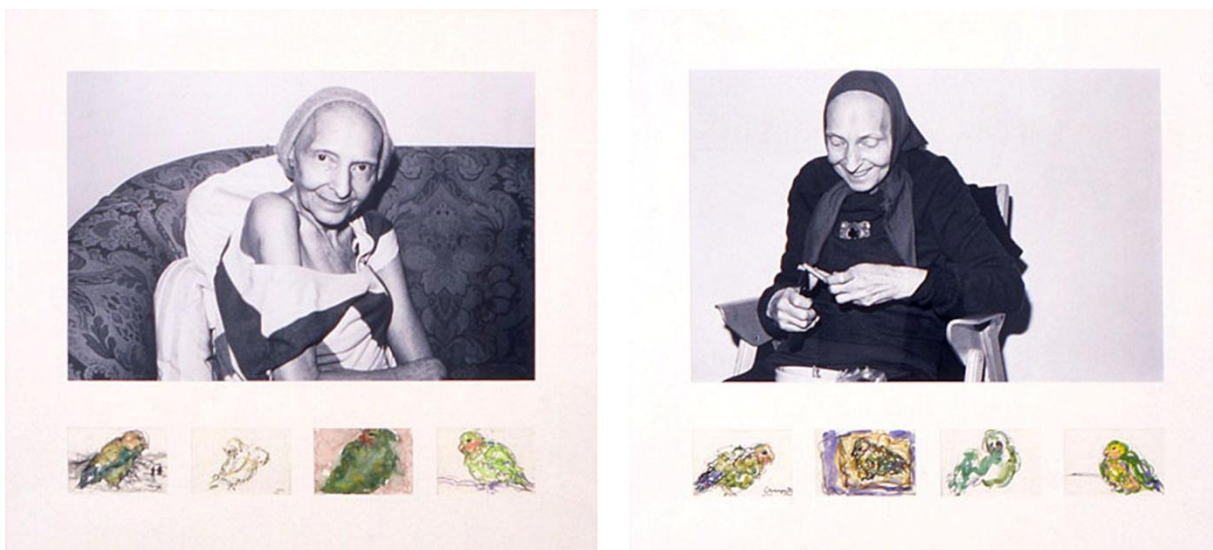


Figura 69: Hannah Wilke, Izq. "Seura Chaya #1" Der. "Seura Chaya #4", 1978-1989
 URL: <http://hannahwilke.com/id5.html>

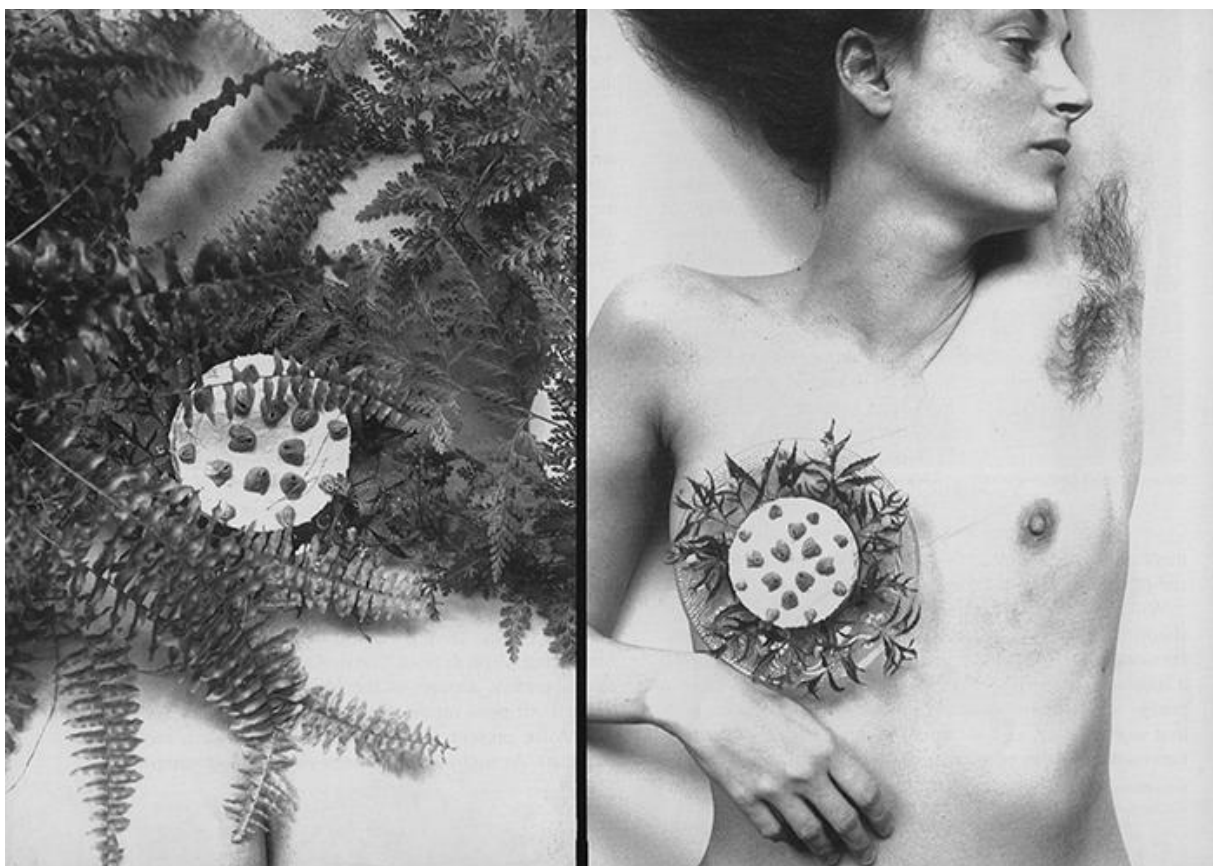


Figura 70: Hannah Wilke, "Brestplate", 1981
 URL: <http://ragata.tumblr.com/post/11874758623/hannah-wilke-brestplate-1981>