



WOMAN

INTERNATIONELLT FEMINISTISKT
AVANTGARDE FRÅN 1970-TALET

FOTO OCH VIDEO FRÅN SAMMLUNG VERBUND, WIEN

WOMAN.

Internationellt feministiskt avantgarde från 1970-talet
Foto och video från SAMMLUNG VERBUND, Wien

Curerad av Gabriele Schor

The Feminist Avant-Garde of the 1970s
Works from the SAMMLUNG VERBUND, Vienna

Curated by Gabriele Schor

Helena Almeida / Eleanor Antin / Renate Bertlmann
/ Lili Dujourie / VALIE EXPORT / Esther Ferrer /
Alexis Hunter / Sanja Iveković / Birgit Jürgensen /
Ketty La Rocca / Leslie Labowitz / Suzanne Lacy /
Suzy Lake / Ana Mendieta / Rita Myers /
Ewa Partum / Ulrike Rosenbach / Martha Rosler /
Carolee Schneemann / Cindy Sherman / Penny
Slinger / Annegret Soltau / Hannah Wilke /
Martha Wilson / Francesca Woodman / Nil Yalter

Mjellby Konstmuseum, Halmstad
20 september 2014 – 11 januari 2015

WOMAN

INTERNATIONELLT FEMINISTISKT AVANTGARDE FRÅN 1970-TALET FOTO OCH VIDEO FRÅN SAMMLUNG VERBUND, WIEN

Utställningens utgångspunkt är dekonstruktionen av "bilden av kvinnan", som i århundraden var en produkt av manliga projektioner och fantasier. Under 1970-talet ifrågasatte kvinnliga konstnärer denna ikonografi för första gången i konsthistorien, och försökte i stället själva definiera "bilden av kvinnan". De åstadkom detta genom att vända sig bort från måleri och utforska nya uttrycksätt som performance, fotografi, video och film.

Eftersom måleriet var starkt förknippat med en mansdominerad konsthistoria, var nya medier särskilt lämpade för kvinnliga konstnärer som sökte ett mer direkt och spontant uttryck, fritt från arvet av det "manliga konstnärsgeniet". Dessutom började de ifrågasätta sina identiteter som kvinnor, mödrar och konstnärer, genom att använda sina egna kroppar som uttrycksmedel.

Konstsamlingen SAMMLUNG VERBUND grundades 2004 av VERBUND AG, Österrikes ledande elbolag och en av Europas ledande vattenkraftproducenter. Samlingen har fokuserat på 1970-talets feministiska konstströmning och är den största samlingen med denna inriktning.

Tack till Karolina Peterson och Michelle Marie Roy som möjliggjort att utställningen WOMAN visas för första gången i Sverige på Mjellby Konstmuseum i Halmstad.

Curator Gabriele Schor

The exhibition's point of departure is the deconstruction of the "image of woman", which for centuries was a product of male projections and fantasies. The 1970s marked the first time in art history that women artists deconstructed this iconography and sought instead to define the "image of woman" themselves. They accomplished this by turning away from painting in order to explore new modes of expression, such as performance, photography, video, and film.

Because painting was largely associated with a male-dominated history of art, new media was particularly suited to women artists who sought a more direct and spontaneous expression, free from the legacy of "male genius". Moreover they began to call into question their identities as women, mothers, and artists by utilizing their own bodies as a primary means of expression.

The collection SAMMLUNG VERBUND was initiated in 2004 by the VERBUND AG, Austria's leading electricity company and one of Europe's leading hydro power producers. The collection has focused on the feminist art movement of the 1970s as one of its main areas, and it is the largest collection with this emphasis.

Thanks to Karolina Peterson and Michelle Marie Roy the WOMAN exhibition is shown for the first time in Sweden, at Mjellby Art Museum in Halmstad.

Curator Gabriele Schor

HELENA ALMEIDA

FÖDD 1934 I LISSABON, PORTUGAL - BOR I LISSABON

Helena Almeidas konst är relevant för både konceptuell¹ och feministisk estetik. Den berör rummets politik och dynamik, kroppsliga spår och fysisk beröring.

Antingen vi ställs inför en detalj med hästtagel som tränger igenom bildytan eller ett självporträtt som är halvt utsuddat med en klarblå kludd, så måste vi som betraktare tänka på konstverkets form och inramning på nytt.

I fotoserien *Desenho habitado* [Inhabited Drawing] från 1978, ett collage av hästtagel limmat på svartvita fotografier, skapas en illusion av att bläckpennans linje sträcker sig ut ur bilden, som om den flyr både från verket och från konstnärens kropp.

Medan andra kvinnor i samma konstnärsgeneration frossade i extrema fotografiska bilder av sina egna kroppar, så framstår Almeidas verk som stoiska och i fullkomlig kontroll av linjen, rummet, och självbilden.

Almeida skriver in sin kropp i sin konst på ett rituellt och reflekterande sätt, helt i linje med sin generations kvinnliga performancekonstnärer². Almeida vill göra sig själv till objekt, hon förvandlar sig själv till något annat. Utsuddningen och återuppståndelsen av hennes kropp uppmuntrar till en mycket personlig dialog med betraktaren. Det placerar hennes konst i en tidig feministisk konsttradition, där kvinnliga konstnärer ifrågasatte konstens gränser.

Fotoserien *Estudo para dois espaços* [Study for Two Spaces] från 1977 berättar en poetisk historia om fångenskap och frihet.

Text av Alyce Mahon



Estudo para Dois Espaços/ Study for Two Spaces (1977), silvergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Helena Almeida's art is relevant to both conceptual and feminist aesthetics in its engagement with the dynamics and politics of space, the formless, physical trace, and touch. Whether we are confronted with the puzzling detail of a strand of horse hair perforating the picture plane or a self-portrait half-erased with a bright blue daub, we must consider form and frame anew. In her series of photographs entitled *Desenho habitado* [Inhabited Drawing] from 1978, a collage of horsehair strands glued onto black and white photographs create the illusion that a line drawn by an ink pen appears to project out of the picture plane, as if it were fleeing from the pen as well as the artist's body.

In contrast to other women artists of her generation, who reveled in the abject potential of their bodies through the medium of photography, Almeida strikes us as stoic and evercontrolling of line, space, and self-image.

In keeping with her generation of women performance artists² Almeida imprints her body into her artwork in a highly ritualistic and reflective manner. Almeida aims to turn herself into an object, to transform herself into something else. Yet the remnants, disappearance, and re-emergence of her body engages the spectator in a personal dialogue, which situates her art within early feminist art practice, specifically women artists' questioning of the boundaries of art.

In 1977 the artist created a series of eight photographs entitled *Estudo para dois espaços* [Study for Two Spaces]. The series tells a poetic story about imprisonment and freedom.

Text by Alyce Mahon

¹ Konceptkonst utvecklades under 60-talet och menar att idén bakom ett konstverk är viktigare än dess fysiska utförande.
² Performancekonst är en konstnärlig handling utförd av konstnären inför en publik. Den kan vara noggrant planerad eller spontant utförd. Publiken kan involveras aktivt, men kan också utföras inför en passiv publik. Performancekonsten utvecklades under 70-talet och är livaktig än idag.

¹ Developed in the 1960s, Conceptual art is a type of art where the idea behind the artwork is more important than its physical form.
² Performance art is an artistic action carried out by the artist in front of an audience. It can be carefully planned or spontaneously executed. It can involve active audience participation, or enacted in front of a passive audience. Performance art developed during the 1970s and is equally important today.

ELEANOR ANTIN

FÖDD 1935 I NEW YORK CITY, NEW YORK, USA – BOR I SAN DIEGO, KALIFORNIEN

The King of Solana Beach från 1972 utgör starten för Antins experimenterande med olika personligheter. "Kungen" vandrar ofta på gatorna, sitter på kaféer, och är demonstrativt "en av folket" genom att småprata med en äldre herre på en parkeringsplats. Vi ser också en bild där han bugar djupt inför en dam och kysser hennes hand, med foten elegant framsträckt. Som självutnämnd "kung av Solana Beach" har han utnämnt den kaliforniska kommunen till sitt rike och reser nu runt i riket till fots: "Solana Beach är ett litet kungadöme, men ett naturligt sådant, för ett kungarike bör inte sträcka sig längre än dess kung bekvämt kan gå på en dag. Mitt rike är lagom stort för mina korta ben." Och denna mycket blygsamma kung är verkligen liten och nätt.

Eleanor Antin lever ut dessa karaktärer och deras ansikten, som ett sätt att utforska både världen och sig själv. I sina många och ständigt växande identiteter ifrågasätter hon alla våra vanliga föreställningar om kön, etnicitet och socialt eller kulturellt definierade roller: "Jag är intresserad av att definiera gränserna för mitt jag. Jag anser att de vanliga sätten att definiera sig själv - kön, ålder, förmåga, tid och rum - är tyranniska begränsningar av min valfrihet."

Jaget är inte en given enhet, utan reagerar på sociala begränsningar med ständig förvandling och manipulationer.

Text av Geraldine Spiekermann



Portrait of the King (1972), silvergelatinfotografi monterad på kartong, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

The King of Solana Beach from 1972 marked the beginning of Antin's experimentation with various personas. The king is often seen wandering the streets, sitting in cafés, or demonstrating that he is "one of us" by chatting with an elderly gentleman in a parking lot. There is also an image of him bowing deeply before a lady, kissing her hand while his foot is elegantly poised in front of him. As the self-appointed King of Solana Beach, he has declared this Californian municipality to be his kingdom and is now touring his realm on foot: "Solana Beach is a small kingdom but a natural kingdom for no kingdom should extend any further than its king can comfortably walk on any given day. My kingdom is the right size for my short legs." And this very modest king is indeed small and slight.

For Eleanor Antin, taking on these characters was a way of exploring both the world and herself. In her ever expanding and multiple identities, she questions all of the standard notions of gender, ethnic identity, and socially or culturally defined roles: "I am interested in defining the limits of myself. I consider the usual criteria of self-definition - sex, age, talent, time, and space - as tyrannical limitations upon my freedom of choice." The self is not simply a given entity, but responds to social constraints with constant transformation and intelligence.

Text by Geraldine Spiekermann

RENATE BERTELMANN FÖDD 1943 I WIEN, ÖSTERRIKE - BOR I WIEN



Zärtliche Pantomime / Tender Pantomime (1976), silvergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Renate Bertlmann är en av de mest konsekventa av de österrikiska konstnärer som skapade egna "bilder av kvinnan" på 1970-talet. Hennes verk kretsar kring ämnen som kärlek, erotik och sexualitet. Hon belyser de innersta världarna i det kvinnliga psyket, genom att offentliggöra dem och placera dem i ett socialt sammanhang. Från ett tydligt kvinnligt perspektiv representerar hon känslor och begär, adresserar kampen mellan könen, avslöjar samhället som styrs av en sorts manligt definierad fetischsexualitet, och antar olika kvinnliga och manliga roller för att utforska identiteter. Från 1975 skapade hon ett stort antal verk kring bröstvärtor och kondomer: fotoserien *Zärtliche Berührungen* [Tender Touches] visar spetsarna av två uppblåsta kondomer som smeker och så småningom penetrerar varandra. *Zärtliche Pantomim* [Tender Pantomime], visar den maskerade konstnären intimt försjunken i sig själv och sin sexualitet.

Det som skiljer Renate Bertlmann från andra feministiska konstnärer från 1970-talet är att hon aldrig begränsat sig till att konstruera nya bilder av kvinnor. Hon skapade även en kvinnas bild av maskulinitet och könsrelationer i samhället. Genom att anta manliga roller luckrade hon upp gränserna för kön och sexualitet.

Text av Magdalena Felice

Renate Bertlmann is counted among the Austrian women artists who consistently created their own "image of woman" during the 1970s. Her work revolves around the subjects of love, eroticism, and sexuality. She casts light on the innermost realms of the female psyche, by making them public and placing them within a social context. From a distinctly female perspective, she represents feelings and desires, and addresses the battle of the sexes. She unmasks society as being under the influence of a male-constructed, fetish-obsessed sexuality. Bertlmann assumes various female and male roles in order to investigate and explore different identities.

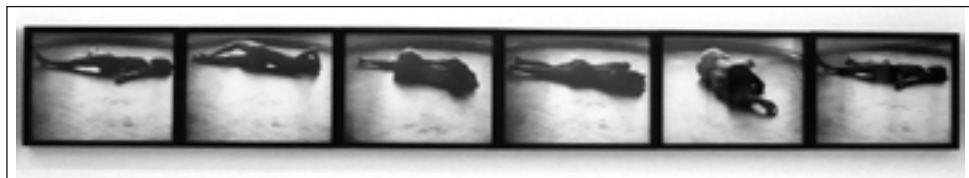
The period beginning in 1975 saw the creation of a large number of nipple and condom works: the photo series *Zärtliche Berührungen* [Tender Touches] depicts the inflated ends of two condoms caressing and eventually penetrating each other; *Zärtliche Pantomime* [Tender Pantomime], portrays the masked artist intimately absorbed in her own sexuality.

What distinguishes Renate Bertlmann from other feminist artists of the 1970s is the fact that she did not confine herself to a female construction of the "image of woman". She also created a female's image of masculinity and gender relations in society. By taking on masculine roles she blurred the boundaries of gender and sexuality.

Text by Magdalena Felice

LILI DUJOURIE

FÖDD 1941 I ROESELARE, BELGIEN - BOR I BRYSEL



Untitled (1977), silvargelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

I Lili Dujouries banbrytande foto- och videoverk från 1970-talet var förhållandet mellan konstnären och modellen ett centralt tema. Traditionellt sett var den kvinnliga nakenstudien ett motiv dominerat av den manliga konstnärens blick. *Untitled (1977)* är en serie av verk där Lili Dujourie understryker betraktarens spegelbild. I dessa sex inramade svartvita fotografier ser vi en naken kropp på golvet i en lägenhet i olika poser som tydligt anspelar på nakenstudier i västerländskt måleri och skulptur. Man kan inte avgöra om det är en man, en kvinna, eller möjligtvis Lili Dujourie själv på bilderna. Vi kan se det som en tolkning av den kvinnliga modellens traditionella roll, eller som ett bindestreck som kopplar samman konstnären, modellen och betraktaren. Konstnären antar här en position mellan den som observerar och den som observeras, hon observerar sig själv genom förstoringsglasat, samt genom betraktarens öga.

Text av Sophie Lauwers

In Lili Dujourie's pioneering photographic and video work of the 1970s, the relationship between the artist and the model was a central theme. Traditionally, the female nude was, in fact, a subject or object possessed by the male artist's gaze. *Untitled (1977)* is one of a series of works in which Lili Dujourie underscores the reflection of the viewer. In this group of six framed black-and-white photographs, we see a nude body on the wooden floor of an apartment, displaying various physical gestures, poses that clearly allude to the nudes of Western painting and sculpture. One is unsure whether the figure is a man, a woman, or Lili Dujourie herself. We can read the work as an interpretation of the conventional role of female models, or as a hyphen that connects the artist, the model, and the viewer. Here the artist assumes a position between the one who observes and the one being observed. The figure is observing herself through a looking glass, as well as through the eye of the beholder.

Text by Sophie Lauwers

VALIE EXPORT

FÖDD 1940 I LINZ, ÖSTERRIKE - BOR I WIEN

VALIE EXPORT har varit en inflytelserik och provocerande figur på den internationella konstscenen i över fyra decennier. Hennes konstnärskap omfattar film, video, fotografi, text och performance. Konstnärens arbete med den mänskliga kroppen på 1970-talet utspelade sig i spänningsfältet mellan en djärv kvinnlig blick och ett försök att förstå sig själv som kropp.

Hon utforskade den kvinnliga blicken i det legendariska verket *Tapp- und Tastkino* [Touch Cinema] från 1968, där hon presenterade sig själv och sin kropp som ett visuellt begärligt och berörbart objekt på en gata i Wien. Hennes undersökning av kroppen tog sig olika extrema uttryck.

EXPORT använde de mest skilda tecknen för kvinnlighet, överförda till oväntade sammanhang. Hon arbetade i olika medier för att på bästa sätt utnyttja den kraftfulla effekten som tekniska bilder har på vår upplevelse av verkligheten. Hennes teckningar, fotografier och performance, videor och filmer använder ofta motsägande kopplingar mellan bild och text, för att kritisera vårt seende.

Hon använde kroppen som en konstruktion i serien *Körperkonfigurationen* (1972-1976) [Body Configurations], i ett försök att definiera relationerna mellan kvinnokroppen och rummet. Bildserien kan ses som en liten typologi över könsspecifik maktfördelning i det offentliga rummet.

Text av Edith Futscher



Tapp und Tastkino / Touch Cinema (1968), video, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

VALIE EXPORT has been an influential and provocative figure on the international art scene for over four decades. Her practice includes film, video, photography, text, and performance. The artist's engagement with the human body during the 1970s took place between the poles of a brash appropriation of the female gaze and attempts to comprehend the self as a body.

She explored the female gaze in her legendary work *Tapp- und Tastkino* (1968) [Touch Cinema] in which she presented herself and her body as a visually desirable and touchable object in the street of the first district of Vienna. Her investigation of the body took on various outrageous modes of expression.

EXPORT used a wide range of signs for femininity, which she transferred into unexpected contexts. She worked in a variety of media in order to make use of the powerful impact technical images have on our experience of the real. Her drawings, photographs, body actions, and performances, on video and film, frequently made use of contrasting pairs of image and text to criticize our visual apparatuses.

She literally used the body as a plastic construct in her series *Körperkonfigurationen* (1972-76) [Body Configurations]: in an attempt to determine the relationship between the female body and space. This series can be perceived as a small typology of gender-specific power distributions in the public sphere.

Text by Edith Futscher

ESTHER FERRER

FÖDD 1937 SAN SEBASTIÁN, SPANIEN - BOR I PARIS, FRANKRIKE



Images from the artist's performance *Trois jours de la folie* in the Galerie A Paris (1975/1984), silvreglatin fotografier, SAMMLUNG VERBUND, Wien

Esther Ferrer är en av 1970-talets viktigaste europeiska performancekonstnärer. Hon förespråkar yttrandefrihet, aktivism och feminism, och har framträtt både enskilt och i samarbete med ZAJ-kollektivet, som är pionjärer inom experimentell musik och performance.

I februari 2001 blev Esther Ferrer intervjuad av Marianne Bech om sina självporträtt, performance och hur hon arbetar med tid och varaktighet.

Esther Ferrer svarade: "[...] Att arbeta med performance har fått mig att se andra människor på nya sätt. Jag tittar på någon, den personen ser på mig, och plötsligt uppstår frågor och utfrågningar som börjar med den enklaste, men mest grundläggande frågan i performancevärlden: Vem betraktar vem? Finns det bara en betraktare? Är mötet ansikte mot ansikte, jag står inför någon annan, och den här personen inför mig? Eller är det helt enkelt två blickar som på något sätt korsar varandra? Spänningen och deltagandet i själva betraktandet intresserar mig, speciellt när det sker över lång tid. I mina performance är tid ett råmaterial, och det är omöjligt att skilja från de andra nödvändiga delarna, rum och närvaro. [...] Så jag kom fram till att jag var tvungen att göra det här projektet med min egen kropp, mitt eget huvud, mitt könsorgan, osv. Jag var medveten om att detta skulle förändra mitt sätt att arbeta, och framförallt: att det skulle förändra betraktarens tolkning av mitt arbete, särskilt eftersom jag råkar vara enäggstving. [...] Du vet, självporträtt är på ett sätt som performance. Ett ansikte på väggen betraktar galleribesökaren, och galleribesökaren betraktar ansiktet på väggen. Det är som en performancekonstnär som tittar på publiken som tittar på konstnären. Det handlar om att betrakta."

Text av Theresa Dann

Esther Ferrer is one of the principal European performance artists from the 1970s. A renowned advocate for free expression, activism, and feminism, she has performed alone as well as in collaboration with the ZAJ collective, a pioneer in experimental music and performance. In February 2001, Esther Ferrer was asked by Marianne Bech about her self-portraits, her performances, and how she worked with time and duration. Esther Ferrer replied:

"[...] Doing performances has led me to view others very differently. I look at someone, the person looks at me, and suddenly there are many questions, interrogations, beginning with the simplest but the most fundamental in the entire realm of performance: Who is the viewer of whom? Is there only one viewer? Is there a "face-to-face", I face someone else, and this person faces me? Or are there simply two views that somehow cross one another? This tension of looking, the complicity of looking, is interesting, especially when prolonged in time. In my performances I consider time to be raw material, and in fact it is – inseparable from the other essential elements, space and presence. [...] So I decided I had to do this project with my own body, my own head, my own sexual organ, and so forth. I was conscious that this was going to change my way of working, and above all, that it was going to change the interpretation that the viewer could have of my work, especially in light of the fact that I happen to be an identical twin. [...] You know, the self-portraits are in a way like the performances. A face on the wall looks at the gallery visitor and the gallery visitor looks at the face on the wall. That's like the performer who looks at the audience who looks at the performer. It's all about looking."

Text by Theresa Dann

ALEXIS HUNTER

FÖDD 1948 I AUCKLAND, NYA ZEELAND – LONDON, ENGLAND 2014



Identity Crisis (maquette) (1974), silverbromidfotografier med maskinskriven text, på pannå, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Alexis Hunters 1970-talsverk är centrala för utvecklingen av tidens radikala feministiska konst i England. Hennes konstnärskap har ett utpräglat feministiskt engagemang. En vanlig strategi hos den feministiska rörelsen var att ifrågasätta bilden av kvinnor i reklam. Rent estetiskt är Hunters konstnärliga arbete influerat av idéer om filmisk kronologi och fotosekvenser.

Den kvinnliga handen och den manliga kroppen är typiska motiv hos Hunter. Verken ses av både kritiker och publik som en direkt konfrontation med samhällets rådande normer för sexualisering, objektifiering och förförelse. Hunter menar: "i slutändan existerar konstverket som ett svar till dem som kritiserar den akademiska feministiska konsten."

I *Approach to Fear: Voyeurism* från 1973 klär en kvinna av sig framför kameran och undergräver relationen mellan voyeur och objekt, genom att hela tiden möta betraktarens blick. Hon lyfter självmedvetet sin långa kjol över huvudet och blottar sina bara ben, på så sätt lämnar hon blygsamheten och blir ett förföriskt objekt för den manliga betraktaren att njuta av utan skuld.

I verket *Identity Crisis* från 1974 bad Hunter flera bekanta att fotografera henne på det sätt som de uppfattade henne. Endast en av bilderna (*Introversive*) är ett självporträtt. Tre år senare skapade hon verket *Approach to Fear XVII: Masculinisation of Society – Exorcise* (1977), som består av en serie fotografier där en bild av en man med erektion målas över av en kvinnohand, där handens gester vittnar om sensuell njutning. Denna bildserie förbjöds på Belfast City Gallery i Nordirland, museets säkerhetsvakter arbetsvägrade tills den togs bort.

Text av Richard Saltoun

Alexis Hunter's work of the 1970s is identified as central to the development of radical feminist art in England at the time. Her work is characterised by its distinctly feminist involvement. A common approach of the feminist movement was to challenge the use of women in advertising, and Hunter's work is aesthetically informed by ideas of filmic chronology and photo sequences.

The female hand and the male body are two of her most distinctive motifs. Hunter's work is read by the critics and public as a direct confrontation to the accepted norms of sexualisation, objectification, and seduction within society. Hunter stated that, ultimately, the work exists in response to the damning and apathetic response of critics to academic feminist art.

In *Approach to Fear: Voyeurism* (1973) a woman undresses before the camera, subverting the relationship between voyeur and the viewed by holding the viewer's gaze. She knowingly lifts her long skirt over her head, in doing so she reveals her bare legs and retreats from a position of modesty into one of a seductive object for the masculine viewer to guiltlessly enjoy.

In her work *Identity Crisis* (1974) she asked several acquaintances to take her photograph as they perceived her. Only one of the images (*Introversive*, second from left) is a self-portrait. Three years later Alexis Hunter created her work *Approach to Fear XVII: Masculinisation of Society – Exorcise* (1977) which consists of a sequence of photographs in which an image of a man with an erection is being inked over by a woman's hand, with sensual pleasure still residing in the gestural application of the ink. This sequence was banned in Belfast City Gallery (Northern Ireland), as the museum security guards refused to come to work until it was removed.

Text by Richard Saltoun

SANJA IVEKOVIC

FÖDD 1949 I ZAGREB, KROATIEN – BOR I ZAGREB

Sanja Ivekovic har sin bakgrund i perioden efter 1968 i forna Jugoslavien, där rörelsen "New Art Practice" bildades. Ivekovic's verk tar upp medier-nas förförelse och "estetiska våld" på 1970-talet, politiska system och kvinnors rättigheter. Hon arbetar i en mängd olika medier – konceptuellt fotomontage, video, sociala skulpturer, teckning, affischer och performance.

SAMMLUNG VERBUND äger en serie med 26 svartvita fotografier och en teckning från hennes performance *Innaugurazione* [Opening] som ägde rum i Galleria Tommaseo i Trieste 1977. Till detta verk skrev hon följande kommentar:

"Jag står i galleriets lilla kontor, min mun är för-seglad med tejp och en förstärkare sänder ut mina hjärtslag i gallerirummet när jag möter besökarna en efter en. Mitt möte med varje person foto-graferas och ett speciellt ljud markerar början av mötet. Följande dag monteras fotografierna på väggarna, varje fotografi tillsammans med den motsvarande inspelningen. Besökarna kan spela upp inspelningarna i galleriet under utställningen."

Text av Theresa Dann



Innaugurazione alla Galleria Tommaseo / Opening at the Galleria Tommaseo (1977/2012), silvergelatinfotografier och en teckning, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Sanja Ivekovic's background stems from the post-1968 period in former Yugoslavia, where a movement called "New Art Practice" was founded. Ivekovic's works address the "aesthetic violence" of media seduction in the 1970s, political systems, and women's rights in a variety of mediums – conceptual photomontage*, video, social sculpture, drawing, posters, and performances. The collection SAMMLUNG VERBUND owns a series of 25 black and white photographs and one drawing of her performance *Innaugurazione* [Opening] which took place in Galleria Tommaseo in Trieste in 1977. For this work she wrote the following statement:

"I am standing in the gallery's small office space with my mouth sealed by adhesive tape and an amplifier set up which transmittes [sic!] my heart-beat into the gallery area as I meet the visitors one by one. My contact with each person is photo-graphed and a special sound is produced to mark the beginning of the encounter. The following day the photographs are mounted on the walls, each photograph accompanied with the corresponding studiotape. The audience can playback the audio-tapes in the gallery during the exhibition. "

Text by Theresa Dann

BIRGIT JÜRGENSSEN

FÖDD I WIEN, ÖSTERRIKE 1949 – WIEN 2003



Inalch möchte hier raus! / I Want Out of Here! (1976), silvargelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Birgit Jürgenssen var en av de mest framstående österrikiska konstnärerna i det feministiska avantgardet. Hon hade en anmärkningsvärd observationsförmåga och urskiljde de sociala stereotyper som kvinnor konfronterades med under 1970-talet. Konstnären såg tillbaka på sitt konstnärskap och förklarade:

”Jag ville visa de vanliga fördomar som kvinnor möter, de förebilder som samhället tilldelat dem, de som jag alltid mötte - och jag ville skildra vardagliga missförstånd.” Hennes kritiska vokabulär var bred och varierande. Känslor sattes på pränt, antingen direkt eller på ett mer subtilt sätt, och alltid fyllt med detaljer: makabra och desperata, provocerande och aggressiva, ironiska och subversiva.

Fotografiet *Ich möchte hier raus!* [I Want to Get Out of Here!] är en av Jürgenssens mest kända verk, möjligen eftersom vi alla har känt på liknande sätt vid något tillfälle. Prydligt klädd med en vit spetskrage och brosch pressar hon sitt ansikte så hårt mot en glasvägg att hennes kind lämnar ett märke och hennes andedräkt immar glaset. I linje med vissa begränsande idéer om vad en frigid kvinna ska vara eller göra, kritiserade feministerna ofta Jürgenssen för att hon klädde sig alltför trendigt och använde smink. Mot den bakgrunden använder hon medvetet läppstift för att skriva uttalandet *Jeder hat seine eigene Ansicht* (1975) [Everyone Has His Own Point of View] på sin egen rygg. Det kan tolkas som en ironisk kritik av de mer stelbenta fraktionerna av den feministiska rörelsen. På frågan om huruvida Jürgenssen skulle beskriva sig själv som en feministisk konstnär svarar Jürgenssen: ”I betydelsen medvetenhet, analys och dekonstruktion av dominerande teorier och representationssystem - ja.”

Text av Gabriele Schor

Birgit Jürgenssen is one of the most prominent Austrian artists of the Feminist Avant-Garde. She had a markedly diagnostic intuition. She recognized the social stereotypes and “dispositifs”³ which women faced during the 1970s. Looking back, the artist explained:

”I wanted to show the common prejudices against women, the role models that society ascribed to them, the ones with which I was always confronted – and I wanted to depict everyday misunderstandings.” Her vocabulary of criticism is diverse. Emotions were put down on paper, either directly or in a more subtle way, and always enriched with details: macabre and desperate, provocative and aggressive, ironic and subversive.

The photograph *Ich möchte hier raus!* (1976) [I Want to Get Out of Here!] is one of Jürgenssen’s most popular works, possibly because every one of us has felt the same way at one time or another. Neatly and smartly dressed, sporting a white lace collar and brooch, she presses her face so hard against a glass wall that her cheek leaves a mark and her breath condenses on the glass. In keeping with certain restrictive ideas of what an emancipated woman should be or do, feminists often reproached Jürgenssen for dressing too fashionably and using make-up. In this context, her deliberate use of lipstick to write on her back the statement *Jeder hat seine eigene Ansicht* (1975) [Everyone Has His Own Point of View] can be interpreted as Jürgenssen’s ironic critique of the more rigid factions of the feminist movement. When asked whether she would describe herself as a feminist artist, Jürgenssen responded affirmatively: “In the sense of conscious awareness, analysis, and deconstruction of dominant theories and systems of representation – yes.”

Text by Gabriele Schor

³ The term *dispositif* was devised by Michel Foucault. It refers to the mechanisms that define society, such as institutions, people, discourses, and practices. These mechanisms provide the framework for the exercise of power within the social body.

KETTY LA ROCCA FÖDD I LA SPEZIA, ITALIEN 1938 - FLORENCE 1976



Craniologia (1973), röntgenbild med fotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

1970-talet var en tid av social jäsning. Carla Lonzi distribuerade *Manifesto of Women's Revolt/Manifesto di Rivolta femminile* (1970) tillsammans med Carla Accardi och Elvira Benotti, medan Elena Gianini Belotti publicerade *Little Girls* (1973), som snabbt blev en ikon i historien om feminismen. Ketty La Rocca hade redan slagit in på sin egen väg, sin egen resa i människans kamp och konstnärlig forskning.

Med *Craniologia* (1973) [Cranial X-Rays] kom Ketty La Rocca fram till ett totalt sammansmältande av konst och liv, och uppnådde den högsta och mest dramatiska punkten i sin existentiella medvetenhet och konstnärliga mognad. Hon återtog röntgenbilden och gjorde den till sin egen, och omtolkade den med hjälp av sin egen handstil som följer dess konturer. Hon ingjöt den med en extrem konstnärlig handling, att avsiktligt lagra sina tecken³ (handen och skrivandet) på röntgenbilden av sin egen obotligt sjuka hjärna⁴.

I verket *Pandora* är fotografiet från början "reducerat" genom att La Rocca skrivit textfragment på det. Orden tunnas sedan ut för att så småningom ge vika för tecken och figurerna blir sedan nästan helt utplånade genom upprepad användning av pronomenet "du". Fotografiet används inte som något givet, utan som ett bevis att genomborra, som ett erkännande av annorlundaskap⁵. Reduktionen av bilden består av en process som förändrar bilden till skrift. Denna process raderar en tolkning av bilden, samtidigt som den öppnar upp för nya möjliga tolkningar.

Text av Angelandreina Rorro

The 1970s was a time of social rebellion. Carla Lonzi circulated the *Manifesto of Women's Revolt* (1970) along with Carla Accardi and Elvira Benotti. Elena Gianini Belotti published *Little Girls* (1973), which soon became an icon in the history of feminism. Ketty La Rocca had already set out on her own path, her own journey into human struggle and artistic research.

With *Craniologia* (1973) [Cranial X-Rays] Ketty La Rocca arrived at a complete fusion of art and life, attaining the highest and most dramatic point of her existential awareness and her artistic maturity. Having reappropriated the x-ray, she reinterprets it through her own handwriting, which follows its outlines; she invigorates it with the extreme artistic gesture of the deliberate superimposition of her sign⁴ (hand and writing) on the x-ray of her own incurably diseased brain⁵.

In the work *Pandora* (1975), the photograph is initially "reduced" by her written text fragments. The words then thin out and gradually give way to signs where the elaboration starts out from a cinematic image and arrives, through the repeated use of the word "you", at an almost total obliteration of the figures. Here the photo is not utilized as something certain, but as a piece of evidence to be penetrated, as recognition of otherness⁶. Thus the reduction of the image is made up of a process that shifts from the image to writing, then writing into a sign. This process erases one interpretation of the image, while simultaneously revealing a new possible interpretation.

Text by Angelandreina Rorro

3 Ett tecken definieras som något som står för en betydelse utanför sig själv, det kan vara bilder, skrivet eller talat språk, gester osv.

4 Ketty La Rocca dog av en hjärntumör vid 38 års ålder.

5 Annorlundaskap står här för känslan att vara marginaliserad i ett vitt patriarkalt samhälle.

4 A sign is defined as something that has a meaning beyond itself, such as pictures, text, spoken language, gestures etc.

5 Ketty La Rocca died from a brain tumor at the age of 38.

6 Otherness in this sentence refers to feeling marginalized in a white patriarchal society.

LESLIE LABOWITZ – SUZANNE LACY

LL FÖDD 1946 I UNIONTOWN, PENNSYLVANIA, USA – BOR I SANTA MONICA, KALIFORNIEN

SL FÖDD 1945 I WASCO, KALIFORNIEN, USA – BOR I SANTA MONICA, KALIFORNIEN

I december 1977 läste konstnärerna Leslie Labowitz och Suzanne Lacy i Los Angeles Times om "the Hillside Strangler". Suzanne Lacy förklarar projektet *In Mourning and In Rage*:

"'The Hillside Strangler' hade dödat sin tionde kvinna i Los Angeles och kroppen hade precis hittats. Som feminist och konceptkonstnär i life/art-traditionen efter våra lärare Allan Kaprow och Joseph Beuys, var vår reaktion både estetisk och politisk: vi skulle skapa en ritual för att uttrycka kvinnors sorg, rädsla och ilska, och vi skulle skicka ut en feministisk analys i massmedierna. Mediernas eget språk med uppdriven dramatik och spännande bilder skulle användas av oss aktivister för att gripa in i nyhetssändningarna. Vilka är förutsättningarna för att få till en spännande berättelse som får läsarna att fortsätta köpa tidningar och TV-publiken att återvända för uppdateringar? I konkurrens med Hollywood om tittarna så arrangerar nyhetsreportrar fakta till en dramatisk berättelse med igenkännbara teman, sammanhängande handling, antagonister som du kan hata och huvudpersoner som du kan identifiera dig med. Benämningen 'Hillside Strangler' naglade fast brotten i allmänhetens fantasi, det dramatiserades en unik historia som blev som mest fruktansvärd i avsaknad av andra särdrag: lik hittades på obebyggda tomter i befolkade områden på Los Angeles sluttningar. För vår performance samlades sjuttio kvinnor vid Woman's Building i Los Angeles och de placerade sig på båda sidor om trapporna. De rullade ut en banderoll, speciellt anpassad för mediernas horisontella kameraformat: 'In Memory of Our Sisters, Women Fight Back'. Den första sörjande gick till mikrofonen och förkunnade: 'Jag är här för de tio kvinnor som våldtagits och strypts mellan den 18:e oktober och den 29:e november!' En röd kappa var draperad över hennes axlar. När hon gick till trappan sjöng kören 'Till minne av våra systrar, slår vi tillbaka!' Varje uttalande kopplade detta till synes slumpmässiga våld i Los Angeles med en större bild av våld mot kvinnor i hela landet."

Text av Theresa Dann



In Mourning and In Rage (1977-1978), 13 min, med ljud, svartvit Digibeta PAL överförd till DVD, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

In December 1977 the artists Leslie Labowitz and Suzanne Lacy read the Los Angeles Times headlines about the 'Hillside Strangler'. Suzanne Lacy explained the project *In Mourning and In Rage*: "The 'Hillside Strangler' had killed a tenth woman in Los Angeles and the body had just been discovered.

As feminists and conceptual artists in the life/art traditions of our teachers, Allan Kaprow and Joseph Beuys, our response was aesthetic and political: we would do a ritual to express women's grief, fear, and anger, and we would project a feminist analysis into mass media. The media's own language of high drama and intriguing visuals would be used for activist intervention in news broadcasting. What are the makings of a thrilling story that will keep readers buying newspapers and television audiences returning for updates? Competing with Hollywood for viewers, reporters arranged the facts into a dramatic narrative, with recognizable theme, coherent plot, antagonists you can hate and protagonists with whom you can identify. The phrase "Hillside Strangler" fixed the crimes in the public's imagination, dramatizing a peculiarity that seemed most horrible in the absence of other specifics: corpses were found in vacant lots of populated hillside neighborhoods. For the Performance Event seventy women gathered at the Woman's Building in Los Angeles and positioned themselves on either side of the steps, unfurling a banner, designed to fit a horizontal camera frame, 'In Memory of Our Sisters, Women Fight Back'. The first mourner walked to the microphone and proclaimed, 'I am here for the ten women who have been raped and strangled between October 18 and November 29!' A red cloak was draped on her shoulders. As she walked to the steps, the chorus chanted, 'In memory of our sisters, we fight back!' Each subsequent statement connected this seemingly random violence in Los Angeles with the greater picture of nationwide violence toward women."

Text by Theresa Dann

SUZY LAKE

FÖDD 1947 I DETROIT, MICHIGAN, USA – BOR I TORONTO, ONTARIO, KANADA

Under fyra decennier har Suzy Lakes verk utforskat begreppet identitet genom att fokusera på självrepresentation och olika utseenden. Lake använder rollspel som ett laboratorium för att utforska personlighetens manifestationer och våra perceptionsförmågor.

Lakes konst påminner oss om att fotografi inte är en objektiv bild av verkligheten, utan förmedlar en subjektiv, manipulerad verklighet. Genom att utforska sitt ämne i den dubbla rollen som modell i bilderna och som fotograf, så gör konstnären sig själv till en del av studien. Under hela hennes karriär har Lakes verk visat på en önskan att överskrida hennes egen intimitets gränser. Hennes bilder är mycket mer än en flyktig dokumentation, de visar på Lakes intensitet och hennes vilja att sätta sin konst före sig själv. Hennes rollspel är ibland ett resultat av performance som oftast skapats i smyg, som en privat handling, en hemlig repetition som testar konstnärens eller rollfigurens gränser – det andra jaget. Metamorfosen visar sig genom repetitiva, till och med meditativa handlingar. Lake utforskar sina egna ansiktsuttryck, koordinationen av sina rörelser. Medan hon beslutar sig för vilka poser hon ska använda i kompositionen utforskar hon även rikedomen i semiotiska⁶ avläsningar och bildens poetik, vilket vi ser i *Miss Chatelaine* (1973/1998).

Text av Jocelyne Fortin



Miss Chatelaine, (1973/1998), Silvergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

For four decades, Suzy Lake's work has explored the notion of identity by paying particular attention to self-representation and to a multitude of physical appearances made possible through various characterizations. Such role-playing is, in some sense, a laboratory for examining the manifestations of personality and characteristics of perception.

Lake's art reminds us that photography transmits a subjective, manipulated reality. By dealing with her subject as both a character and a photographer, the artist designates herself as an element for study. Through this role-playing experience, Lake explores the language of perception, delving more deeply into the many codes that define it and its various interpretations. Throughout her career, her works have demonstrated a desire to transcend the limits of her own intimacy. Her photographs are more than a fleeting document; they reveal Suzy Lake's intensity and her willingness to put her art before herself. Her role-play was, at times, the result of performances often produced on the sly, like a private act, a secret rehearsal, testing the artist's limits or those of the character – that other self. This process of metamorphosis manifests itself through repetitive, even meditative activities. Lake explores her facial expressions, the coordination of her movements, while determining poses for the aesthetics of the composition; she also explores the richness of semiotic⁷ readings, and the poetics of the image, as evinced in *Miss Chatelaine* (1973/1998).

Text by Jocelyne Fortin

⁶ Semiotik är läran om tecken och meningsskapande.

⁷ Semiotic refers to the study of the creation of meaning.

ANA MENDIETA

FÖDD I HAVANNA, KUBA 1948 – NEW YORK CITY, NEW YORK, USA 1985

Ana Mendieta's studietid vid universitetet i Iowa är grundläggande för att förstå hennes utveckling som konstnär. Hon började på grundutbildningen sommaren 1967 och tillbringade sedan tio år i universitetsvärlden. Hon tog en magisterexamen i måleri, och fem år senare ytterligare en vid universitetets nya intermediala program. Under sjuttiotalet utvecklades hon från att göra relativt enkla elevarbeten till att skapa några av de mest innovativa earth-body-performanceverken som gjorts efter 1973.

1972 utforskade hon ansikts- och kroppsmanipulation i *Untitled (Glass on Body Imprints)*, en serie med trettiosex exponeringar där hon våldsam och förvrängde sina drag genom att trycka en bit plexiglas mot sitt ansikte och andra kroppsdelar. Hon utförde verket hemma och fotograferade med 35mm film, bilderna visade hon sedan för sina studiekamrater. Det var uppenbarligen en viktig performance för Mendieta eftersom hon utförde den igen på multimediafestivalen Door Piece i mars 1973.

I sin fortlöpande utforskning av siluetas, utvecklade Mendieta oräkneliga sätt att levandegöra idén att naturen är levande, reproduktiv och evig. Hon arbetade ensam, och skapade verk från nästan alla tänkbara naturliga material - trä, smuts, gräs, snö, vatten, träd, blommor, löv, stenar. Hon tryckte siluettbilderna i den våta marken, och lämnade på så sätt sitt avtryck i naturen, som i *Siluetta Works* i Iowa, 1978. Hon fäste stor vikt vid sammansmältningen med naturen, och genom hennes fysiska kontakt med naturens olika element gav Mendieta Moder Jord (la tierra) en mänsklig form, för att kunna uppfatta det som en levande organism. Hennes personliga formspråk lämnade naturen intakt, hennes verk skapades av ett intimt, spontant urval av naturliga element.

Text av Julia P. Herzberg



Untitled (Glass on Body Imprints)
(1972 / 1997), C-print,
SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Ana Mendieta's formative years at the University of Iowa are fundamental to understanding her development as an artist. She began her studies as an undergraduate in the summer of 1967 and spent ten years in the university community, completing a master's degree in painting, in addition to another five years in the university's new Intermedia Program.

During the seventies she progressed from making relatively inauspicious student works to creating some of the most innovative earth-body-performance pieces by any artist working in those genres from 1973 onward.

In 1972 she began experimenting with facial and body manipulation in *Untitled (Glass on Body Imprints)*, a series of thirty-six exposures in which she pressed a piece of Plexiglas against her face and body parts, thereby violently distorting her features. She shot the 35mm film in her apartment, and then showed the photo series to the Multimedia class. Mendieta evidently liked this piece because she performed it at Door Piece, a Multimedia and CNPA event held in March 1973.

In her ongoing explorations of the siluetas, Mendieta discovered infinite ways to vivify the idea that nature is alive, reproductive, and eternal. Working alone, she created these images from almost every imaginable natural element – wood, dirt, grass, snow, water, trees, flowers, leaves, stones. She pressed the silueta image into the wet ground, leaving its imprint behind as in *Siluetta Works* in Iowa (1978). She attached great importance to merging with nature, and through her physical contact with nature's diverse elements, Mendieta endowed mother earth (la tierra) with a human form, perceiving it as a living organism. Her personal idiom was one that left nature intact; her work depended on an intimate, spontaneous selection of natural elements.

Text by Julia P. Herzberg

RITA MYERS

FÖDD 1947 I HAMMONTON, NEW JERSEY, USA - BOR I PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA

I *Body Halves*, som den amerikanska konstnären Rita Myers gjorde som student 1971, undergrävs idén om den "perfekta" kvinnokroppen. Myers utgick från iakttagelsen att kroppen består av en "bättre" och en "sämre" halva. Verket består av fyra fotografier, varav två visar den nakna kroppen i dess naturliga tillstånd. I de andra två fotografierna har hon valt den halvan av sin kropp som verkar mer felfri, och sedan skapat en bild speglad genom kroppens centralaxel. Dess naturliga asymmetri omvandlas till en oroande, artificiell symmetri. Att avbilda den kvinnliga kroppen rakt framifrån kan estetiskt placeras inom feministisk bildproduktion. Myers använde sin kropp som ett kreativt material och ämne i sin konst. *Body Halves* representerar den nakna kvinnokroppen på ett sätt som är strikt objektivt och inte känslomässigt, med syftet att underminera ideologin kring den förföriska skönhetsindustrin.

Text av Gabriele Schor

In *Body Halves* (1971) the American artist Rita Myers subverts the idea of the "perfect" female body. Myers began with the observation that the body consists of a "better" and a "worse" half. The work consists of four photographs, two of which show the naked body in its natural condition. In the other two photographs, she chose the half of her body that seemed to be less flawed, and then created a mirror image of it through its central axis. The body's natural asymmetry is converted into an unsettling, artificial symmetry. The frontal representation of the female body can be located iconographically within feminist image production. Myers experienced her body as a creative subject and the model-like object of her art. *Body Halves* represents the naked female body in a way that is radically objective and de-emotionalized, with the effect of undermining the ideology of a seductive beauty industry.

Text by Gabriele Schor



Body Halves (1971), silvergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

EWA PARTUM FÖDD 1945 I GRODZISKU MAZOWIECKIM, POLEN – BOR I BERLIN, TYSKLAND

Den polska konstnären Ewa Partum lyfte på 1970-talet frågan om en feministisk estetik. Förutom sina poetiska textkonstverk så medverkade hon själv naken i många av sina performanceverk. Hon förklarade att hon skulle fortsätta att uppträda naken tills kvinnor hade skapat en egen konst. "Jag ville etablera feministisk konst som en livskraftig rörelse, så att kvinnor kan få en egen plats i konsthistorien. För att uppnå detta finns det inget som kan ersätta den autentiska kopplingen till den egna kroppen."

Under sin performance *Change*, 1974, på Galeria Adres lät Ewa Partum sminka halva ansiktet för att se ut som en gammal kvinna. En professionell sminkör utförde förvandlingen inför publik. För Partum handlade det inte om att gömma sig bakom sin konst, utan att tematisera sig själv som konstnär. Hon iscensatte kvinnans åldrande och därmed förvirrade hon publikens tidsuppfattning. Beträktarna kunde inte förstå varför en ung kvinnlig konstnär skulle ta sig an frågan om åldrande. 1979 utvidgade konstnären denna performance under titeln *Change - Mein Problem ist das Problem einer Frau* [Change - My Problem is the Problem of a Woman]. På Art Forum Gallery i L.dz lät hon sminka halva sin kropp till att se ut som en gammal kvinnas. Under förvandlingen talade hon med publiken om ämnen som plastikkirurgi, kvinnor som sexobjekt och den sociala reproduktionen av manliga och kvinnliga bilder. Samtidigt spelades feministiska texter av Lucy Lippard, VALIE EXPORT och henne själv upp via högtalare. Efter ungefär två timmar var sminkörerna färdiga med arbetet och Ewa Partum utnämnde sig till ett konstverk.

Text av Theresa Dann



Change (1974), Fotoutskrift på duk, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

During the 1970s, Polish artist Ewa Partum raised the issue of a feminist aesthetic. In addition to her poetic textual works, she often appeared naked in her performances. Partum explained that she would continue to perform naked until women had produced an art of their own. 'I wanted to establish feminist art as a viable direction, so that women could have an entry into art history with their own art. To do this, there is nothing else that could possibly replace the link to one's own body as something authentic.'

During her 1974 performance, *Change*, at Galeria Adres, Ewa Partum used paint to age half of her face. A professional make-up artist performed this transformation in front of an audience. For Partum, it was not a question of hiding behind her work, but of thematizing herself as an artist. She staged the ageing process, thereby confusing the audience's sense of time. Viewers were unable to understand why a young female artist was interested in tackling the issue of ageing. In 1979, the artist extended this performance under the title of *Change – Mein Problem ist das Problem einer Frau* [Change – My Problem is the Problem of a Woman]. At the Art Forum gallery in L.dz, she arranged for half of her body to be painted, so that it resembled the body of an elderly woman. During her transformation, she spoke with the audience about cosmetic surgery, women as sex objects, and the societal reproduction of male and female images in the media. At the same time, texts by Lucy Lippard and VALIE EXPORT, as well as her own texts on feminism, were broadcast on loudspeakers. After about two hours, the make-up artists finished their work and Ewa Partum declared herself "a work of art".

Text by Theresa Dann

ULRIKE ROSENBACH

FÖDD 1943 I BAD SALZDETURTH, TYSKLAND - BOR I KÖLN

Ulrike Rosenbach studerade skulptur för Joseph Beuys vid konstakademin i Düsseldorf. Genom Beuys kom hon på 1970-talet i kontakt med happenings⁷ och fluxuskonst⁸, och hon iscensatte sina första egna happenings kort därefter.

Ulrike Rosenbach är en politisk konstnär. I många av sina verk bryter hon mot allmänt spridda klichéer om kvinnor och tacklar kritiskt den kulturellt bestämda "bilden av kvinnan" och hennes plats i samhället. För sitt verk *Weiblicher Energieaustausch* [Female Energy Exchange] från 1976 fotograferade hon sig själv och mixade dessa fotografier i mörkrummet med elva berömda målningar ur konsthistorien, exempelvis Sandro Botticellis *Venus födelse*. I sin dagbok skrev hon: "Arbetet med bilden av Venus verkar aldrig ta slut. Jag hittar hela tiden nya reproduktioner [...] Den används ofta i reklam i samband med det smaklösa pengamakeriet kring ungdom och skönhet."

Rosenbachs fotografi *Art is a Criminal Action* är hennes enda tidiga självporträtt, och skildrar henne som ett kvinnligt komplement till Andy Warhols fotografiska silkscreen *Elvis*. Rosenbach ger reproduktionen av sig själv samma formella betoning som Warhol gjorde i den av Elvis Presley. Detta fotografi visades ursprungligen som en helsida i *Flash Art Magazine* 1973.

Text av Theresa Dann



Weiblicher Energieaustausch / Female Energy Exchange (1975-1976), silbergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Ulrike Rosenbach studied sculpture under Joseph Beuys at the Düsseldorf Art Academy. Through Beuys, she came into contact with happenings⁸ and the Fluxus⁹ scene of the 1970s, and she staged her first actions shortly thereafter. Ulrike Rosenbach is a political artist. In many of her works, she exposes widely held clichés about women and critically tackles the culturally determined "image of woman" and her place in the social context. For her 1976 work, *Weiblicher Energieaustausch* [Female Energy Exchange], she took photographs of herself, and later, in the darkroom, she merged these photographs with eleven famous paintings from art history, including Sandro Botticelli's *The Birth of Venus*. In her diary, she wrote, 'The work with the picture of Venus seems like it does not want to end. I am continually finding new reproductions... It is mostly used in advertising in connection with the tasteless money-spinners of youth and beauty.'

Rosenbach's photograph, *Art is a Criminal Action*, is her only early self-portrait, which portrays her as a female complement to Andy Warhol's photographic silk-screen, *Elvis*. Rosenbach gives the reproduction of herself the same formal emphasis as Warhol did of Elvis Presley. This photograph first appeared as a full-page reproduction in *Flash Art Magazine*, in 1973.

Text by Theresa Dann

⁷ Happenings är en konstform som uppstod i slutet av 50-talet, och var aktuell fram till 70-talet. Enskilda eller grupper utför handlingar, som de såg som konst. De var delvis planerade, med utrymme för improvisation, och ofta med syfte att engagera omgivningen. Man ville sudda ut gränsen mellan konsten och livet.

⁸ Fluxus är en internationell konstströmelse bildad 1962 som samlade avantgardet i USA och Europa. Man ville bryta upp gränserna för konsten och ta den utanför institutionerna och utanför de traditionella konstformerna, som måleri och skulptur

⁸ Happening is an artform that came into being at the end of the 1950s and was current throughout the 1970s. Individuals or groups would carry out actions, which they declared to be art. They were partially planned allowing for improvisation, and they tended to engage people in the surrounding environment. Happenings sought to erase the barriers between art and daily life.

⁹ Founded in 1962, Fluxus was an international art movement that solidified the Avant-Garde in the U.S. and Europe. The movement called for the breaking down of boundaries in art, by taking art outside institutions and beyond traditional art forms, such as painting and sculpture.

MARTHA ROSLER

FÖDD 1943 I NEW YORK CITY, NEW YORK, USA – BOR I NEW YORK

Sedan början av 1970-talet har den amerikanska konstnären Martha Rosler arbetat med populära medier - deras bilder av kvinnor och deras inflytande. Hon arbetar med upphittade föremål från den riktiga världen såväl som vardagliga bilder, media och berättelser som hon omarbetar utan att ändra deras kontext. I början av hennes *artist's statement* från 1977 förklarar Rosler att TV idag är en av de viktigaste aktörerna i skapandet av vardagliga myter. Dess roll i samhället består i att utbilda medborgarna i konsten att konsumera.

Semiotics of the Kitchen (1975), som förmodligen är konstnärens mest kända videoverk, har en provocerande blandning av referenser till köket, TV och klassrummet - en blandning som syftar till att lära betraktaren en feministisk läxa. Martha Rosler står i ett smalt kök bakom ett bord, på vilket alla typer av köksredskap är prydligt ordnade. Hon sträcker sig efter ett förkläde, knyter på sig det, och uttalar ordet "apron" (förkläde). Hon plockar sedan upp en metallskål, säger "bowl" (skål), och imiterar en kraftfull rörande rörelse. Sedan följer gestikulerande förklaringar för en mängd köksredskap, i alfabetisk ordning.

Roslers kroppsspråk präglas av spänningen som avslöjas mellan de läsbara vardagliga gesterna och den fullständiga godtyckligheten och främlingskapet i de möjliga användningsområden för dessa föremål som hon antyder.

Text av Sigrid Adorf



Semiotics of the Kitchen (1975), 6 min 9 sek, med ljud, svartvit, halv-tum öppen rulle överförd till DVD, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Since the early 1970s the American artist Martha Rosler has continuously investigated popular media – its images of women and influence.

She works with found objects from "real life", as well as everyday pictures, media, and stories which she reworks without changing their context. At the beginning of her 1977 artist's statement, Rosler declares that television is currently one of the most important agents in the deployment of everyday myths. Its role in society consists of training its viewers to consume.

Semiotics of the Kitchen (1975) which is probably the artist's best known video work, features a provocative mix of associative references to the kitchen, to television, and to the classroom – a combination designed to teach the viewer a feminist lesson. Martha Rosler stands in a narrow kitchen behind a table upon which are placed all manner of kitchen implements, neatly arranged. She reaches for an apron, ties it on, and pronounces the word "apron". She then picks up a metal bowl, says "bowl", and imitates a powerful stirring motion. She continues in alphabetical order, gesticular explications for a set of "measuring instruments", a "nutcracker", an "opener", a "pan", a "quart bottle", a "rolling pin", a "spoon" and, lastly, a "tenderizer".

Rosler's gestures are characterized by the tension they reveal between legible everyday gestures and the complete arbitrariness and strangeness of the possible uses she implies for these items.

Text by Sigrid Adorf

CAROLEE SCHNEEMANN

FÖDD 1939 I FOX CHASE, PENNSYLVANIA, USA
BOR I KALIFORNIEN, CHICAGO OCH NEW YORK



Image As #2 (1973). Kollage på pannå, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Under 1960- och 70-talen producerade den amerikanska konstnären Carolee Schneemann verk över hela spektrumet av konstnärliga medier i tiden: från fotografi till performance, via video, installation och happening. Med sitt ursprung i abstrakt expressionistiskt måleri⁹ ser konstnären sig själv som en "målare som har lämnat duken för att aktivera själva rummet

och den levda tiden". Hon väljer att använda sin egen nakna kropp som material i sin konst, för att vara både subjekt och objekt. I sin bok *Cezanne, She Was a Great Painter* (1976), skriver Schneemann: "Det fanns många skäl till varför jag använde den nakna kroppen: för att bryta mot tabun kring vitaliteten i den nakna kroppen i rörelse, att erotisera min skuldtyngda kultur, och vidare att förbrylla denna kulturs sexuella strängighet - att livet i kroppen är mer omväxlande och uttrycksfullt än vad ett sexualitetsnegativt samhälle kan erkänna. [...] I någon mening gjorde jag min kropp till en gåva till andra kvinnor, och gav våra kroppar tillbaka till oss själva."

Verket # 1 *Isis Skating* - även känd som *Isis Strip* - från 1973 är en humoristisk serie. En striptease som Carolee Schneemann utförde den 21:e augusti 1972 på ett tåg från London till Edinburgh och Isisfestivalen dokumenterades i serieform. Hon ställde sig på ett matbord och började klä av sig, samtidigt som hon reciterade strofer ur Wittgensteins *Tractatus Logico Philosophicus*. Hon satte sedan på sig en ny outfit och rullskridskor, och rullade genom hela tåget. Anthony McCalls fotografier av performance sattes samman i en serie, tillsammans med tidpunkterna för resan och citaten från Wittgenstein.

Text av Nora Höglinger

In the 1960s and 1970s, the American artist Carolee Schneemann produced work across the gamut of artistic media at the time: from photography to performance, via video, installation, and happenings. With her origins in Abstract Expressionist painting¹⁰, the artist considered herself to be a 'painter who has left the canvas to activate actual space and lived time'. She made use of her own naked body as material for her art, in order to achieve an identity as both subject and object. In her book, *Cezanne, She Was a Great Painter* (1976), Schneemann wrote, 'There were many reasons for my use of the naked body..., to break the taboos against the vitality of the naked body in movement, to eroticize my guilt-ridden culture and further to confound this culture's sexual rigidities — that the life of the body is more variously expressive than a sex-negative society can admit. (...) In some sense I made a gift of my body to other women, giving our bodies back to ourselves.'

The work from 1973, #1 *Isis Skating* — also known as *Isis Strip* — is about a comic strip in the literal sense. The striptease that Carolee Schneemann performed on August 21, 1972 — on a train taking her from London to Edinburgh for the Isis Festival — is documented as a comic strip. She climbed onto a dining table and began to undress, while reciting lines from Wittgenstein's *Tractatus Logico Philosophicus*. She then put on a new outfit and roller skates, and proceeded to travel the length of the train. The strip shows Anthony McCall's photographs of the act of undressing, and these were assembled into a collage, together with the times of the journey and the respective Wittgenstein quotations.

Text by Nora Höglinger

⁹ Abstrakt expressionism har sitt ursprung i USA, med storhetstid 1940-70. Konstnärens rörelse och handling lämnar fysiska spår i den färdiga målningen, med Jackson Pollocks droppmålningar som typexempel.

¹⁰ Abstract Expressionism originated in the U.S., and reached its height from 1940-70. Movements made by the artist were often imprinted into in the final painting, bestowing the works with a personal and spontaneous expression, as in Jackson Pollock's drip paintings.

CINDY SHERMAN

FÖDD 1954 I GLEN RIDGE, NEW JERSEY, USA - BOR I NEW YORK



Untitled (Bus Riders II) (1976 /2005), silvrelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Verken av Cindy Sherman i utställningen WOMAN skapades när hon var student i Buffalo från 1975 till sommaren 1977. Gabriele Schor har arbetat i nära samarbete med Cindy Sherman i tre år för att forska kring dessa mycket tidiga verk, och 2012 publicerades en catalogue raisonné, en fullständig förteckning, över dessa.

Cindy Sherman har ägnat mer än trettiofem år åt att avslöja de konstruktioner som ligger bakom den postmoderna "bilden av kvinnor" i vår mass-mediala kultur. Suzy Lake, Hannah Wilke och Eleanor Antin var förebilder för den unga konststudenten Cindy Sherman. Deras verk gav en kvinnlig närvaro i konstvärlden, eftersom de använde sina egna kroppar i sina konstnärskap.

Filmen *Doll Clothes* berättar en stum, färglös historia om misslyckande. Den uttalar en feministisk varning och uttrycker insikten att hon bara kan uppnå en självdefinierad identitet som kvinna och konstnär om hon lyckas utveckla strategier som gör det möjligt för henne att slå tillbaka handens makt. Om detta inte lyckas kommer hon att möta samma öde som dockan.

Senare började Sherman undersöka vardagslivet omkring henne. I november 1976 deltog hon i den första *Photo Bus Show* i Metro Buss 535 med sin bildserie *Bus Riders*. Konstnären tog sina karaktärstudier från sina egna noggranna observationer av vardagen och det samhälle hon levde i. Hennes skildringar av olika karaktärer avslöjar deras sociala bakgrund, etnicitet och yrken.

Under perioden då Sherman arbetade i Buffalo så utforskade hon hur det är att placera sig i någon annans skor, och att distansera sig från sin egen persona. Hon drog upp riktningen för sin konstnärliga bana genom en outtröttlig iscensättning av "splittring" och "transformation" av identitet.

Text av Gabriele Schor

All of the works in the WOMAN exhibition were created when Cindy Sherman was a student in Buffalo from 1975 until the summer of 1977. Gabriele Schor worked closely with Cindy Sherman for three years in order to research those very early works and in 2012 she published a catalogue raisonné. Cindy Sherman spent over thirty-five years unmasking the constructions that underlie the postmodern "image of women" in our mass-media culture. Suzy Lake, Hannah Wilke, and Eleanor Antin were role models for the young student artist Cindy Sherman, ensuring a female presence in the art world because they were using their own bodies in their work.

The film *Doll Clothes* tells a mute, colorless story of failure. It articulates a feminist-oriented warning and gives voice to the realization that she can only achieve her self-determined identity as a woman and an artist if she succeeds in developing strategies that enable her to repel the powerful hand. If she does not succeed, she will meet the same fate as the doll.

Later Sherman started to investigate ordinary life around her. In November 1976 she participated in the first *Photo Bus Show* in Metro Bus 535 with her work *Bus Riders*. The characters in *Bus Riders* are taken from everyday life. The artist drew her character studies from her own close observation of the society she lived in. Her representations of different figures reveal their social background, their ethnic origins, and the work they do.

During the time when Sherman was working in Buffalo, she consistently explored what it was like to step into someone else's shoes and to distance oneself from one's own persona. She carved out her own artistic path by tirelessly staging the "splintering" and "transformation" of identity.

Text by Gabriele Schor

PENNY SLINGER

FÖDD 1947 I LONDON, ENGLAND – BOR I KALIFORNIEN, USA



Wedding Invitation – 2 (Art is just a Piece of Cake) (1975), silvergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Penny Slinger upptäckte sin förkärlek för surrealismen när hon gick på the Chelsea School of Art, där hon avslutade sina studier 1969. I sina tidiga verk arbetade hon intensivt med surrealistiska former av tal och använde dem i ett feministiskt sammanhang för att uttrycka sin generation kvinnors oro. Konstnären kämpade för jämlikhet mellan män och kvinnor, framför allt när det gällde sexualitet. "Ärligt talat så fanns det knappast någon förståelse för idén att kvinnor kan njuta av sex. Man ansåg att kvinnor ska vara underordnade och underkasta sig män." På 1970-talet i London upptäckte hon konstformen happenings, hon deltog i många och skapade egna. I en intervju med *Imagine Magazine* 1973 sa hon: "Det handlar inte bara om att visa människor min konst, jag vill ge människor upplevelser."

Den serie med fotografier från 1973 som visar Penny Slinger som brud i en hembakad bröllops-tårta visar också på hennes surrealistiska rötter. I dessa verk likställer Slinger uppskärandet av bröllopstårten med att ta brudens oskuld på bröllopsnatten. Hon utforskar kopplingarna mellan kroppen och njutning, liksom de mellan närings-intag och sexualitet. Dessa fotografier visades ursprungligen sommaren 1973 med titeln *Opening* på Angela Flower Gallery i London. Vid öppningen av utställningen planerade Penny Slinger att iscensätta en happening där besökarna fick komma till galleriet klädda som brud och brudgum, där de skulle erbjudas en buffé av erotiska delikatesser. I sista stund kände sig galleristen alltför obekvämt med detta, och drog sig ur. Som ett allkonstverk har denna happening alltså aldrig utförts.

Text av Nora Höglinger

Penny Slinger discovered her fondness for Surrealism while still at the Chelsea School of Art, where she completed her studies in 1969. In her early work, she worked intensively with Surrealist forms of speech and used these in a feminist context to articulate the concerns of the women of her generation. The artist fought for the equality of men and women, above all with respect to sexuality.

'To be honest, there was hardly any understanding of the idea that women could enjoy having sex. It was thought that women should be subordinate and subject themselves to men.'

In 1970s London, she took part in numerous happenings, discovering art forms for herself. In an interview with *Imagine Magazine* in 1973, she remarked, 'It's not just a question of showing people my work, I prefer to give people experiences.' The series of photographs from 1973, which depict Penny Slinger as a bride in a self-constructed wedding cake, also reveal her Surrealist roots. In these works, Slinger equates the cutting of the wedding cake with the deflowering on the wedding night. The links between the body and pleasure, as well as those between nourishment and sexuality, are explored. These photographs were first shown, under the title *Opening*, at the Angela Flower Gallery in London in the summer of 1973. For the opening of the exhibition, Penny Slinger had planned to stage a happening where the visitors were supposed to come to the gallery dressed as a bride or groom. They would then be served a banquet of erotic delicacies. At the last moment, the gallery owner felt too awkward about the action and backtracked on the idea. So in terms of a Gesamtkunstwerk, or 'total work of art', the happening did not take place.

Text by Nora Höglinger

ANNEGRET SOLTAU

FÖDD 1946 I LÜNEBURG, TYSKLAND - BOR I DARMSTADT



Selbst / Self (1975), 14 silvergelatinfotografier på kartong, svart garn, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

av analytisk dissektion, i mer än 30 år. Resultatet är ett konstnärskap som liksom en spegelbild med många lager vittnar om ett sökande efter mysteriet med ens egen individualitet.

Sedan 1970-talet har sökandet efter "jaget", ens verkliga identitet, varit i centrum för Soltaus arbete. Svart garn har varit hennes nyckelmedium, och med det skapar hon sina omiskännliga taktiska verk med nål och tråd.

1975 använde Soltau för första gången riktig tråd, inte ritat, etsat eller modellerat material, i sitt arbete *Selbst* [Self]. Denna serie av fotografiska verk som består av femton delar börjar med att konstnären visas framifrån, med en enda tråd löpande över hennes ansikte. I de följande svartvita fotografierna försvinner Soltaus ansikte mer och mer bakom svart tråd tills hon är helt insvept i och "maskerad" av den. Gradvis återvänder så hennes ansikte. Det som finns kvar till sist är nätet som konstnären låter växa fram från fotografiets yta i den sista bilden, vilket nu har gjorts konkret för betraktaren.

Text av Kathrin Schmidt

Den kvinnliga kroppen är central i den tyska konstnären Annegret Soltaus konstnärskap. I början av hennes konstnärliga karriär var det den universella människan som var i fokus - vilken representerade samhället i stort och därmed inte var identifierbar. Soltau fokuserade därefter sin undersökning på den mänskliga existensen, vilket ledde till att hon såg sig själv som verkets speglade yta. Hon har sedan förblivit det centrala motivet i sin egen konstnärliga konfrontation – ett konstnärskap som hon nu har drivit skoningslöst, nästan som en form

The female body is at the centre of the German artist Annegret Soltau's work. At the beginning of Soltau's artistic career, it was the universal human being that was the focus of her work – which represented the society at large and, thus, was not distinctly identifiable. Soltau then focused her enquiry into human existence, which led her to view herself as the reflective surface of the work. She has been the central motif of her own artistic confrontation ever since. For more than 30 years, Soltau has worked diligently on this body of work, almost as if it were a form of analytical dissection. The result is a body of work that, like a many-layered mirror image, documents a quest to solve the mystery of one's own individuality.

Since the 1970s, the search for the "I", one's true identity, has also been at the centre of Annegret Soltau's work. Ever since, black yarn has been her key medium of artistic expression; and, with it, she creates her unmistakably tactile works using needle and thread.

In 1975, Soltau used real thread, not drawn, etched, or modelled material, in her work *Selbst* [Self] for the first time. This series of photographic works, which is comprised of fifteen parts, begins with the artist shown from the front, with a single thread running across her face. In the following black-and-white photographs, Soltau's face disappears more and more behind the black thread until she is completely wrapped in and "masked" by it. Gradually, Annegret Soltau's face resurfaces. Finally, the thread is all that remains, now made tangible for the viewer; the artist has allowed it to emerge from the plane of the last photograph.

Text by Kathrin Schmidt

HANNAH WILKE

FÖDD I NEW YORK CITY, NEW YORK, USA 1940 – HOUSTON 1993

I sitt konstverk *Super-T-Art*, (1974-1991) visar Hannah Wilke oss sin kropp i tjugo olika poser, och förstärker dem med hjälp av kläder som hon sedan gör sig av med. Det är välkända poser från den kristna ikonografin, men genom att förändra kontexten blir de inverterade. Först förvandlar hon sig själv till Maria Magdalena, häpnadsväckande vacker med flammande hår, vilket hon utan större framgång försöker dölja med gester av blygsamhet. Under hela bildserien genomgår Wilke en långsam metamorfos till Jesus. I en slags striptease blir plagget till ett höftkläde och indikerar att den kvinnliga figuren är klar för korset, för att lida i konstens namn. Idén om konstnären som en kristusfigur har funnits sedan Albrecht Dürers dagar, men den ser annorlunda ut när den kommer i kvinnlig form. Vägen till korsfästelseposen betonar kroppens skönhet och förkroppsligar det fetischistiska seendet.

Att använda sin egen vackra kropp i samband med feministisk aktivism har ofta kritiserats. Den inflytelserika konstkritikern Lucy Lippard har med rätta påpekat att Wilke på samma gång sysslade med feminism och med flörtande, samt att hon genom att använda denna metod för att belysa de problematiska metoder som gjorde den kvinnliga kroppen till ett objekt, så upprepar hon just denna praktik. På den här typen av kritik svarade konstnären med ett aggressivt verk: den legendariska offsetaffischen *Marxism and Art. Beware of Fascist Feminism* från 1977, som imiterar utseendet och den uppviglande tonen hos politiska skrifter från tiden.

Text av Beate Söntgen



Super-T-Art (1974-1991), silvergelatinfotografi, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

For her work *Super-T-Art*, 1974–1991 Hannah Wilke shows us her body in twenty different poses, emphasizing it by means of garments which she then discards. These are familiar poses drawing upon Christian iconography, but through a change of scene they become inverted. At first configuring herself as Mary Magdalene replete with flamboyant hair and stunning beauty, which she rather unsuccessfully tries to hide with gestures of modesty, Hannah Wilke gradually morphs into Jesus Christ throughout the course of the series. In a kind of striptease, the garment becomes a loin cloth and indicates that the female figure is ready for the cross, to suffer in the name of art. The artist as a Christ-like figure has been an established motif ever since Albrecht Dürer; however, its contours are different in female form. The route to the crucifixion pose emphasizes the beauty of the body and encapsulates a fetishistic regime of looking.

Wilke's use of her beautiful body has been criticized repeatedly in the context of feminist activism. The committed, influential art critic Lucy Lippard has correctly pointed out that Wilke was simultaneously dabbling in both feminism and flirtatiousness, and that by using this particular method of presentation to illustrate the problematic practices that rendered the female body an object, she was merely reiterating these very practices. The artist responded with an aggressive artwork, the legendary offset poster *Marxism and Art. Beware of Fascist Feminism* from 1977 which imitates the look and agitated tone of a political book of the time.

Text by Beate Söntgen

MARTHA WILSON

FÖDD 1947 I PENNSYLVANIA, USA - BOR I NEW YORK



A Portfolio of Models, (1974 /2009),
1 av 6 silvergelatinfotografier, SAMMLUNG
VERBUND, Wien.

Amerikanska Martha Wilson började verka som konstnär i början av 1970-talet i Halifax, Kanada. I sina konceptuella performance-, video- och foto/textkonstverk, förklarade Wilson sig som en man i drag. Hon strosade omkring på gatorna med rödmålat ansikte, katalogiserade sina kroppsdelar, manipulerade sitt utseende

med smink, och utforskade effekterna av "kameran närvaro" i självrepresentation. Även om hon inte var med i någon feministisk gemenskap så anses hon ha gett ett viktigt bidrag till vad som skulle bli ett av feminismens mest bestående ämnen: utforskandet av identitet och förkroppsligad subjektivitet. Under hennes återstående två år i Halifax (1972 - 1974) fortsatte Wilson att blicka in i kameror, speglar och monitorer för att fokusera på växlingar, oförenligheter och kopplingar mellan identitet och jagets uttryck. Hennes texter antyder att de gester som hon gjorde framför spegeln skulle göra det möjligt för henne att se sig själv mer "objektivt, och på så sätt kunna forma mina ansiktsdrag så att de stämmer överens med den bild jag vill ge". När hon utförde verket insåg hon att de gester hon utförde utan "feedback" gav tydligare uttryck för de känslor hon ville förmedla.

Martha Wilsons undersökning av identitetsformationer skriver in hennes tidiga arbeten i 1970-talets breda rörelse av feministisk konst, att bryta sig loss från det som uppfattades som ålagda roller och restriktioner för kvinnor i patriarkatet. 1980-talets feministiska teorier har därefter påpekat några av de mycket reella begränsningar och motsägelser som finns i den tidiga feministiska konsten, t.ex. den politiska utopismen, biologismen, och det naiva påståendet att dåliga eller felaktiga bilder av kvinnor skulle kunna ersättas av goda eller riktiga sådana.

Text av Jayne Wark

Martha Wilson is an American who began to work as an artist in the early 1970s in Halifax, Canada. In her conceptually based performance, video, and photo-text works, Wilson masqueraded as a man in drag, roamed the streets with her face painted red, catalogued her various body parts, manipulated her appearance with makeup, and explored the effects of "camera presence" in self-representation. Although this work was made in isolation from any feminist community, it has contributed significantly to what would become one of feminism's most enduring preoccupations: the investigation of identity and embodied subjectivity. Throughout her remaining two years in Halifax (1972– 1974), Wilson continued to peer into cameras, mirrors, and monitors to focus on the variations, incongruities, and linkages between the identity and appearance of the self. Her textual proposition assumed that the gestures made before the mirror would enable her to see herself more "objectively, and thus compose my features so they are congruent with the image I want to project," in executing the piece she realized that the gestures made without "feedback" were more expressive of the emotion she wanted to convey.

Martha Wilson's inquiry into the formation of identity aligns her early work with the broader impulse of 1970s feminist art to shake off what were perceived as the imposed roles and restrictions put upon women by the patriarchy. Feminist theory of the 1980s has subsequently pointed out some of the very real limitations and contradictions of early feminist art, such as its political utopianism, biologism, and the naive contention that bad or false images of women could be replaced by good or true ones.

Text by Jayne Wark

FRANCESCA WOODMAN

FÖDD I DENVER, COLORADO 1958 - NEW YORK 1981



About Being My Model,
Providence, Rhode Island
(1975-1978 /1999-2001),
silvregelatinfotografi,
SAMMLUNG VERBUND,
Wien.

Francesca Woodman anses vara en av de största poeterna i det fotografiska mediet. Under sitt mycket korta kreativa liv producerade hon ett konstnärskap av blygsamma dimensioner, men som var unikt komplext och intensivt. Francesca Woodman föddes i Colorado, och bodde i USA och i Italien. Redan vid 13 års ålder började hon att fotografera passionerat. Under sina studier vid Rhode Island School of Design bodde hon på en industrivind i Providence där hon fortsatte att utveckla sitt fotografiska arbete.

År 1965 tillbringade hennes familj ett år i Florens, där Woodman gick i en italiensk skola. Hon spenderade sedan somrarna med sin familj i Antella, Toscana fram till 1975. Hennes bilder skapades i nedgångna och utdömda byggnader, halvtomma rum, och i några fall utomhus. Woodmans performativa poser refererar direkt till hennes rumsliga omgivningar. Hon skapade ofta sina scener med hjälp av rekvisita: speglar, glasplattor, avrivna tapeter, skärvor, pälsar och tygstycken, samt pärlor, blommor och levande ålar. Både Francesca Woodman och Birgit Jürgenssen inspirerades av surrealismens estetik.

Francesca Woodmans dansinspirerade fotografier är existentiella, spontana, grundläggande och mystiska. De vittnar om den lysande intensiteten som konstnärer som tidigt når konstnärlig mognad äger.

År 2014 gavs en stor publikation om Francesca Woodman ut av Gabriele Schor, direktör för SAMMLUNG VERBUND och Elisabeth Bronfen, professor vid universitetet i Zürich.

Text av Theresa Dann

Francesca Woodman is now considered one of the greatest poets of the photographic medium. Over the course of her very brief creative life, she produced a body of work that was of modest dimensions but uniquely complex and intense. Born in Colorado, Francesca Woodman lived in the U.S. and Italy. At the young age of 13, she began taking photographs with a passion. During her post-secondary studies at the Rhode Island School of Design, she lived in an industrial loft in Providence where she continued developing her photographic work. In 1965, her family spent a year in Florence, where Francesca Woodman attended an Italian school. She passed the summers with her family in Antella, Tuscany until 1975. Her pictures were created in run-down and condemned buildings, half-empty rooms, and less often, outdoors. Woodman's performative poses refer directly to her spatial environments. She often created her settings using props: mirrors, glass plates, torn-off wallpaper, shards, furs and pieces of cloth, as well as pearls, flowers, and live eels. Both Francesca Woodman and Birgit Jürgenssen were inspired by surrealist aesthetics.

Francesca Woodman's dance-inspired photographs are existential, spontaneous, elemental and mysterious. They bear witness to the brilliant intensity possessed by artists who reach artistic maturity early on.

In 2014 a major publication about Francesca Woodman was published by Gabriele Schor, director of the collection SAMMLUNG VERBUND and Elisabeth Bronfen, professor at the University Zurich.

Text by Theresa Dann

NIL YALTER FÖDD 1938 I KAIRO, EGYPTEN - BOR I PARIS, FRANKRIKE



La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre / The Headless Woman or The Belly Dance (1974), 24 min, svartvit med ljud, film, halv-tum rulle på Betacam SP överförd till DVD, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Den feministiska konstnären Nil Yalter föddes i Kairo 1938 och emigrerade från Istanbul till Paris 1965. Hon var en av pionjärerna inom performance- och videokonsten, med verk där hon synliggjorde etniska och kulturella konflikter som rör kön och identitet. Även om hennes första videoverk, *La Femme sans tête, ou la Danse du ventre* [The Headless Woman or The Belly Dance] från 1974 med hjälp av en smart ordlek tar delar av sin titel från den surrealistiska collageromanen *La Femme 100 têtes* av Max Ernst, var hennes syfte inte att skapa en diskussion om skillnaden mellan den surrealistiska konsten och hennes egen. Videon undersöker istället förbudet mot kvinnors sexuella självbestämmande i den muslimska kulturen. Med hjälp av en svart filtpena skrev hon av - först koncentriskt runt sin navel, sedan linjärt - en text av René Nelli, etnolog och historiker specialiserad på Occitanien och dess trubadurer, ett område som sträcker sig över gränserna mellan Spanien, Frankrike och Italien. Han talar om ett "hat mot klitoris" i traditionellt manligt muslimskt tankesätt. Och som en man från en lärd minoritet berättar han också om hur kvinnor befriade sig från detta förakt mot klitoris, vilket genomsyrar många kulturer.

Med magen täckt av handskrift utför Yalter en magdans till traditionell turkisk musik. Hon förkroppsligar René Nellis text genom att samtidigt läsa den och låta den vaja på sin kropp. Konstnärens syfte är att påverka det våld som det muslimska samhället traditionellt riktar mot kvinnlighet.

Text av Gisliind Nabakowski

The feminist artist Nil Yalter was born in Cairo in 1938 and emigrated from Istanbul to Paris in 1965. Yalter pioneered the fields of performance and video art by making visible ethnic and cultural conflicts relating to gender and identity in her work. Even though her first video, *La Femme sans tête, ou La Danse du ventre* [The Headless Woman or The Belly Dance] of 1974, takes part of its title (via a clever play on words) from the Surrealist collage novel *La Femme 100 têtes* by Max Ernst, her objective was not to initiate a discussion on the difference between the surrealist's work and her own. In fact, her first video investigates the prohibition of women's sexual independence in Muslim culture. Using a black felt-tipped pen, she copies a text by René Nelli, first concentrically around her navel, then in a linear fashion. Nelli was an ethnologist and historian of Occitania and the troubadours. He speaks about the "hate of the clitoris" in an exemplary traditional, male Muslim fashion; and, as a man from an educated minority, he also explains how women liberated themselves from the anti-clitoral contempt that is pervasive in many cultures.

Yalter, with her stomach marked by the hand-written script, begins to do a belly dance to traditional Turkish music. In doing so, she makes visible the discourse about women as the "other", from a European perspective. She then embodies René Nelli's text, by speaking it while simultaneously gyrating her belly from "convex to concave". The artist's objective here is empowerment over the violence which Islamic society traditionally directs toward femaleness.

Text by Gisliind Nabakowski

SAMMLUNG VERBUND grundades 2004 av det österrikiska elbolaget VERBUND AG. Det är en konstsamling med internationell och samtida inriktning och har en internationell rådgivande styrelse bestående av Gabriele Schor, direktör för samlingen, Jessica Morgan, intendent på Tate Modern i London, och Camille Morineau, Curator Centre Pompidou i Paris.

SAMMLUNG VERBUND ställer samtidskonst från 1970-talet i dialog med nutida konstnärliga positioner. Samlingens fokus är djup snarare än bredd, fokus läggs på specifika perioder hos utvalda konstnärer, till exempel tidiga verk av Cindy Sherman, och specifika konstnärliga positioner sedan 1970. Samlingen fokuserar på teman som "Performance", "Feministiskt Avantgarde" och "Rum/Platser".

Utöver presentationer av samlingen, utbildning och forskning, lägger SAMMLUNG VERBUND stor vikt vid att producera vetenskapliga publikationer, t.ex. en katalog över samlingen (2007), den första monografin över den österrikiska konstnären Birgit Jürgenssen (2009), en catalogue raisonné över Cindy Shermans tidiga verk (2012) och en monografi om Francesca Woodman (2014).

Sammlung VERBUND
Am Hof 6A
1010 Wien
www.verbund.com/sammlung

Observera att texter av författarna Sigrid Adorf, Magdalena Felice, Jocelyne Fortin, Edith Futscher, Julia P. Herzberg, Alyce Mahon, Gislind Nabakowski, Angelandrea Rorro, Kathrin Schmidt, Gabriele Schor, Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann och Jayne Wark är förkortade utdrag ur katalogen DONNA. Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla SAMMLUNG VERBUND di Vienna, av Gabriele Schor (red.) 2010.

The SAMMLUNG VERBUND was initiated in 2004 by the Austrian electricity company VERBUND AG. It is a corporate collection with an international contemporary orientation and an international advisory board consisting of Gabriele Schor, Director of the collection; Jessica Morgan, Curator Tate Modern, London; Camille Morineau, Curator Centre Pompidou, Paris.

SAMMLUNG VERBUND has been placing contemporary art from the 1970s in dialogue with current artistic positions. The collection's maxim is "Depth rather than Breadth"; the emphasis is placed upon certain creative periods of various artists. At the same time, the focus lies on whole bodies of work, such as the early work by Cindy Sherman, and specific artistic positions since 1970. The collection focuses on the themes "Performance", "Feminist Avantgarde" and "Spaces/Places".

Alongside collection presentations, art education, and research, SAMMLUNG VERBUND places a strong emphasis on the production of academic publications, e.g. the collection catalogue (2007), the first monograph on the Austrian artist Birgit Jürgenssen (2009), Catalogue raisonné of Cindy Sherman's early works (2012) and a monograph on Francesca Woodman (2014).

Sammlung VERBUND
Am Hof 6A
1010 Wien
www.verbund.com/sammlung

Please note that the texts by the authors Sigrid Adorf, Rossella Caruso, Magdalena Felice, Jocelyne Fortin, Edith Futscher, Julia P. Herzberg, Suzanne Lacy, Alyce Mahon, Gislind Nabakowski, Angelandrea Rorro, Kathrin Schmidt, Gabriele Schor, Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann and Jayne Wark are shortened reprints from the catalogue „DONNA. Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla SAMMLUNG VERBUND di Vienna“, which was edited by Gabriele Schor in 2010.

