

# MUJER WOMAN

La vanguardia feminista de los años 70.  
Obras de la SAMMLUNG VERBUND, Viena

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

curated by Gabriele Schor

June 3 – September 1, 2013

Círculo de Bellas Artes  
Calle Alcalá, 42, 28014 Madrid

sammlung  
VERBUND

PHOTOESPAÑA 2013

FUNDACION  
Banco Santander



# MUJER

---

# WOMAN

La vanguardia feminista de los años 70.  
Obras de la SAMMLUNG VERBUND, Viena

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

curated by Gabriele Schor

June 3 – September 1, 2013

Círculo de Bellas Artes  
Calle Alcalá, 42, 28014 Madrid

## MUJER.

### La vanguardia feminista de los años 70

Obras de la colección SAMMLUNG VERBUND, Viena

La historia del arte lo demuestra: la imagen de la mujer es la imagen que el hombre tiene de ella. Esa iconografía legada y heredada a lo largo de los siglos fue radicalmente desconstruida por la vanguardia feminista en los años 1970. Gabriele Schor, la directora de la colección SAMMLUNG VERBUND y comisaria de la exposición MUJER considera el movimiento artístico feminista de esa década una «vanguardia feminista», subraya su papel pionero y afirma que quedan por descubrir «muchas de sus representantes y las obras que crearon».

Las 21 artistas que participan en la muestra dieron una nueva imagen a las mujeres, estudiando sus propios cuerpos y a sí mismas en sus relaciones objeto-sujeto, y planteando la posibilidad de la autodeterminación identitaria femenina. La exposición permite vislumbrar obras que a través de diversas lecturas abordan la construcción de la identidad con una visión provocativa, poética e irónica. Las artistas comparten una conciencia colectiva

desde la que hacen propuestas radicalmente novedosas, rechazando la hegemonía de la pintura y explorando nuevas formas expresivas en fotografía, performance, cine y vídeo.

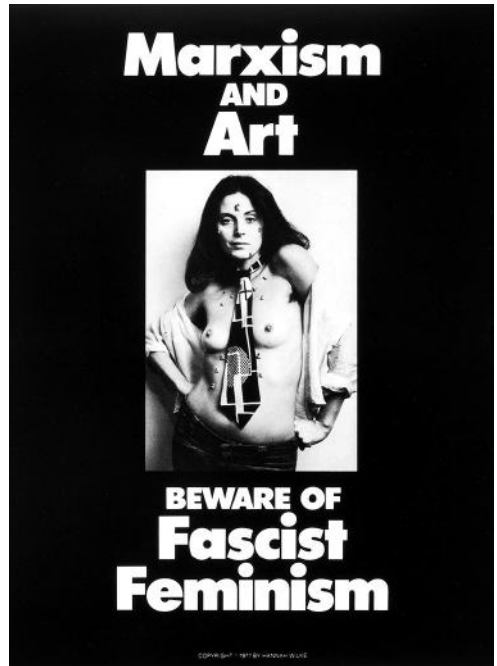
La colección SAMMLUNG VERBUND fue creada en 2004 por Verbund AG, principal compañía eléctrica austriaca y una de las principales productoras de energía hidroeléctrica de Europa. La colección se centra en varios movimientos artísticos, particularmente el artístico feminista de los años 1970, y es la más amplia en su género. Gracias a la invitación de Gerardo Mosquera, MUJER viaja por primera vez a España, concretamente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, como parte de PPhotoEspaña.



Ana Mendieta, *Untitled*, from *Siluetas Works in Iowa / Sin título*, de la serie *Siluetas trabajos en Iowa*, 1978/1991

Birgit Jürgenssen, *Nest / Nido / Nest*, 1979

Hannah Wilke, *S.O.S. starrification object series. One of 36 playing cards from mastication box / Serie de objetos S.O.S. Estrellizacion. Una de las 36 cartas de la caja de masticacion*, 1975



## **WOMAN.**

### **The Feminist Avant-Garde from the 1970s**

Works from the SAMMLUNG VERBUND, Vienna

Art history shows: the image of a woman is a man's image of a woman. This iconography, handed down for centuries, has been radically deconstructed in the 1970s. Gabriele Schor, director of the SAMMLUNG VERBUND and curator of the MUJER show, has designated the feminist art movement of the 1970s as "Feminist Avant-Garde", to underline its pioneering role. She believes that "many of the Feminist Avant-Garde artists and their works are yet to be discovered."

The 21 artists in the exhibition have created a new image of women, studying their own body as well as themselves in their object-subject relations and grasping the prospect of self-determined feminine identities. The exhibition provides a glimpse of the multi-layered works by artists, dealing with constructions of identity in a provocative, poetic and ironic way.

The female artists share the collective consciousness of a radical reassessment, the rejection of painting's hegemony, and the turn to completely new ways of expression in photography, performance, film and video.

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 the main areas and is the largest collection with this emphasis. Due to Gerardo Mosquera's invitation the MUJER exhibition is shown for the first time in Spain, at the PHotoEspaña in the Círculo de Bellas Artes in Madrid.

El arte de Helena Almeida habla de la estética tanto conceptual como feminista en su compromiso con las dinámicas y políticas del espacio, el rastro de lo corpóreo, lo informe y lo tactual.

El espectador, enfrentado al impactante plano detalle de un pelo de caballo, a un plano pictórico perforado o a un autorretrato medio borrado y teñido de un azul brillante, se ve obligado en todo momento a replantearse el significado de la forma y del marco en

que esta se encuadra.

En la serie fotográfica *Desenho habitado* [Dibujo habitado], el collage formado por hebras de pelo de caballo en blanco y negro consigue que la línea trazada con pluma parezca proyectarse fuera del plano pictórico, como si escapara tanto de la herramienta del artista como de su cuerpo visible. A diferencia de otras artistas

de su generación, que se regodearon en el mundano potencial de sus cuerpos a través del medio fotográfico, Almeida nos sorprende con su estoicismo y su control absoluto de la línea, el espacio y la imagen propia. Muchas se solazaban en lo más básico, pero Almeida reina sobre ello.

La artista inscribe su cuerpo en su obra con un planteamiento ritual y reflexivo, aun manteniéndose a la altura del arte performativo creado por otras mujeres de su generación.

A Almeida le interesa aproximarse a la identidad y esencia del objeto, transformarse en otra cosa. No obstante, deja rastros, borra su cuerpo y lo hace reemerger, alentando un diálogo muy personal con el espectador, que ubicará su obra en la fase más temprana del arte feminista, asociándola más concretamente a la de las primeras mujeres que cuestionaron los límites del arte. En 1977 la artista crea con ocho fotografías la serie *Estudo para dois espaços* [Estudio para dos espacios], contando una historia poética sobre el encarcelamiento y libertad.

*Texto de Alyce Mahon*

Almeida inscribes her body into her art work in a highly ritualistic and reflective manner in keeping with her generation of women's performance art.

Almeida is concerned to approximate object-hood, to transform herself into something else. Yet the tracing, erasure and re-emergence of her body encourages a very personal dialogue with the spectator which situates her art within early feminist art practice, specifically women artists' questioning of the boundaries of art.

In 1977 the artist creates with 8 photographs the series *Estudo para dois espaços* [Study for two Spaces], telling a poetic story about imprisonment and freedom.

*Text by Alyce Mahon*

*Estudo para dois espaços / Estudio para dos espacios / Study for two Spaces, 1977 (images)*

*Desenho habitado / Dibujo habitado / Inhabited drawing, 1978*

*The King of Solana Beach* [El rey de Solana Beach], de 1972, marcó el comienzo de la fase de experimentación de Antin con diversos personajes. Al rey se le ve a menudo vagabundeando por las calles, sentado en un café o demostrando abiertamente que también es «uno de nosotros» mientras charla con un señor mayor en un aparcamiento. Aparece también en una imagen haciendo una profunda reverencia a una señora y besándole la mano, de hinojos. En su calidad monarca, coronado a sí mismo, *El rey de Solana Beach* declaró que ese municipio californiano era su reino. Paseando por sus dominios decía: «Solana Beach es un reino pequeño, pero natural. El rey debe poder alcanzar caminando, y sin prisas, cualquier punto de su reino. El mío tiene un tamaño apropiado para mis cortas piernas». Ese modesto rey era, en efecto, bajito y delgado.

Para Eleanor Antin, convivir con estos personajes y con sus rostros era una manera de explorar el mundo y a sí misma. A través de múltiples y expansivas identidades, la artista se hace preguntas sobre los estereotipos del sexo, la identidad étnica y los roles socioculturales: «Me interesa definir mis propios límites y creo que las ayudas conven-



*The King of Solana Beach* of 1972 marked the beginning of Antin's experimentation with various different perso-

nae. The King is often to be seen wandering the streets, sitting in cafés, or being demonstratively “one of us” by chatting to an elderly gentleman in a parking lot. There is also a shot of him bowing deeply before a lady and kissing her hand with his foot elegantly poised in front of him. Yet as the self-appointed *King of Solana Beach*, he has declared the Californian municipality of that name 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, living out these characters and the faces belonging to them was a way of exploring both the world and herself. In her ever expanding and multiple identities, she questions all 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 aids to self-definition – sex, age,

cionales a la autodefinición – a saber, el sexo, la edad, el talento, el tiempo y el espacio – son limitaciones tiránicas a mi libertad de elección».

El yo no es una entidad dada sin más, sino que responde a las acotaciones sociales con constantes transformaciones y estrategias.

*Texto de Geraldine Spiekermann*



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 contrivance.

*Text by Geraldine Spiekermann*

Representational Painting / Pintura representacional, 1971

The King / El rey, 1972

The People Were Enchanted, from the series “The King of Solana Beach” / La gente cayó bajo un hechizo «El rey de Solana Beach», 1974 (*images*)

**ELEANOR ANTIN**  
born 1935 in New York,  
lives in San Diego, California

La llamada a la autodeterminación y a la liberación que resonó en todos los ámbitos de la vida de la mujer en los años 1970 resonó también en el mundo del arte. Se debatía principalmente la imagen artística de la mujer, que hasta entonces había sido con pocas excepciones la imagen de la mujer que había dibujado el hombre. En consecuencia, se procedió a desarrollar una imagen femenina de la mujer, que aún no existía.

Renate Bertlmann se cuenta entre las más coherentes artistas austriacas a ese respecto. Su obra gira en torno a los temas del amor, el erotismo y la sexualidad, y arroja luz sobre los dominios más profundos de la psique femenina, mostrándolos al público en general y contextualizándolos en lo social. Desde una perspectiva característicamente femenina, Renate representa sentimientos y deseos, aborda la batalla de los sexos, desenmascara a una sociedad conformada por una sexualidad virilizada y



The call for self-determination and liberation from constraints that was voiced

in all spheres of life by women in the 1970s made no exception of art. At issue was mainly the image of the female in art, which up to then had been – with a few exceptions – an image of women made by men. The consequent proceeding was to develop a female image, made by women, which did not yet exist. Renate Bertlmann numbers among the most consistent of the Austrian women artists who took this path in the 1970s. Her work revolves around the subjects of love, eroticism, and sexuality. She casts light on the innermost realms of the female psyche, making them public and placing them in a social context. From a distinctly female perspective, she represents feelings and desires, addresses the battle of the sexes, unmasks society as being informed by a type of male-determined, fetish-obsessed sexuality, and assumes different female and male roles to trace and explore different identities. The period beginning in 1975 saw the creation of a large number of teat and condom works: the photo

obsesionada con ciertos fetiches y asume papeles tanto masculinos como femeninos para rastrear y explorar identidades diversas.

En 1975, Renate comenzó a crear muchas de las obras que protagonizan el pezón y el preservativo: la serie fotográfica *Zärtliche Berührungen* [Tiernos contactos] muestra los extremos de dos condones inflados que se acarician y finalmente se penetran uno a otro; *Zärtliche Pantomime* [Tierna pantomima] muestra a la artista enmascarada, íntimamente absorbida en sí y su sexualidad. Lo que distingue a Renate Bertlmann de otras artistas feministas de los años 1970 es que desde el principio evitó limitarse a la imagen femenina creada por la mujer, sino que trabajó también la masculina y las relaciones de género en la sociedad, interpretando papeles de hombre y desdibujando los límites entre sexo y sexualidad.

*Texto de Magdalena Felice*

series *Zärtliche Berührungen* [Tender Touches] show the inflated ends of two condoms caressing and eventually penetrating each other; *Zärtliche Pantomime* [Tender Pantomime], shows the masked artist intimately absorbed in herself and her sexuality.

What distinguishes Renate Bertlmann from other feminist artists of the 1970s is the fact that, from the very beginning, she has not confined herself to a female-created female image. She also works on a female-created image of the masculine and of gender relations in society, taking on masculine roles and, often blurring boundaries of gender and sexuality.

*Text by Magdalena Felice*

*Zärtliche Berührungen* 1–5 / *Tiernos contactos* 1–5 / *Tender Touches* 1–5, 1976  
*Zärtliche Pantomime* / *Tierna pantomima* / *Tender Pantomime*, 1976 (image)

*Zärtliche Hände* 1–6 / *Tiernas manos* 1–6 / *Tender Hands* 1–6, 1977  
*Schwangere Braut im Rollstuhl* / *Novia embarazada en silla de ruedas* / *Pregnant Bride in the Wheelchair*, 1978

VALIE EXPORT es desde hace cuatro décadas una influyente y provocativa figura en la escena artística internacional. Su arte incluye cine, vídeo, fotografía, texto y performance y su compromiso con el cuerpo humano como objeto artístico se ha inscrito entre dos polos desde los años 1970: el de la descarada apropiación de la mirada femenina sobre el objeto deseable y palpable (como en la legendaria *Tapp- und Tastkino* [Cine tactual]) o los intentos por comprender el yo como cuerpo inscrito en distintos ámbitos espaciales, capaz de articularse de modos variados y escandalosos o de verse condicionado por la arquitectura, la literatura o la posibilidad (o no) de ser descrito. Cuando diseccionaba un guión corporal, recurría a los signos de feminidad más diversos, que transfería a contextos inopinados. Trabajaba además en distintos medios para aprovechar el poderoso impacto de las imágenes de nuestra experiencia de lo real que la técnica es capaz de proyectar. En el dibujo, la fotografía, la acción corporal y la performance, en el cine y el vídeo, en el uso de signos visuales, a menudo contrastando imagen y texto o recurriendo a procesos que combinan lengua e imágenes montadas, secuenciadas, duplicadas... En todo ello, EXPORT desarrolló una crítica de la visión humana, operando entre el accionismo vienés, el body

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 artists engagement with the human body in the nineteen-seventies took place between the poles of a brash appropriation of a female gaze at the visually desirable and touchable object – for example in the legendary *Tapp- und Tastkino*, 1968 [Touch Cinema] – and attempts to comprehend the self as a body in different spatial and local givens in its various outrageous modes of articulation and in its determination by architectonics, writing, or describability. When spelling out a body script, she used the most varied signs for femininity, which she transferred into unexpected contexts, and worked in the most varied media so as to get the better of the powerful impact of technical images on our experiences of the real. In drawings, photographs, body actions, and performances, on video and film, frequently in contrasting couplings of image and text, in the use of language-related processes of image montage, sequencing, duplication, or the use of visual signals, EXPORT worked on a critique of our visual apparatuses, operating between Viennese actionism, Body Art, and Performance, between Concept Art,

art y la performance, saltando del arte conceptual a la fotografía y el cine expandidos. En el ciclo *Körperkonfigurationen* [Configuraciones corporales], 1972–1976, la artista utiliza el cuerpo como constructo plástico, literalmente estirándolo y encajándolo en su entorno, en un intento de determinar las relaciones entre cuerpo femenino y espacio. El entorno al que se hace referencia, sin embargo, no es tal, puesto que la persona, como centro, desarrolla su realidad y ayuda a conformar o a fijar las cosas que la rodean. El ciclo puede considerarse así pues una sucinta tipología de las distribuciones de poder en la esfera pública con respecto al género.

*Texto de Edith Futscher*



Expanded  
Photography  
and Expanded  
Cinema.

She uses the body as a plastic construct literally snugly in the cycle *Körperkonfigurationen*, 1972–76 [Body Configurations]: these are attempts at determining the relations between female body and space; the latter is not an environment in the sense that the person as center unfolds her reality and thus co-shapes or even determines the surroundings. The cycle of works can be perceived as a small typology of gender-specific power distributions in the public sphere.

*Text by Edith Futscher*

*Tapp und Tastkino* / Cine tactual / Touch Cinema, 1968 (image)  
*Körperkonfiguration* / Configuración corporales /  
Body Configuration, 1976:

Verfügung / Contorsión / Contortion  
Zuwendung / Vuelta / Turning To  
Ausprägung / Modelado / Shaping  
Vertikal Gel / Gel vertical / Vertical Gel

**VALIE EXPORT**

born 1940 in Linz / Austria,  
lives in Vienna



Esther Ferrer nació en 1937 en San Sebastián y es una de las principales artistas europeas de performance desde la década de los setenta. Reconocida defensora de la libertad de expresión, el activismo y el feminismo, ha realizado representaciones en solitario y en colaboración con el colectivo ZAJ, pionero en la música experimental y la performance. En febrero de 2001 Marianne Bech preguntó a Esther Ferrer acerca de sus autorretratos, sus performances y de

cómo trabaja con el tiempo y la duración. Esther Ferrer respondió:

"[...] Realizar performances me ha llevado a observar a los demás de manera muy diferente. Miro a alguien, esa persona me devuelve la mirada y de repente hay muchas preguntas, muchos interrogantes, empezando por las

más sencillas, y sin embargo las más importantes en el ámbito de la performance: ¿quién observa a quién? ¿Hay un único espectador?



Esther Ferrer, born 1937 in San Sebastián, Spain is one of the principal European performance artists from the 1970s.

A renowned advocate for free expression, activism and feminism, she has performed as a soloist and 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 selfportraits, her performances and how she works 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, many interrogations, beginning with the simplest but the most fundamental ones in the whole realm of performance: Who is the viewer of whom? Is there only one viewer? Is there a face-to-face, I facing someone else, and this person facing me? Or are there simply two views that somehow cross one another? This tension of looking, the complicity of looking, is interesting for me, especially when prolonged in time. In my performances I consider time to be raw material, and in fact it

¿Existe un cara a cara, yo frente a otra persona y esa persona frente a mí? ¿Quizá no son más que dos visiones que de alguna manera se cruzan entre sí? Esta tensión del acto de mirar, la complicidad del mirar en sí mismo, me resultan muy interesantes, sobre todo cuando estas se prolongan en el tiempo. En mis performances considero el tiempo como materia prima, y de hecho lo es — inseparable de los otros elementos fundamentales, el espacio y la presencia. [...]

Así que decidí que tenía que realizar este proyecto con mi propio cuerpo, con mi cabeza, con mi propio órgano sexual, y así sucesivamente. Yo era consciente de que esto iba a cambiar mi forma de trabajar y, sobre todo, que iba a cambiar la interpretación que el espectador pudiera tener de mi trabajo, especialmente teniendo en cuenta que casualmente yo misma soy una gemela idéntica. [...] Ya sabes, los autorretratos son de alguna manera como las performances. Una cara en la pared mira al visitante de la galería y el visitante de la galería mira a esa cara a la pared. Es como el artista que mira a esa audiencia que mira a la intérprete. Todo es cuestión de mirar".

*Texto por Theresa Dann*

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*

Images from the artist's performance *Trois jours de la folie* in the Galerie A, Paris / *Imágenes de la Performance* por Esther Ferrer en la Galería A de París, 1975/1984 (*image*)

La obra de Alexis Hunter durante los años 1970 es considerada pieza fundamental en el desarrollo del arte feminista radical inglés de su época. Su obra se caracteriza por sus implicaciones característicamente feministas. Aquel movimiento se caracterizó, entre otras cosas, por cuestionar el uso de la mujer en publicidad; la obra de Hunter se ve, en efecto, influida estéticamente por los tiempos cinematográficos y la secuencia fotográfica. La mano femenina y el cuerpo masculino son motivos distintivos de su trabajo, que crítica y público entienden directamente enfrentado a la vigente norma social de sexualización, reificación y seducción. Como Hunter afirma, en última instancia su obra existe como respuesta a la dañina y abúlica respuesta de los críticos al arte académico feminista.

En *Approach to Fear: Voyeurism* [Una visión del miedo: voyeurismo], una mujer se desnuda ante la cámara, subvirtiendo la relación entre voyeur y sujeto, al ser este último el que mira fijamente. La mujer se levanta la falda a sabiendas y se cubre con ella la cabeza, dejando al aire las piernas desnudas y pasando de una actitud de modestia a otra de objeto seductor que el

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 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 distinctive motifs. Hunter's work is read by critics and public alike as a direct confrontation to the accepted norms of sexualisation, objectification and seduction within society. As Hunter says, ultimately, the work exists as a repost 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

espectador masculino disfrutará sin remordimiento.

En *Identity Crisis* [Crisis de identidad] (1974), la artista pidió a varios conocidos que la fotografiasen tal y como la veían. Solo una de esas imágenes (*Introversive* [Introversión], segunda por la izquierda) es un autorretrato. Tres años después, Alexis Hunter creó su obra *Approach to Fear XVII: Masculinisation of Society – Exorcise* [Una visión del miedo XVII: masculinización de la sociedad – Exorcizar], que consiste en una secuencia fotográfica en la que una mano de mujer mancha de tinta la imagen de un hombre con una erección, acto en el que puede percibirse el placer sensual, y que fue censurada en la Belfast City Gallery (Irlanda del Norte), pues el personal de seguridad del museo se negó a trabajar hasta que no la retirasen.

*Texto de Richard Saltoun*



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*

*Approach to Fear: Voyeurism* / Una visión del miedo: voyeurismo, 1973  
*Identity Crisis* / Crisis de identidad, 1974 (image)  
*Approach to Fear XVII: Masculinisation of Society – Exorcise* / Una visión del miedo XVII: masculinización de la sociedad – Exorcizar, 1977

**SANJA IVEKOVIĆ**

born 1949 in Zagreb / Croatia,  
lives in Zagreb

Los antecedentes de Sanja Iveković se sitúan en el periodo inmediatamente posterior a 1968 en la antigua Yugoslavia, momento en que nació el movimiento llamado «Nova umjetnička praksa» [Nueva práctica artística]. Las obras que produjo abordan la «violencia blanda» de la seducción ejercida a través de los medios de comunicación de la época, los sistemas políticos y los derechos de la mujer en multitud de soportes: el fotomontaje conceptual, el vídeo, la escultura social,

el dibujo, el cartel y la performance. La SAMMLUNG VERBUND posee una serie de 25 fotografías en blanco y negro y un dibujo correspondiente a su performance *Inaugurazione alla Galleria Tommaseo* [Inauguración en la Galería Tommaseo] que realizó en 1977 en la galería homónima de Trieste (Italia).

Con respecto a esta obra comenta:

«Me encuentro en la reducida oficina de la galería con la boca sellada con cinta aislante y un amplificador que emite (¡tal cual!) los latidos de mi corazón al espacio de la galería, mientras los visitantes vienen a verme uno por uno. Mi contacto con cada persona queda fotografiado y una señal sonora marca el inicio de cada encuentro. Al día siguiente las fotografías se instalan en las paredes, cada una de ellas acompañada de la pista de audio correspondiente, que los espectadores pueden reproducir durante la visita.»

*Texto de Theresa Dann*



Sanja Iveković's background is the post-1968 period in former Yugoslavia, where a movement called "New Art Practice" was founded. Iveković's works engage with the "sweet 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 comment:

"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 heartbeat into the gallery area as I meet the visitors one by one.

My contact with each person is photographed 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 audiotapes in the gallery during the exhibition."

*Text by Theresa Dann*

Inaugurazione alla Galleria Tommaseo / Inauguración en la Galería Tommaseo / Opening at the Galleria Tommaseo, 1977/2012 (images)

Birgit Jürgenssen es una de las principales representantes de la vanguardia feminista austriaca. Disfrutó de destacables intuición y juicio. Reconocía los estereotipos sociales y los «dispositivos» a los que la mujer hubo de enfrentarse durante los años 1970. Volviendo la vista atrás, explicaba la artista, «quise mostrar los prejuicios más comunes contra la mujer y los roles que la sociedad le asignaba — a los que siempre me enfrenté — y también busqué ilustrar los malentendidos cotidianos». Su vocabulario crítico es diverso. Las emociones quedan sobre el papel, ya sea directa o sutilmente, siempre enriquecidas con detalles agresivos o macabros, provocativos o irónicos, subversivos o desesperanzadores.

La fotografía *Ich möchte hier raus!* [¡Quiero salir de aquí!] es una de las obras más populares de Jürgenssen, quizá porque todos nos hemos sentido así alguna vez. Elegante y vestida, con



Birgit Jürgenssen (1949–2003 in Vienna) 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” 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!* [I Want 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

cuello de encaje y camafeo, la mujer de la imagen aprieta la cara contra el cristal, empañándolo con su aliento y aplastando la mejilla.

Escribiendo ideas restrictivas sobre lo que la mujer emancipada debía ser o hacer, algunas feministas reprocharon a Jürgenssen que usara maquillaje o vistiese demasiado a la moda. En ese contexto, su uso deliberado del lápiz de labios, con el que se escribió en la espalda *Jeder hat seine eigene Ansicht* [Todo el mundo tiene su punto de vista] puede interpretarse como una crítica irónica hacia las facciones más rígidas del feminismo. A la pregunta de si se describiría como artista feminista, Jürgenssen respondió afirmativamente: «Si hablamos de conciencia, de análisis y desconstrucción de las teorías y sistemas de representación, sí, lo soy.»

*Texto de*  
*Gabriele Schor*



write on her back the statement *Jeder hat seine eigene Ansicht* [Everyone Has His Own Point of View] can be interpreted as Jürgenssen’s ironic critique of the more rigid factions of the feminist movement. To the question of whether Jürgenssen 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*

FRAU / MUJER / WOMAN, 1972  
Ohne Titel (Selbst mit Fellchen) / Sin título (Yo con un trozo de piel) / Untitled (Self with Little Fur), 1974/1977 (*image right*)  
Jeder hat seine eigene Ansicht / Todo el mundo tiene su punto de vista / Everyone Has His Own Point of View, 1975  
Hausfrauen-Küchenschürze / Delantal de ama de casa / Housewives’ Kitchen Apron, 1975  
Ohne Titel (Naturgeschichte) / Sin título (historia natural) / Untitled (Natural History), 1975  
Ich möchte hier raus! / ¡Quiero salir de aquí! / I Want Out of Here!, 1976 (*image left*)  
Nest / Nido / Nest, 1979  
Totentanz mit Mädchen / Danza de muertos con doncella / Death Dance with Maiden, 1979/1980  
Gladiatorin / Gladiadora / Gladiatrix, 1980

En los años 1970, en un contexto de ebullición social — Carla Lonzi, Carla Accardi y Elvira Benotti circulaban el «Manifiesto de la revolta feminina» (1970) y Elena Gianini Belotti publicaba «Little Girls» [Las niñas] (1973), que no tardaría en convertirse en icono de la historia del feminismo —, Ketty La Rocca iniciaba ya su propio camino, en un viaje de lucha humana e investigación artística.

Con *Craniologia* [Radiografía craneal],

La Rocca halló la coincidencia total entre arte y vida, alcanzando el punto álgido, el más dramático de su proceso de concienciación existencial y maduración artística. Habiéndose reapropiado de la imagen, la artista la reinterpreta a través de su propia letra manuscrita, que respunta el perfil de la imagen y la refuerza con un gesto

artístico extremo: la superposición deliberada de su signo (la mano y la escritura) sobre la radiografía que desvela



In the 1970s, against a background of social ferment and at the time when Carla Lonzi was circulating the “Manifiesto of Women’s

Revolt” (1970) along with Carla Accardi and Elvira Benotti, while Elena Gianini Belotti published “Little Girls” (1973), soon to become an icon of the history of feminism, Ketty La Rocca had already set out down her own path, her own journey of human struggle and artistic research.

With the *Craniologia* [Cranial X-Rays] Ketty La Rocca arrived at a total coincidence of art and life, attaining the highest and most dramatic point of her existential awareness and her artistic maturity. Having reappropriated the image, 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 sign (hand and writing) on the X-ray of her own incurably diseased brain.

In the work *Pandora*, the photograph is initially “reduced” by her writing text fragments. The words then thin out and gradually give way to signs where the elaboration starts out from the image of cinematic derivation

su enfermedad incurable.

En la obra *Pandora*, la fotografía se «reduce» en un primer momento a un contorno formado por las palabras «Desde el momento en que» (en italiano), manuscritas por ella, motivo presente en otra de sus obras. Las palabras se convierten gradualmente en signos, en la que el proceso comienza con una imagen de tintes cinematográficos y, mediante la reiteración de la palabra «tú», se llegan a borrar casi totalmente las figuras. En ambos casos, puede decirse que la fotografía deja de ser un hecho cierto y tranquilizador que se diera por sentado, para convertirse en prueba que es necesario desentrañar, reconocimiento de la otredad. Así pues, la reducción consiste en un proceso que va desde la imagen a la escritura, y de la escritura al signo que borra pero que a la vez revela potenciales interpretaciones nuevas.

*Texto de Angelandraina Rorro*

and arrives through the repeated use of the word “you” at an almost total obliteration of the figures. It seems that the photo is not utilized as a certain and reassuring given, but as a piece of evidence to be penetrated, as a recognition of otherness. Thus the reduction consists in a process that goes from the image to writing to the sign that erases but at the same time reveals a new possible interpretation.

*Text by Angelandraina Rorro*

En diciembre de 1977, las artistas Leslie Labowitz y Suzanne Lacy leyeron los titulares del *Los Angeles Times* sobre el «Estranguladores de la colina» Suzanne Lacy explicaba así el proyecto *In Mourning and in Rage* [En el duelo y en la rabia]: «El estrangulador de Hillside había matado a una décima mujer en Los Ángeles cuyo cadáver acababa de descubrirse. Como feministas y artistas conceptuales adscritas a la tradición artística y el modo de vida de nuestros maestros, Allan Kaprow y Joseph Beuys, nuestra respuesta fue a la vez estética y política: celebraríamos un ritual para expresar el dolor, el miedo y la ira de la mujer y presentaríamos a los medios de masas un análisis feminista del suceso. Intervendríamos con acciones en la retransmisión de la actualidad con un lenguaje propio de dichos medios, altamente dramático y visualmente intrigante. ¿Qué necesita una historia para ser emocionante y enganchar al público, de modo que no deje de comprar el periódico y siga pegado a la televisión? Para competir con Hollywood, los reporteros contaban los hechos en tono dramático, con signos reconocibles y tramas coherentes, presentando a antagonistas a los que odiar y protagonistas con los que identificarse. El sobrenombre «estrangulador de Hillside» fijó los crímenes en el imaginario público, dramatizando una peculiaridad que parecía horrible en ausencia de otros detalles: los cadáveres

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.

aparecían en parcelas vacías de los populosos vecindarios de las colinas. Para la performance, setenta mujeres se reunieron en el Woman's Building de Los Ángeles, se colocaron a ambos lados de la entrada y desenrollaron una pancarta diseñada para encajar en un fotograma horizontal que decía: «En memoria de nuestras hermanas, las mujeres contraatacamos». La primera de las dolientes se acercó al micrófono y proclamó: «¡Estoy aquí por las diez mujeres que han sido violadas y estranguladas entre el 18 de octubre y el 29 de noviembre!» Le cubrieron los hombros con una túnica roja y, mientras se dirigía a la entrada, cantaron a coro: «¡En memoria de nuestras hermanas, contraatacamos!». Cada una de las proclamas siguientes vinculaba aquellos aparentemente azarosos episodios de violencia de Los Ángeles con el problema de la violencia contra la mujer a nivel nacional».

*Texto de  
Theresa Dann*

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."

*Texto de Theresa Dann*

**SUZANNE LACY**

born 1945 in Wasco / California,  
lives in Santa Monica / California

**LESLIE LABOWITZ**

born 1946 in Uniontown / Pennsylvania,  
lives in Santa Monica / California



In Mourning and In Rage / En el duelo y en la rabia, 1977–1978  
(image)

**SUZY LAKE**

born 1947 in Detroit,  
lives in Toronto / Ontario

Suzy Lake cuatro décadas explorando fotográficamente la noción de la identidad, prestando especial atención a la autorrepresentación y adquiriendo multitud de apariencias físicas gracias a caracterizaciones diversas. En cierto sentido, la interpretación es para la artista un laboratorio que le permite estudiar la personalidad y sus manifestaciones, y las características de la percepción.

El arte de Lake nos recuerda que la fotografía transmite una realidad subjetiva

y manipulada. La artista ejerce de fotógrafa y también de modelo, y se define a sí misma como elemento de estudio. A través de esa experiencia interpretativa, Lake explora el lenguaje de la percepción, profundizando en sus múltiples códigos y en las diversas interpretaciones

resultantes. A lo largo de su carrera, sus obras han evidenciado el deseo de trascender los límites de su propia intimidad. Sus fotos van mucho más allá del testimonio efímero: revelan la intensidad de la artista y su voluntad de anteponer el arte a sí misma.

La figuración y su puesta en escena puede considerarse resultado de performances que en la mayoría de ocasiones se representan bajo cuerda, como una función privada o un ensayo secreto en el que se pusieran a prueba los límites del artista o del personaje, ese otro yo. El proceso de metamorfosis se manifiesta a través de actividades reiterativas e incluso meditativas. Lake explora su expresividad facial o su coordinación de movimientos, marcando poses por mor de la estética compositiva, la riqueza semiótica de las posibles lecturas y la poética de la imagen, como evidencia su obra *Miss Chatelaine* [La señorita Chatelaine].

*Texto de Jocelyne Fortin*

reveal Suzy Lake's intensity and her willingness to put her art before herself.

The play of figuration may be considered the result of performances most 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. The process of metamorphosis manifests itself through repetitive, even meditative activities. Lake explores her own facial expressivity, the coordination of her movements, targeting poses for the aesthetics of the composition, the richness of semiotic readings, the poetics of the image, as evinced in *Miss Chatelaine* (1973/1998).

*Text by Jocelyne Fortin*



For four decades, Suzy Lake's work has explored the notion of identity by giving 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 defines herself as an element of the study. Through this role-playing experience, Lake explores the language of perception, delving more deeply into the many codes that define it and into the various resulting interpretations. Throughout her career, her works have demonstrated a desire to transcend the limits of her own intimacy. Her photos go well beyond the fleeting testimonial; they

Miss Chatelaine / La señorita Chatelaine, 1973/1998  
Imitations of Myself / Imitaciones de mí misma, 1973/2012 (image)

Los años de formación de Ana Mendieta en la Universidad de Iowa son fundamentales para comprender su desarrollo como artista. Comenzó a estudiar el verano de 1967 y pasó diez años en la comunidad universitaria. Terminó un máster en pintura y cinco años después realizó otro en el marco del nuevo programa Intermedia de esa misma universidad. Durante los años 1970 creó obras estudiantiles que pasaron relativamente inadvertidas para a partir de 1973 alumbrar algunas de las piezas de performance corporal-terrenal más innovadoras de su género.

En 1972 comenzó a investigar sobre manipulación facial y corporal en *Untitled (Glass on Body Imprints)* [Sin título (huellas del cuerpo contra el vidrio)], serie de 36 imágenes en las que se apretaba con un trozo de Plexiglas distintas partes del cuerpo, distorsionando violentamente su forma. Tomó fotografías de 35 mm en su propio apartamento y luego expuso la serie en su clase de medios. A Mendieta claramente le gustaba esta pieza, pues la incluyó en su obra de vídeo *Door Piece* [Pieza de puerta], representada en un evento sobre medios del Center for New Performing Arts de la Universidad de Iowa, en marzo de 1973.

En su continuada exploración de la silueta, Mendieta

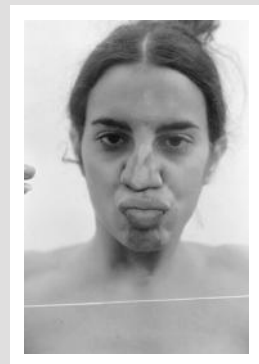
Ana Mendieta's formative years at the University of Iowa are fundamental to understanding her development as an artist. She began as an undergraduate in summer 1967 and spent ten years in the university community, completing a master's degree in painting and five years later another in the university's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

In 1972 she made investigations in 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 or body parts, thereby violently distorting her features. She had 35mm shots taken of this piece in her apartment, then showed the series to the Multimedia class. Mendieta evidently liked this piece because she performed it in *Door Piece* in a Multimedia and CNPA event in March 1973.

In her ongoing explorations of the siluetas, Mendieta discovered infinite ways to vivify the idea that nature is alive, reproductive, eternal. Working alone, she created them from seemingly every imaginable natural element – wood, dirt, grass, snow, water, trees, flowers, leaves, stones. She pressed the silueta image into the wet ground,

descubrió infinitas maneras de representar la idea de que la naturaleza vive, se reproduce y es eterna. Creó siluetas en soledad, a partir de casi cualquier elemento natural imaginable: madera, tierra, hierba, nieve, agua, árboles, flores, hojas, piedras. Formaba la silueta sobre el suelo mojado y dejaba su huella, como en su obra *Silueta Works in Iowa* [Silueta trabajos en Iowa]. Mendieta daba gran importancia a la fusión con la naturaleza y, a través del contacto físico con los diversos elementos naturales, dio a forma humana a la Madre Tierra, a la que percibía como un organismo vivo. Su idioma personal dejaba la naturaleza intacta y dependía de una selección íntima y espontánea de elementos naturales.

*Texto de*  
*Julia P. Herzberg*



leaving its imprint behind as in *Silueta 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; it depended on an intimate, spontaneous selection of natural elements.

*Text by* *Julia P. Herzberg*

*Untitled (Glass on Body Imprints) / Sin título (huellas del cuerpo contra el vidrio), 1972/1997 (image)*

Burial Pyramid, Yagul, Mexico / Pirámide funeraria, Yagul, México 1974

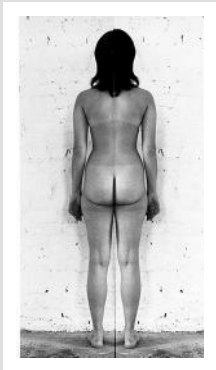
*Untitled, from Silueta Works in Iowa / Sin título, de la serie Silueta trabajos en Iowa, 1978/1991*



**RITA MYERS**

born 1947 in Hammonton/  
New Jersey, lives in Philadelphia

En *Body Halves* [Mitades del cuerpo], obra creada por Rita Myers en 1971, cuando era estudiante, la artista subvierte la idea del cuerpo femenino «perfecto». Myers comenzó observando que el cuerpo tiene una mitad «mejor» que la otra. La obra está formada por cuatro fotografías, dos de las cuales muestran el cuerpo desnudo tal cual. Para las otras dos, eligió la mitad de su cuerpo que le parecía menos imperfecta y la desdobló simétricamente.



La simetría natural se hacía así artificial e inquietante. La representación frontal del cuerpo femenino, en efecto, puede inscribirse dentro la producción iconográfica feminista.

Myers experimentó con su cuerpo como sujeto creativo y como objeto-modelo de su arte: *Body Halves* representa el cuerpo femenino desnudo de manera radicalmente objetiva y no emocional, buscando socavar la ideología de la industria que gira en torno a la belleza seductora.

*Texto de Gabriele Schor*

In *Body Halves*, which the American artist Rita Myers made while she was a student in 1971, she subverts the idea of a “perfect” female body. Myers began with the observation that the body consists of “better” and a “worse” half. The work includes four photographs, two of which show the naked body in its real condition. For the other two photographs, she chose the half of her body that seemed more flawless, and reflected it through the central axis. Its 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 / Mitades del cuerpo, 1971 (images)

Desde principios de los años 1970, ninguna otra artista, como la estadounidense Martha Rosler, ha tratado de manera tan insistente y decidida el tema de los medios populares, su influencia y la imagen que dan de la mujer. Rosler trabaja con objetos encontrados en el «mundo de la vida» y con imágenes cotidianas, extraídas de noticias y otros contenidos mediáticos que recrea y desvirtúa sin sacarlos de contexto. Al comienzo de su manifiesto artístico de 1977, Rosler afirma que la televisión es hoy uno de los actores principales en la creación y desarrollo de mitos cotidianos, cuyo papel social consiste en empujar al televidente a consumir.

*Semiotics of the Kitchen* [Semiótica de la cocina], probablemente la obra en vídeo más conocida de la artista, muestra una irritante mezcla de referencias asociativas a la cocina, la televisión y el aula, combinación pensada para dar al espectador una lección sobre feminismo. Martha Rosler aparece en una pequeña cocina, tras una mesa sobre la que hay diferentes instrumentos cuidadosamente ordenados. La artista coge un delantal, se lo coloca y pronuncia el nombre del objeto (en inglés). Luego coge un cuenco de metal, lo llama por su nombre y a continuación remueve enérgicamente. Siguen en

Since the early 1970s the American artist Martha Rosler dealt so continuously with decidedly popular media – their images of woman and their influence. She works with found objects from the “life world”, as well as everyday pictures, media and stories which she reworks and alienates 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 organizational role in society consists in training its members to consume.

*Semiotics of the Kitchen*, which is probably the artist’s best-known video work, features an irritating 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. There then follow, continuing 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”.

orden alfabético una serie de gestos con los que se explican los instrumentos de medida, el cascanueces, el abridor, la sartén, la botella, el rodillo, la cuchara y, por último, la maza para carne. El trabajo de Rosler se caracteriza pues por la tensión que se revela entre la inteligible gestualidad cotidiana y la total arbitrariedad y extrañeza de los usos potenciales que la artista asigna a los instrumentos.

*Texto de Sigrid Adorf*



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

*Text by Sigrid Adorf*

*Semiotics of the Kitchen / Semiótica de la cocina, 1975 (image)*

**MARTHA ROSLER**  
born 1943 in New York,  
lives in New York

**CINDY SHERMAN**  
born 1954 in Glen Ridge /  
New Jersey, lives in New York

Cindy Sherman creó todas las obras presentes en la muestra MUJER entre 1975 y el verano de 1977, mientras estudiaba en Búfalo. Gabriele Schor trabajó codo con codo con ella durante tres años investigando aquellas obras tempranas y presentó un catálogo razonado en 2012. Sherman pasó más de treinta y cinco años desenmascarando los constructos que subyacen en la imagen posmoderna de la mujer creada por nuestra cultura de masas. Para la joven artista sus modelos

a seguir fueron sus colegas Suzy Lake, Hannah Wilke y Eleanor Antin, por la utilización de su propio cuerpo para generar arte y por garantizar la presencia femenina en el mundo del arte.

La película *Doll Clothes* [Ropa de muñeca], muda y en blanco y negro, cuenta la historia de un fracaso, articulando una advertencia de inclinación feminista y dando voz a la conciencia de que la artista solo podrá autode-

terminarse en su identidad de mujer y creadora si logra desarrollar estrategias que le permitan repeler el poder de la mano que la maneja. De lo contrario, su destino será el mismo que el de la muñeca.

Más adelante, Sherman comenzó a investigar la cotidianidad que la rodeaba. En noviembre de 1976, participó en la primera exposición «Photo Bus» — instalada en la línea de autobús 535 de Búfalo — con su obra *Bus Riders* [Pasajeros de autobús], protagonizada por personajes de la vida cotidiana que la artista dibujó a partir de la observación minuciosa de su sociedad, y a los que representa con rasgos indicativos de su profesión o su origen social o étnico. El tiempo que trabajó en Búfalo, Sherman trató una y otra vez de meterse en la piel de otras personas y distanciarse de la identidad propia y se labró un camino artístico propio escenificando incansablemente la transformación del ser humano y sus escisiones interiores.

*Texto de Gabriele Schor*

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 is 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 a human being.

*Text by Gabriele Schor*

All the works in the exhibition MUJER were created when Cindy Sherman was a student in Buffalo from 1975 to the summer of 1977. Gabriele Schor

worked for three years closely with Cindy Sherman to research those very early works and presented a catalog raisonné in 2012.

Cindy Sherman spent over thirtyfive 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 selves 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 power of the hand. If she does not succeed, she will meet the same fate as the doll.

Later Sherman started to investigate ordinary life



Untitled (Lucy) / Sin título (Lucy), 1975/2001  
Doll Clothes / Ropa de muñeca, 1975  
Untitled (Bus Riders I) / Sin título (Pasajeros de autobús I),  
1976/2000 (image)  
Untitled (Line-Up) / Sin título (Rueda de identificación), 1977/2011

El cuerpo femenino se ubica en el epicentro de la obra de Annegret Soltau. Al principio de su carrera artística, se interesó fundamentalmente por el ser humano, como representante de la sociedad en general y convertido por tanto en ente desindividualizado. Pasó entonces a estudiar la existencia humana y comenzó a verse a sí misma como superficie especular de su obra. Desde entonces, el motivo central de su confrontación artística es ella misma: un corpus sobre el que ha trabajado sin descanso en una especie de disección analítica extendida a lo largo de más de tres décadas. El resultado es un conjunto artístico que, como imagen reflejada, testimonia la búsqueda del secreto de la propia individualidad a través de varias capas de significado.

Desde los años 1970, la obra de Soltau se ha interesado por la búsqueda del yo y de la identidad. En todo momento, su medio de expresión artística han sido el hilo negro y la aguja, con los que crea obras inconfundibles, casi táctiles. En 1975, Soltau utilizó por primera vez hilo real (no dibujado, grabado o modelado), en su obra *Selbst* [El cuerpo propio]. Esta serie, formada por quince fotografías en blanco y negro, se inicia con un retrato frontal de la artista, cuyo rostro recorre un único

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 human being in general that was the focus of her work – representing society at large and, thus, not more distinctly identifiable. Soltau then focused her enquiry onto human existence in such a way that she then saw herself as the specular surface of the work. She herself has since become and remained the central motif of her own artistic confrontation – a body of work that she has now pushed on mercilessly, almost as a form of analytical dissection, for more than 30 years. The result is an oeuvre that, like a many-layered mirror image, witnesses a quest for the secret of one's own individuality.

Since the 1970s, the search for the "I", one's proper 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 unmistakable haptic works using needle and thread. In 1975, Soltau used real thread, not the 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 being shown from the front, with one single thread running across her face. In the following black-and-white

hilo. En las siguientes, la cara de Soltau va desapareciendo, enmascarada tras una red cada vez más tupida, pero poco a poco reaparece, y el espectador puede tocar los restos sobrantes del hilo, que la artista hace emerger de la imagen en la última fotografía.

*Texto de Kathrin Schmidt*

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 re-surfaces. What is left is the mesh, which the artist lets emerge in the last picture from the plane of the photograph, now made tangible for the beholder.

*Text by Kathrin Schmidt*



Selbst / El cuerpo propio / Self, 1975 (image)

En su obra *Super-T-Art*, 1974–1991, Hannah Wilke nos muestra su cuerpo en veinte posturas distintas y llama la atención sobre él con una toga de la que se va deprendiendo. Se trata de poses con las que estamos familiarizados, comunes en la iconografía cristiana, que van evolucionando conforme avanza la escena. Wilke imita primero a una María Magdalena de impactante belleza y cabello espléndido — que trata sin éxito de ocultar con modestia — para transformarse

gradualmente en un Jesucristo. Se trata de una especie de strip-tease en el que la toga se convierte en un simple paño de lino que nos da indicios de que la figura femenina está lista para la cruz, donde sufrirá (productivamente) en nombre del arte. El topos del artista como homólogo de Cristo existe desde Alberto Dürero; no obstante, la

forma femenina le da un cariz muy distinto. El camino a la pose en la cruz subraya la belleza del cuerpo y pone de relieve



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 productively in the name of art. The topos of the artist as a Christ-like figure has been established 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.

The use of her beautiful body has been criticized repeatedly in the context of feminist activism. The committed, influential art critic Lucy Lippard has correctly

una forma de mirar en cierto modo fetichista. El que la artista muestre la belleza de su cuerpo ha sido objeto de críticas por parte del activismo feminista. Lucy Lippard, influyente y comprometida crítica de arte, señala con razón que Wilke coquetea con el feminismo y a la vez con la seducción, y que con ese particular método de presentación la artista reincide en esas mismas prácticas que cosifican el cuerpo femenino. Tras asumir la crítica, la artista respondió con una agresiva pieza, *Marxism and Art. Beware of Fascist Feminism* [Marxismo y arte: cuidado con el feminismo fascista], en la que se apropia de la apariencia y el tono agitador de la literatura política de la época.

*Texto de Beate Söntgen*

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. Subject to criticism of this degree, the artist responded with an aggressive piece. The legendary offset poster *Marxism and Art. Beware of Fascist Feminism* from 1977 assumes the look and agitatory tone of a political book of the time.

*Text by Beate Söntgen*

*Super-T-Art / Super-T-Arte, 1974–1991 (image)*

*Gestures / Gestos, 1974*

S.O.S. starrification object series. One of 36 playing cards from mastication box / Serie de objetos S.O.S. Estrellización. Una de las 36 cartas de la caja de masticación, 1975

*Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism / Marxismo y arte: cuidado con el feminismo fascista, 1977*

Installation photo Ponder-r-rosa Series / Fotografía de instalación Serie Ponder-r-rosa, 1977

*So Help Me Hannah 1 / Que me ayude Hannah 1, 1978*

*So Help Me Hannah 2 / Que me ayude Hannah 2, 1978*

*So Help Me Hannah! / Que me ayude Hannah!, 1979*

Martha Wilson es estadounidense pero comenzó a crear a principios de los años 1970 en Halifax, Canadá. En sus performances, videos y obras de fotografía y texto, de base conceptual, Wilson se metió en la piel de un drag-queen y vagó por la calle con la cara pintada de rojo, catalogó las partes de su cuerpo, manipuló su aspecto con maquillaje y exploró los efectos de la «presencia de la cámara» en la autorrepresentación. Aunque su trabajo de creación fuese ajeno a cualquier entorno feminista, se considera que contribuyó de manera significativa a lo que sería una de las preocupaciones más persistentes del feminismo: la investigación de la identidad y de la subjetividad personificada. Durante sus dos años restantes en Halifax (1972–1974), Wilson continuó escudriñando en cámaras, espejos y monitores, centrando su interés en las vicisitudes, incongruencias y conexiones entre identidad y apariencia del yo. Su propuesta textual asumía que los gestos hechos ante el espejo la capacitaban para verse «de manera más objetiva», con lo que podía dar forma a sus rasgos para que fueran «coherentes con la imagen que deseaba proyectar». Al ejecutar la pieza se dio cuenta de que los gestos realizados sin ninguna

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 been seen to contribute 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 vicissitudes, 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 identity formations aligns her early work with the broad impetus of 1970s feminist

retroalimentación expresaban mejor la emoción que buscaba transmitir. La investigación de Martha Wilson acerca de la formación de la identidad alinea su obra temprana con el extendido esfuerzo que el arte feminista de los años 1970 realizó para liberarse de lo que se consideraban roles y restricciones impuestos a la mujer por el patriarcado. Posteriormente, la teoría feminista de los años 1980 llamó la atención sobre algunas de las limitaciones y contradicciones, muy reales, del primer arte feminista, como el utopismo, el determinismo biológico y el ingenuo convencimiento de que las imágenes negativas o falsas de la mujer podían reemplazarse por otras positivas o verdaderas.

*Texto de Jayne Wark*



art to shake loose what were perceived as the imposed roles and restrictions upon women in 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 naïve contention that bad or false images of women could be supplanted by good or true ones.

*Text by Jayne Wark*

A Portfolio of Models (The Working Girl) / Un portfolio de modelos (La chica trabajadora), 1974/2009 (image)

**MARTHA WILSON**  
born 1947 in Pennsylvania,  
lives in New York

Francesca Woodman es considerada hoy una de las mayores poetas del medio fotográfico. En el transcurso de su brevísima vida creativa produjo una obra modesta en extensión pero inimitablemente compleja e intensa. Nacida en el estado de Colorado, Francesca Woodman vivió en los EE. UU. e Italia. Apenas con trece años se apasionó por la fotografía. Durante sus estudios universitarios en la Rhode Island School of Design vivió en un edificio industrial de la ciudad de Providence, des-

de donde continuó desarrollando su obra fotográfica. Su familia pasó el año 1965 en Florencia, donde Francesca asistió a una universidad italiana. Desde entonces y hasta 1975 veraneó con su familia en la localidad de Antella, en la Toscana.

En casi todas sus imágenes, Woodman se fotografiaba a sí misma, ya sea en edificios en ruinas o abandonados, habitaciones medio vacías y



Francesca Woodman is now considered to be one of the greatest poets of the photographic

medium. Over the course of her very brief creative life, she produced an oeuvre that was of modest dimensions but uniquely complex and intense. Born in Colorado, Francesca Woodman lived in the USA and in Italy. At the young age of 13, she began taking photographs with a passion. During her postsecondary 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. From then until 1975, she passed the summers with her family in Antella, Tuscany.

Her pictures were created in run-down and condemned buildings, half-empty rooms, and somewhat 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 wall-paper, 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.

más raramente en el exterior. Las poses performativas de Francesca hacen referencia directa a su entorno espacial. Muy a menudo añadía atrezo al escenario de su obra: espejos, bandejas de vidrio, tiras de papel pintado, trozos de cerámica, pieles o retales, así como perlas, flores o incluso anguilas vivas. Francesca Woodman, como Birgit Jürgenssen, se inspira en la estética surrealista. Las fotografías de aquella, existenciales, espontáneas, elementales y misteriosas, encuentran asimismo inspiración en el baile y dan testimonio de la brillante intensidad de los artistas que alcanzan la madurez artística a edad temprana. En 2014, Gabriele Schor, directora de la colección SAMMLUNG VERBUND, y Elisabeth Bronfen, profesora de la Universidad de Zúrich, editarán una exhaustiva obra sobre Francesca Woodman.

*Texto de Theresa Dann*

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 on Francesca Woodman will be published by Gabriele Schor, director of the collection SAMMLUNG VERBUND and Elisabeth Bronfen, professor at the University Zurich.

*Text by Theresa Dann*

A Woman. A Mirror. A Woman is a Mirror for a Man /  
Una mujer. Un espejo. Una mujer es un espejo para un hombre  
Providence, Rhode Island, 1975–1978/1997–1999  
Providence, Rhode Island, 1975–1978/1997  
Providence, Rhode Island, 1975–1978/1999  
Providence, Rhode Island, 1975–1978/1997

Untitled / Sin título, Providence, Rhode Island, 1975–1976/1997–2000  
House #3 / Casa nº 3, Providence, Rhode Island, 1975–1976/2001  
Untitled / Sin título, Providence, Rhode Island, 1975–1976/1997–1999  
House #4 / Casa nº 4, Providence, Rhode Island, 1975–1978/2005  
Untitled / Sin título, Providence, Rhode Island, 1975–1978/1999–2001  
From Space<sup>2</sup> / Desde el espacio<sup>2</sup>, Providence, Rhode Island, 1975–1978/2000–2001  
Untitled / Sin título, Providence, Rhode Island, 1976/1999  
Self Portrait Talking to Vince / Autorretrato hablando con Vince, Providence, Rhode Island, 1977/1999 (*image*)  
Untitled, Rome, Italy, 1977–1978/2006  
Untitled / Sin título, New York, 1979–1980/2001

La artista feminista Nil Yalter, nacida en El Cairo y emigrada desde Estambul a París en 1965, fue pionera en los campos de la performance y el videoarte, en los que hace visibles los conflictos culturales y étnicos relacionados con el sexo y la identidad. Aunque su primer vídeo, *La femme sans tête ou la danse du ventre* [La mujer sin cabeza o la danza del vientre], compartía parte del título (a través de un ingenioso juego de palabras) con *La Femme 100 tete* [La mujer 100 cabezas], novela-collage del Max Ernst, su objetivo no era dar pie al debate sobre las diferencias entre el opus surrealista y su trabajo. Así pues, su primer vídeo refleja la proscripción de la autodeterminación sexual de la mujer en la cultura musulmana. La artista manuscibe sobre su cuerpo con rotulador negro – primero concéntricamente alrededor del ombligo, luego en líneas – un texto de Renat Nelli, etnólogo e historiador especialista en Occitania y los trovadores, que habla sobre el «odio al clítoris» en la cultura masculina tradicional musulmana. Como perteneciente a una minoría cultivada, cuenta también cómo la mujer se liberó de la fobia al clítoris, generalizada en muchas otras culturas. Yalter, con el vientre cubierto de palabras, se dispone a bailar al son de una música tradicional turca,

The feminist artist Nil Yalter, who was born in Cairo in 1938 and emigrated from Istanbul to Paris in 1965, pioneered the fields of performance and video art with works in which she made visible ethnic and cultural conflicts relating to gender and identity. Even though her first video, *La Femme sans tête, ou la Danse du ventre* [The Headless Woman or the Belly Dance] of 1974, shared part of its title (by way of a clever play on words) with 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 opus and her own. As such, her own first video reflects the proscription of women's sexual self-determination in Muslim culture. Using a black felt-tipped pen, she noted – first concentrically around her navel, then in a linear fashion – a text by Renat Nelli, an ethnologist and historian of Occitania and the troubadours. He speaks of a “hate of the clitoris” in exemplary traditional, male Muslim fashion; and, as a man from a learned minority, he also tells of how women liberated themselves from the anti-clitoral contempt, which is pervasive in many cultures.

Yalter, her stomach covered with handwritten script, begins to do a belly dance to traditional Turkish music. Her doing so suddenly makes visible what is different

arrojando luz así sobre las diferencias entre el otro discurso de la mujer (y acerca de la mujer), el de Occidente. A continuación, hace de su cuerpo el soporte del texto de Nelli, declamándolo a la vez que agita su cuerpo de forma «cóncava y convexa». El objetivo de la artista es, así pues, influir sobre la violencia que la sociedad islámica ha ejercido tradicionalmente contra la feminidad.

*Texto de Gislind Nabakowski*



about the discourse of and about women from the “other” European perspective. She then makes her body the stalk of René Nelli’s text, simultaneously speaking it and swaying her body in a manner both “convex and concave.” The artist’s objective here is to have an influence over the violence which Islamic society traditionally directs toward femaleness.

*Text by Gislind Nabakowski*

*La Femme sans Tete ou La Danse du Ventre / La mujer sin cabeza o la danza del vientre / The Headless Woman or the Belly Dance, 1974 (image)*



La colección SAMMLUNG VERBUND, Viena fue fundada en 2004 por la compañía eléctrica austriaca Verbund AG. Se trata de una colección de arte propiedad de la compañía, que se centra en el arte contemporáneo internacional y cuyo consejo asesor está integrado por Gabriele Schor, directora de la colección, Jessica Morgan, conservadora de la Tate Modern (Londres), y Camille Morineau, conservadora del Centre Pompidou (París).

SAMMLUNG VERBUND expone arte contemporáneo desde los años 1970, manteniendo el diálogo con corrientes artísticas contemporáneas. El lema de la colección es «profundidad más que amplitud». Su interés radica en determinados periodos creativos de artistas diversos y, al mismo tiempo, centra su interés en corpus completos, como la obra temprana de Cindy Sherman, Birgit Jürgenssen, Francesca Woodman, Renate Bertlmann, o en posiciones artísticas específicas de artistas activos desde los años 1970. La colección se interesa por temas como la performance, la vanguardia feminista o los espacios/lugares.

La SAMMLUNG VERBUND fomenta las presentaciones, la formación artística, la investigación y la publicación académica. Son ejemplos el catálogo de la colección (2007), la primera monografía publicada sobre la artista austriaca Birgit Jürgenssen (2009), el catálogo razonado de la obra temprana de Cindy Sherman (2012) o una monografía sobre Francesca Woodman (2013).

The collection SAMMLUNG VERBUND, Vienna 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 spotlight 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, Birgit Jürgenssen, Francesca Woodman, Renate Bertlmann and specific artistic positions since 1970. The collection focuses on the themes "Performance", "Feminist Avant-Garde" and "Spaces / Places".

Alongside collection presentations, art education, and research, SAMMLUNG VERBUND puts 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 on Cindy Sherman's early works (2012) and a monograph on Francesca Woodman (2013).

## Collection Presentations

|           |  |           |  |
|-----------|--|-----------|--|
| 2007      | HELD TOGETHER WITH WATER<br>MAK - Museum of Applied Arts, Vienna   | 2012/2013 | open spaces   secret places<br>Works from the SAMMLUNG VERBUND<br>Museum der Moderne Mönchsberg,<br>Salzburg                             |
| 2008      | Suyun Bir Arada Tuttugu.<br>Verbund Koleksiyonu'ndan Sanat.<br>Museum of Modern Art, Istanbul                                  | 2012      | Cindy Sherman. That's me – That's not me.<br>The Early Works 1975–1977 from the<br>SAMMLUNG VERBUND<br>Centre de la photographie, Geneva |
| 2009      | Birgit Jürgenssen<br>Vertical Gallery, VERBUND Headquarters,<br>Vienna   | 2013      | Cindy Sherman. That's me – That's not me.<br>The Early Works 1975–1977 from the<br>SAMMLUNG VERBUND<br>KUNST MERAN, Meran                |
| 2010      | DONNA: AVANGUARDIA FEMMINISTA<br>NEGLI ANNI '70<br>dalla Sammlung Verbund di Vienna<br>Galleria nazionale d'arte moderna, Rome | 2013      | open spaces   secret places<br>Works from the SAMMLUNG VERBUND<br>Vertical Gallery, VERBUND Headquarters,<br>Vienna                      |
| 2010/2011 | Birgit Jürgenssen<br>Kunstforum Bank Austria, Vienna   |           |  |
| 2012      | Cindy Sherman. That's me – That's not me.<br>The Early Works 1975–1977<br>Vertical Gallery, VERBUND Headquarters,<br>Vienna    |           |  |

## List of artists in the exhibition

Helena Almeida

born 1934 in Lisbon,  
lives in Lisbon

Eleanor Antin

born 1935 in New York,  
lives in San Diego/California

Renate Bertlmann

born 1943 in Vienna,  
lives in Vienna

VALIE EXPORT

born 1940 in Linz/Austria,  
lives in Vienna

Esther Ferrer

born 1937 in San Sebastián/  
Spain, lives in Paris

Alexis Hunter

born 1948 in Auckland/  
New Zealand, lives in London

Sanja Iveković

born 1949 in Zagreb/Croatia,  
lives in Zagreb

Birgit Jürgenssen

Vienna 1949 – Vienna 2003

Ketty La Rocca

La Spezia 1938 – Florence 1976

Suzanne Lacy

born 1945 in Wasco, California,  
lives in Santa Monica/California

Leslie Labowitz

born 1946 in Uniontown,  
Pennsylvania, lives in Santa  
Monica/California

Suzy Lake

born 1947 in Detroit,  
lives in Toronto/Ontario

Ana Mendieta

Havana 1948 – New York 1985

Rita Myers

born 1947 in Hammonton/New  
Jersey, lives in Philadelphia

Martha Rosler

born 1943 in New York,  
lives in New York

Cindy Sherman

born 1954 in Glen Ridge/ New  
Jersey, lives in New York

Annegret Soltau

born 1946 in Lüneburg/Germany,  
lives in Darmstadt

Hannah Wilke

New York 1940 – Houston 1993

Martha Wilson

born 1947 in Pennsylvania,  
lives in New York

Francesca Woodman

Denver 1958 – New York 1981

Nil Yalter

born 1938 in Cairo,  
lives in Paris

MUJER. La vanguardia feminista de los años 70.  
Obras de la SAMMLUNG VERBUND, Viena

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

curated by Gabriele Schor

Círculo de Bellas Artes, Madrid  
June 3–September 1, 2013

Editing: Theresa Dann, SAMMLUNG VERBUND, Vienna  
Graphics: Brigitte Zmölnig, Vienna  
Translation: Miguel Marqués, Madrid

Los textos son extractos de los publicados en el catálogo «DONNA. Avanguardia  
femminista Negli Anni 70 dalla SAMMLUNG VERBUND di Vienna», editado por  
Gabriele Schor en 2010.

Please note that the texts by the authors below 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.

Sigrid Adorf, Rossella Caruso, Magdalena Felice, Jocelyne Fortin, Edith Futscher,  
Julia P. Herzberg, Susanne Lacy, Alyce Mahon, Gisliind Nabakowski, Angelandreina  
Rorro, Kathrin Schmidt, Gabriele Schor, Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann  
y/and Jayne Wark

Photo credits:

© 2013: Artists

© 2013 for the reproduced works by VALIE EXPORT, Alexis Hunter,  
Birgit Jürgenssen, Annegret Soltau and Hannah Wilke: VBK, Vienna

