

# Cuerpos políticos en la zona de **conflicto**

Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio  
agonista

## POLITICAL BODIES IN THE CONFLICT ZONE

### HANNAH WILKE OR THE THEATRALIZATION OF FEMININITY IN AN AGONISTIC SPACE

#### ABSTRACT

---

This paper raises the need to review hegemonic interpretations of questions that arise in times of political fracture within dissident groups. The artist Hannah Wilke is brought to exemplify this question and, more specifically, her reasons to produce the poster *Marxism and art. Beware of Fascist Feminism* are analysed. Wilke's work is considered here as a clear illustration of how theoretical tools are not always ready to interpret the actions of the artists in their historical context. Removed from an essentialist extra-discursive perspective, proposals such as Wilke's acquire a different sense and show the impossibility of defending a closed identity in active democratic spaces.

#### Keywords

Visual art, gender, politics, feminism, performance

#### RESUMEN

---

En este ensayo se plantea la necesidad de revisar las respuestas hegemónicas a interrogantes que surgen en los momentos de fractura política en el seno de los grupos disidentes. Para ello se analiza el ejemplo de la artista Hannah Wilke, y más concretamente las razones que le llevaron a presentar el cartel *Marxismo y arte. Cuidado con el feminismo fascista*. El trabajo de Wilke es un claro ejemplo de cómo las herramientas teóricas no siempre pueden dar sentido a las acciones de los artistas en su contexto histórico. Al alejarlas de una perspectiva extra-discursiva de corte esencialista, propuestas como las de Wilke cobran un sentido diferente, mostrando la imposibilidad de plantear un cierre identitario en espacios democráticos activos.

#### Palabras Clave

Artes visuales, género, políticas, performance, feminismo

## 1 INTRODUCCIÓN Y MÉTODO

Este ensayo analiza el marco contextual en el que se ha situado en parte el trabajo de la artista norteamericana Hannah Wilke. Sus posicionamientos son aquí utilizados como caso de estudio para intentar comprender algunos de los porqués que la aproximación metodológica tradicional empleada en el análisis de las propuestas de las artistas feministas elude. En muchas de las exposiciones y revisiones realizadas, la presentación de los trabajos ejemplarizando capítulos temáticos simplificados, con una marcada aproximación en sus análisis a las posturas esencialistas (prediscursivas), esconde una parte sustancial de la carga política y no permite dar respuestas efectivas. Este hecho afectó inicialmente a los trabajos más complejos desarrollados en los años setenta en el ámbito anglosajón situándolos en un contexto excluyente que los alejaba de la intención de las creadoras. Las artistas más críticas operaron simultáneamente dentro de los juegos de lenguaje de las artes visuales y de las prácticas políticas, en los espacios de conflicto, no pudiendo ni queriendo dejar inexplorados o relegados los conflictos internos. Su presencia evidencia la complejidad de las prácticas feministas, las más eficaces disidencias activas frente al modelo de desarrollo occidental, que se ha basado en confinar a la privacidad tanto las relaciones personales como las economías familiares, una actitud que ha equiparado los ideales capitalistas con las realidades comunistas, transformando en utopía el cambio social. Desde el margen de actuación que la expresión individual permite, Wilke intentó poner de manifiesto que *el bosque no dejaba ver los árboles*, es decir, el bosque estaba ocultando las diferencias plurales y con ello ahogando las libertades, limitaba los debates y discusiones y escenificaba una unidad bajo la cual se podían asfixiar las muchas posibilidades que el movimiento feminista ofrecía como praxis política en el seno de las sociedades democráticas.

Prácticas artísticas como las de Wilke representaron la mutabilidad de las identidades y con ello la dificultad de sostener posicionamientos esencialistas, aunque solo fuera como estrategia transitoria para su uso político (Spivak, 1988, p.13). A pesar de ello su trabajo, inicialmente postergado a un segundo plano dentro de la praxis feminista más ortodoxa, ha terminado adquiriendo protagonismo, aunque ciertamente distorsionado, ya que se emplea a menudo para ejemplificar precisamente esos mismos postulados que ella cuestionara con sus actitudes y sus proyectos. Podemos considerar, sin embargo, la de Wilke como una práctica lingüística plenamente inscrita en aquellos discursos políticos que buscan deconstruir las identidades heredadas, no reforzarlas renovándolas en los márgenes, sino re-visándolas críticamente para, partiendo de ellas, puesto que no hay otra posibilidad, caminar en direcciones torcidas. Su práctica, como la de algunas otras artistas de los años setenta, se centra en hurgar en la impostura de esos puntos de sutura aparente que muchos quisieran no tener que ver en los cuerpos sociales de las disidencias. Porque como sostuvieron Ernesto Laclau y Chantal Mouffe:

El obstáculo fundamental en esta tarea es el que hemos venido registrando desde el comienzo de este libro: el apriorismo esencialista, la convicción de que lo social se sutura en algún punto a partir del cual es posible fijar el sentido de todo evento, independientemente de cualquier práctica articuladora. Esto ha conducido a una incompreensión del desplazamiento constante de los puntos nodales que estructuran a una formación social, y a la organización del discurso de la izquierda en términos de una lógica de ‘puntos privilegiados apriorísticos’, que limita seriamente su capacidad de acción y análisis político. (2004, p.222)

En el campo de las artes visuales los feminismos de los años setenta que se activaron políticamente en Estados Unidos intentaron privilegiar aquellas manifestaciones positivas que ofrecían una imagen potente y compactada, relegando las que suponían un conflicto para sus posiciones discursivas. Ganaron con ello en su presente, pero dificultaron el futuro, quizá porque los conflictos originarios suelen surgir con quienes más conscientes son de la sutileza de los mecanismos de dominación y que con más insistencia se enfrentan a ellos. En 1977 Hannah Wilke presentó y difundió un cartel en el que figuraba el texto *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*, llamando así la atención sobre el sostenimiento de posturas totalitarias en el seno de esa disidencia emergente. Las ambiguas posiciones de Wilke no eran comprendidas desde la línea discursiva mayoritaria y desembocaron en un desencuentro ideológico permanente con la teórica Lucy R. Lippard. La parodia performativa de género de Wilke se produjo demasiado pronto, fuera del tiempo adecuado, en un momento histórico en el que no se disponía todavía de las herramientas teóricas que nos iban a permitir aprehenderlo en toda su complejidad, y, además, requería de una continuidad temporal en su conclusión. Para comprender mejor el conflicto que surgió y la potencia de su eco hay que tener en cuenta que, si bien Wilke fue recibida con reticencias dentro de los grupos feministas, sí formó parte desde el principio del contexto artístico hegemónico en su Nueva York natal, un contexto que también negaba una parte importante de su trabajo. En todo caso, no interesa aquí narrar la trayectoria de Wilke, sobradamente conocida. La artista tuvo desde sus principios el apoyo de la élite masculina, se movía en su mismo espacio, pero Nueva York tampoco era una ciudad tan grande; los estrechos círculos se acaban abriendo para quienes están dispuestos a mover ficha en el juego.

## 2 LA VAGINA COMO FUENTE DE CONFLICTO (DE NUEVO)

La mayoría de los artistas emergentes en el Nueva York de entonces eran políticamente activos y contaban con el apoyo de una generación anterior de la que se alimentaban conceptualmente, ello enriquecía la carga discursiva en un ambiente progresista marcado por una gran visibilidad del accionismo. Algunos estudios de artistas se abrían a la gente y el clima general permitía una apertura constante de debates y discusiones teóricas sobre las estéticas. La idea que se tenía del artista en aquellos años, como un generador de experiencias y situaciones alternativas, obligaba a reconducir constantemente la conceptualización de unos proyectos que cada vez más se expandían estéticamente y por ello a participar abiertamente en los debates que surgían alrededor de las nuevas prácticas. El artista era una persona cuya interacción con el entorno no estaba tan mediatizada a través de la intervención de los críticos de arte, con los que, aparentemente, la relación era más horizontal y comunicativa. En aquel momento la situación política era compleja, por lo que los artistas debían forzarse a intervenir en las discusiones teóricas y participar de una sociedad que había abandonado la calma aparente de la posguerra, a la vez que mantenían actitudes todavía relacionadas con la imagen de una estrella cultural que precisa alimentar a sus públicos:

El artista, como cualquier otra persona, no responde a situaciones 'abstractas', sino a su experiencia de ser cierta persona en cierto tiempo y lugar.

Empleo aquí la palabra artista para designar a alguien de imaginación o clarividencia superior que se expresa a través de uno u otro medio. En el acto de coordinar sus recursos técnicos tiene que coordinar también sus propios instintos e inteligencia; es decir: sus recursos psicológicos; todo lo cual puede representar el desvelamiento de posibles nuevos sentidos para la vida humana. (Benthall, 1977, p. 33)

En diciembre de 1969, justo cuando la década de los setenta estaba empezando, el crítico Jonathan Benthall expresaba así cómo se veía al artista. Mientras, en Europa, son también los tiempos de una VALIE EXPORT que propone proyectos inequívocamente inspirados en los lenguajes políticos feministas y altamente provocadores, pero trabaja dentro del contexto del histriónico accionismo austríaco y no existía allí en ese momento una propuesta teórica feminista tan compleja como la estadounidense con la que dialogar. Esa misma circunstancia la liberaría posteriormente de una posible interpretación metafísica de corte esencialista de su trabajo, ya que ella también empleaba su cuerpo como un signo incompleto a la vez que sobresignificado. A pesar de que el debate feminista no estuviera tan presente en el contexto artístico austríaco, y al igual que Wilke, EXPORT exploraba desde sus postulados mientras se relacionaba mano a mano con sus compañeros masculinos en un momento para el que el artista debía ser alguien “de imaginación o clarividencia superior” que despertara a sus públicos del letargo.

Se considera a Hannah Wilke la primera persona que comenzó a trabajar con objetos de referencias vaginales. Como señala Sandra Goldman en una revisión relativamente reciente del trabajo de Wilke, lo haría antes incluso de que Judy Chicago comenzara a emplear las formas vaginales en su trabajo, por lo que se consideraba pionera del arte feminista:

Cuando Wilke declaró que empezó el feminismo, quería decir que fue la primera en crear obras de arte feminista, que ya realizaba escultura con forma de vagina en 1959, mientras todavía asistía a la escuela de arte. Solía llamar la atención sobre este extremo en las entrevistas. Las piezas vaginales creadas por Wilke eran conocidas en 1970 en un mundo artístico amplio, así como en los círculos feministas, pero en 1980 su

contribución a la historia del arte apenas era visible. Aunque la historia seguía valorando la inventiva, se había deconstruido el mito de la originalidad y Wilke se sentía frustrada porque no se reconocía la suya. (2006, p. 31)

Wilke se refería sobre todo al problema con el que se encontraba ante el rechazo por parte de Lucy R. Lippard, que para Wilke era la teórica que más podía haber ayudado a la contextualización de sus trabajos con formas vaginales dentro de los feminismos. Desde su punto de vista, Lippard la ignoraba de manera evidente, a la vez que impulsaba el uso que de la imaginería vaginal hacía Judy Chicago convirtiendo así a esta en el referente *original*. Goldman comenta el hecho de que Lippard hiciera referencia a su trabajo con formas vaginales cerámicas en un artículo que escribió en 1967 para la revista *Hudson Review*, pero Wilke estaba muy dolida por el hecho de que, en la reimpression del texto en la recopilación *Minimal Art. A Critical Anthology* de Gregory Battcock, Lippard retirara toda referencia, escrita y visual, al trabajo de Wilke. Las antologías de Battcock eran libros de referencia para hacerse un mapa del arte que se estaba realizando en ese momento y pareciera que Lippard quisiera borrar la presencia de Hannah Wilke como parte de los primeros momentos del movimiento feminista. El hecho se produciría después de que ambas se conocieran porque, sencillamente, el personaje que representaba públicamente Hannah Wilke no podía encajar en la idea que tenía Lippard de hacia dónde debían dirigirse en ese momento los acontecimientos. Lucy Lippard le dedicaría posteriormente, en 1976, unas palabras no muy amables a la obra de Wilke en un artículo publicado en *Art in America* “The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’s Body Art”; el trabajo de Wilke se menciona en tres ocasiones, pero la primera de ellas sirve para desacreditar la credibilidad del total de su trabajo:

(Sobre Joan Jonas) Debo decir que admiro el coraje de las mujeres con cuerpos menos bonitos que desafían las convenciones y se convierten en particularmente vulnerables a la crítica cruel, aunque aquellas que están físicamente mejor dotadas probablemente encuentren más rechazo a largo plazo. Hans Peter Feldmann puede usar una serie de ridículos pin-ups porno como su arte, pero Hannah Wilke, una chica glamurosa por derecho propio que ve su arte como 'seducción', es considerada casi demasiado buena para ser verdad cuando hace ostentación de su cuerpo en una parodia del papel que, de hecho, desempeña en la vida. Lleva creando arte erótico con imaginación vaginal durante más de una década y, desde el movimiento de las mujeres, empezó a realizar performances junto con su escultura, aunque su propia confusión sobre su papel como mujer hermosa y artista, como coqueta y feminista, en ocasiones ha producido manifiestos políticamente ambiguos que la han expuesto a críticas tanto en el ámbito personal como en el artístico. (1976, p.126)<sup>1</sup> (Fig. 1)



Figura 1. S.O.S. Starification Object Series, 1974-82.

Wilke evidenció su sorpresa ante esas supuestas críticas de las que afirmó no haber oído hablar nunca. Evidentemente existía una incompatibilidad discursiva que iba más allá de posibles discrepancias menores que hubieran podido surgir ante las formas objetuales empleadas, la incompatibilidad se centraba en

otros aspectos de la formalización del trabajo, en la parte performativa de su presentación en público. En otra parte del mismo artículo, Lippard señala:

La serie de Hannah Wilke S.O.S. ('Starification Object Series' y no por casualidad, las siglas significan también ¡Ayuda!), incluyen una performance en la que, sin camisa, flirtea con la audiencia mientras mastican chicle, entonces ella forma pequeños rizos que parecen vaginas y palos estampados en su torso desnudo. Ella los llamó 'estrellas' (stars), jugando con la idea de *celebrity*, pero también son cicatrices, que se relacionan con el lado positivo de los rituales africanos a través de los que las mujeres ganan belleza y status, y en el lado negativo con la angustia de la 'escarificación interna' real de la artista. (1976, p.135)

De sus observaciones se deduce que Lippard conocía el trabajo de Wilke, pero no encontraba asumible ese "flirtear" a la manera tradicionalmente femenina con la audiencia. Era *esa* actitud de Hannah Wilke ante sus públicos lo que creía contextualizaba las formas vaginales que Wilke empleaba en un discurso teórico diferente del empleado por Chicago. Su presencia y su apropiación de los discursos feministas suponían un problema si se entendía que, desde posicionamientos feministas, los procesos debían ajustarse a un decálogo metodológico y, por ello, terminaban desarrollando unas formalizaciones que, consecuentemente, encajarían sin fisuras en las formulaciones discursivas previas. Pero Wilke partía de posicionamientos feministas diferentes a los de Lippard, por lo que el choque no podía evitarse; sería la insistencia posterior de Wilke, y las dramáticas circunstancias en las que fueron realizados sus últimos proyectos, la que ha reconducido la mirada crítica y permitido recontextualizar sus primeros trabajos. Como señala Laura Cottingham sobre la visión un tanto idealista de Lippard:

Lippard sugiere que las mujeres ‘han sido educadas y condicionadas’ hacia el sexo. Dicha conceptualización pasa por alto las obvias consideraciones materiales en liza para las mujeres con respecto a la sexualidad: que el sexo (por el cual Lippard quiere decir siempre heterosexualidad) es una forma fundamental de empleo para la clase mujer (matrimonio y prostitución); que el sexo y la sexualidad son, como las tareas domésticas, demandas performativas que los hombres extraen para las mujeres; que las representaciones del desnudo femenino (el ‘sexo’ femenino) están entre las imágenes más ubicuas que pueden encontrarse, junto con los paisajes y el retrato, en la tradición secular de la pintura occidental; y que el control de la sexualidad femenina ha sido una de las características más consistentes de las culturas patriarcales. (2002, p.35).

La manera en la que Wilke se presentaba en escena evidenciaba en sus aspectos performativos muchos de esos condicionantes que Lippard “pasaba por alto” en sus textos, pero frente a los cuales sí estaba intuitivamente alerta. Ambas Wilke y Lippard tenían una visión marcadamente heterosexual de los públicos, pero la exhibición de heterosexualidad normativa de la que hacia gala Wilke podía fácilmente exasperar a alguien consciente de la carga política retrógrada que insistir en esa posición/mujer podía conllevar. Probablemente Lippard pensara intuitivamente que la utilización de su cuerpo que hacía Wilke respondía a su “forma natural” de encontrar *trabajo* en el arte, que en su trabajo aceptaba las demandas performativas de la mirada masculina, que empleaba su cuerpo desnudo como una prolongación contemporánea de los desnudos protagonistas de la historia del arte y que no separarse de la presencia de hombres alrededor suyo evidenciaba el control masculino sobre la *sexualidad artística* de Wilke.

### 3 DECONSTRUCCIÓN DE UN IDEAL PERFORMATIVO

Lo cierto es que el discurso que maneja Wilke sobre la belleza resulta sobrecogedoramente conservador y no discute los presupuestos sobre los que se fundamenta, tan solo las consecuencias y la necesidad de ser conscientes de la temporalidad de la posición “mujer bella” (heterosexual y femenina implícitamente) en la sociedad. Los numerosos comentarios de Wilke al respecto, a veces conducen la recepción hacia concepciones universalistas presuponiendo unas actitudes concretas en unos públicos que no son, ni mucho menos, homogéneos.<sup>2</sup> Y la suya es una visión estrecha de la belleza, demasiado *a lo Helmut Newton* como para coincidir con la idea de belleza que poseen, y poseían en los setenta también, una importante parte a tener en cuenta de los públicos. Si bien era el estilo hegemónico que debía servir de referencia a la mayoría y, por ello, el necesario para sacar a la luz algunas de las preocupaciones en las que se fundamenta un profundo trabajo de investigación desarrollado a través de casi tres décadas. En este sentido, la propuesta estética de Wilke resulta políticamente más operativa que su presunción ajustada al canon dominante sobre qué mujer era bella y cuál no.<sup>3</sup> Según Wilke, ella actuaba para todos los públicos, no solo para hombres masculinos, *seducía* a ambos géneros/sexos porque ambos estaban inscritos en el mismo modelo de comportamiento social y por lo tanto la doxa estética les afectaba igualmente. El Gran Discurso sobre la Belleza subyacía en los planteamientos de Wilke, de ahí sus referencias constantes a la figura de Venus y también a la reencarnación de Venus de los años setenta, la pin-up: “Wilke cree que la envidia de Venus, no la envidia del pene, es lo que ha causado problemas entre mujeres y hombres” (Frueh, 1996, p.143). Venus como pin-up será una imagen que se repetirá a lo largo de toda su trayectoria desde principios de los setenta hasta su brutal deterioro físico y fallecimiento por cáncer en 1993, un proceso

que la artista, ayudada por su compañero Donald Goddard, documentó bajo estas premisas.

En su manera de posar ante la cámara de fotos, en su manera de moverse en los vídeos y en su forma de comunicar en las performances, Wilke construía un personaje a través del cual confrontar la percepción de la mujer/bella con la artificiosidad de la puesta en escena de la performatividad femenina. Refiriéndose al trabajo de Wilke, Joanna Frueh comentará al respecto: “La gente a menudo vincula la belleza con la feminidad y contempla esta última como un conjunto de limitaciones. La feminidad requiere artificio, auto-control y perfección en los detalles corporales y gestuales, y la cultura construye a las mujeres femeninas como necesitadas. La belleza, entonces, carece de espíritu e independencia” (1996, p.146). Probablemente Lucy Lippard creía no compartir ese “ideal”, como no lo compartía el círculo de artistas que se movían como ella en torno a la revista *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*.<sup>4</sup> Pero los *lapsus linguae* de sus comentarios decían de Lippard lo contrario. Lo que Wilke parecía estar haciendo, como quiso demostrar a todo el mundo con su último proyecto *Intra-Venus*, era desarrollar lo que en inglés se denominaría una *persona*, es decir, actuar y elaborar un personaje que se encontraba presente en todas sus apariciones en público y cuya labor principal consistía en llevar hasta el paroxismo la mascarada de la feminidad hegemónica, rebasando el límite con comportamientos estúpidos y comentarios intrascendentes si era necesario. Si Wilke no hubiera tenido en su juventud un cuerpo normativo, no habría podido personificar ese trabajo conduciéndolo hacia donde ella quería. Hubiera podido iniciar la construcción de nuevos modelos de belleza femenina aprovechándose de la capacidad performativa del lenguaje –concretamente en la acepción de género que planteará más de una década después Judith Butler (1989)–, pero no se discutirían en exceso los resultados sobre las conductas particulares, en el sentido

que comentaba Frueh, de pluralizar ese modelo.

Desde la percepción de los años setenta que permite la distancia, un cuerpo mujer desajustado del canon de belleza femenina, hubiera tenido el efecto contrario al deseado, ya que entonces, en lugar de problematizar la sinuosidad de la mascarada, su cuerpo habría puesto excesivamente en evidencia que la crítica iba dirigida hacia un canon que le excluía de la posesión de la “perfección” del modelo original. En el caso de Hannah Wilke, el ligero desajuste generado por la sobreactuación deconstruía directamente al modelo que estaba siendo criticado, y no al cuerpo concreto que lo personificaba, era por tanto una crítica mordaz realizada desde “dentro” y por ello se movía en una ambigüedad desestabilizadora. Y esa ambigüedad producto de una performance que en sus primeros trabajos resultaba menos evidente puso a prueba el juicio crítico de Lippard.

La paciencia no es a menudo una cualidad que nos acompañe a las/os artistas. Los trabajos de Wilke eran articulados en su tiempo y en su contexto, pero necesitaban del paso del tiempo para una comprensión total (Fig. 2). Si se trataba de cuestionar una identidad social, “mujer bella”, forzosamente transitoria, una identidad que se perdería cuando ya no se pudiera participar objetualizada del juego de la seducción y si empleaba el propio cuerpo/carne como *material* para sus trabajos, el paso del tiempo iba a ser necesario para poder apreciar la sinceridad del proyecto. La comprensible impaciencia de Wilke tendría sus consecuencias. Ella:

Insistía en que podía ser artista, no pese a su belleza, sino que, con su cuerpo y sus circunstancias personales, podía crear arte. En la década de los setenta, su cuerpo era magnífico y lo utilizaba para demostrar su opinión sobre el prejuicio visual. Según Wilke, calificar la belleza como algo negativo era otra forma de etiquetar a las personas. En este



sentido, manifestó lo siguiente: ‘Es como el racismo. La gente tiende a mirar a las personas primero y no a escucharlas.’ (Goldman, 2006, p.23)



**Figura 2.** *Series Intra-Venus #1*, 15 de junio y 30 de enero, 1992. Autorretratos performativos realizados con Donald Goddard

Wilke no podía entender que la sensación excluyente era mutua. De la misma manera que ella no podía comprender el rechazo que una parte importante de la corriente dominante del feminismo en Nueva York tenía hacia su trabajo, ella tampoco estaba entendiendo que no es lo mismo provocar a una minoría cuando está negociando sus condiciones de emergencia, que enfrentarse a un poder globalmente hegemónico cuya posición le da la suficiente seguridad como para permitir la presencia de algún que otro *outsider* solo relativamente conflictivo.

Pero Hannah Wilke creía en la necesidad de provocar debates e interferir en los procesos emergentes para poder incluir puntos de vista divergentes como el suyo. Necesitaba introducirse en las discusiones y visibilizar sus opiniones y se dirigía hacia quienes ella creía que eran políticamente más activas. Se equivocó de contexto, porque en ese momento la mayoría de las artistas feministas ansiaban formar un grupo coherente, consensuar posiciones, y huían del conflicto y las fracturas que la divergencia les parecía

podía traer. Estaban constituyendo una minoría hegemónica para poder negociar después su participación en la cadena de equivalencias. Un ejemplo de su poco compatible divergencia era que Wilke no creía en la necesidad de prescindir de lo masculino (el rechazo afectaba a los hombres biológicos y a las mujeres públicamente masculinas) para la causa feminista, a mediados de los ochenta señalaría jugando con las palabras, pero entendiendo que la polaridad absoluta puede compartir elementos significantes: “Mi arte es interdependiente. No es hostil hacia los hombres. Creo que ése es el peligro de gran parte del feminismo. Es señalar con un dedo fálico” (Goldman, 2006, p. 23). De hecho se presentó en una reunión del colectivo Heresies con Donald Goddard, en un gesto que entiendo estratégicamente desacertado si es que realmente deseaba aceptación, ya que podía parecer que no era capaz de enfrentarse a los conflictos teóricos sin el apoyo discursivo de una presencia y voz masculina *correcta*, una acción que interpretada desde la ortodoxia le podía convertir en un elemento sospechoso.

Su utilización de la iconografía vaginal no seguía tampoco las mismas pautas que la de Chicago o Schapiro ya que no iba dirigida en la misma dirección esencialista, entendiendo por esencialismo feminista la definición que diera T. de Lauretis:

Es una totalidad de cualidades, propiedades y atributos que tales feministas definen, se representan mentalmente o establecen por sí mismas (y de hecho algunas tratan de vivir afuera de ello en comunidades ‘separatistas’), y probablemente también desean para otras mujeres. Esto es más un proyecto, entonces, que la descripción de una realidad existente; se admite como un proyecto feminista de ‘re-visión’, donde las especificaciones *feminista* y re-visión señalan ya su localización histórica, aunque la (re)visión se proyecte a sí misma hacia afuera de lo geográfico y lo temporal (universalmente) para recobrar el pasado y reclamar el futuro. (1990, p. 80)

Las pequeñas figuras cerámicas o los chicles con formas vaginales eran para Hannah Wilke objetos hermosos que representaban costras corporales, como resultado de las heridas que sufrían los cuerpos en el proceso de construcción de la feminidad. Porque como comentaría Jo Anna Isaak: “Todo el trabajo de Wilke insiste en que el género y la sexualidad son procesos indeterminados de significación que están inscritos en la superficie del cuerpo” (Isaak, 1996, p. 222). Y, como remarcaría Frueh al referirse al juego de palabras que Wilke emplea en sus proyectos –en los que traspasa al proceso de convertirse en una estrella (star) de la feminidad hegemónica occidental significados procedentes de la práctica tatuadora de la escarificación, habitual en algunas culturas para definir una posición identitaria en el grupo–:

La mujer bella sufre, porque ser una estrella como mujer es soportar la ‘estarificación’, ser observada por otros como proceso de crítica y desacuerdo. Estar ‘estarificada’ es, en cierta medida, estar enferma-de-estrellato, y los ‘ornamentos’ que decoran a Wilke en S.O.S. no son solo cicatrices sino estigmas. Convierten a la mujer modelo en mártir. (1996, p. 143)

En todo caso, las sospechas hacia la posición que ocupaba Wilke en el campo discursivo no afectaban solo al grupo de Heresies, también Judith Barry y Sandy Flitterman-Lewis pondrían en duda su trabajo en un artículo publicado en *Screen* en el verano del 80 y resaltarían cómo la ambigüedad de sus posturas genera una afinidad en hombres críticos con el feminismo. (Barry & Flitterman-Lewis, 1991, p. 109)

La cercanía de los trabajos de Hannah Wilke en los setenta con la difusa línea que a veces separa una representación hegemónica de otra contrahegemónica venía dada sobre todo por declaraciones del tipo de “mi arte es seducción”, no se deducía esa complacencia excesiva de las propuestas en sí mismas.

Porque retomando la distinción que Mary Kelly describe en su artículo “Imágenes que desean/Imaginar el deseo” al especificar las posibles prácticas artísticas relacionadas con las imágenes de las mujeres, su práctica apuntaría en otra dirección:

Otra táctica (tal vez más comprometida políticamente) ha sido la de asumir conscientemente la fachada patriarcal con el fin de transformarla en un acto de autoafirmación corrosivo y cínico. Al producir una representación de la feminidad desbordada en sus códigos convencionales, rompe en pedazos una imagen completa y perfecta de mujer. Esto puede provocar el efecto alienante del no reconocimiento, pero el problema persiste: ¿cómo representarse a sí misma como sujeto de deseo? (2008, p.125-26)

Wilke no solucionaría su problema a la manera (neo-)feminista que postularía Kelly en su conocido texto, eludiendo la representación corporal, sino invadiendo de auto-representaciones su trabajo, quizá intuyendo que en un futuro próximo la espectadora mujer y el espectador hombre diferenciados que definían el paraíso simbólico heterocéntrico dejarían de existir como polaridades ejemplares y que todo el proceso se haría mucho más complejo.

#### 4 BEWARE OF...

Como respuesta a la sensación de rechazo hacia su trabajo y a sus posiciones como artista, Hannah Wilke optó por una acción comunicativa dirigida al corazón del movimiento artístico feminista. Así, cuando recibió una invitación del Center for Feminist Art Historical Studies (Goldman, 2006, p.25) para participar en una exposición colectiva de obra sobre papel que bajo el título *What is Feminist Art?* se preguntaba “acerca de lo que es el arte feminista o lo que podría ser” y que tendría lugar a principio de 1977 en el

Woman's Building de Los Angeles, Hannah Wilke aceptó la invitación y les envió un póster como respuesta. En una página de 29 x 23 cm. sobre fondo negro, Wilke compuso un diseño que incluía una imagen suya de las treinta y cinco que componían la serie *S.O.S. (Starification Object Series)* en la que posaba semidesnuda de cintura para arriba, con una corbata de diseño modernista, el cuerpo y la cara *envaginados* y mirando desafiante a cámara, apropiándose de la pose de una chica de calendario. La imagen se acompañaba del texto "Marxismo y arte. Cuidado con el feminismo fascista" (Fig. 3).

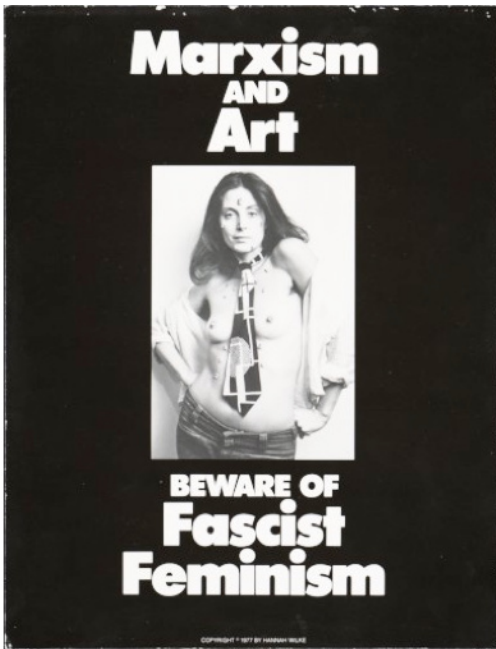


Figura 3. *Beware of Fascist Feminism*, 1977.

Goldman señala en su texto: "En una postdata a una carta dirigida a Wilke, la crítica feminista Arlene Raven escribió: 'Me encantó tu respuesta al proyecto 'What is Feminist Art'. Sin embargo, cuando Wilke donó la obra para una subasta a beneficio de Heresies en Nueva York, la colocaron en la sala del fondo.'" (2006, p.25) Por supuesto Wilke no debería haberse extrañado de que su póster fuera desplazado a la sección del fondo en ese contexto, al

menos no recibió la acusadora respuesta por parte de la organización que sí recibió Linda Benglis cuando realizó su anuncio en *Artforum* por parte del equipo de críticos que formaban el equipo editorial. Al respecto de la intención de Wilke, Joanna Frueh señalaría:

Como mujer sufre del 'marks-ismo'<sup>5</sup> de heridas internas. Como feminista, se previene de políticas y teorías, como el marxismo, que se popularizan en el mundo del arte (y con su componente feminista), que dictan el pensamiento y las estéticas correctas y que también son no-eróticos. Wilke insinuaba ¿'Marka' mi Palabra?, la Palabra traducida en forma. (2001, p.66)

Wilke emplearía de nuevo el póster para colocarlo en su exposición individual en el exterior de la galería Ronald Feldman con la que trabajaba en Nueva York. (D'Souza, 2010, p.66) La imagen que empleó está teniendo una larga vida expositiva, como era fácil suponer a raíz de su trabajo posterior, un trabajo con el que continuó hasta el final de su vida el debate abierto por Lippard. La acción de Wilke ayudó a mantener vivo ese debate iniciado en los años setenta, en un momento en el que se estaban discutiendo las políticas de la representación dentro del feminismo. La presencia de Wilke con su cartel sirvió para poner en evidencia la existencia de disensos y conflictos que discutían el carácter cerrado y excluyente de posturas en ese momento hegemónicas. Al construir la Historia se suele, aplicando una metodología reduccionista y una temporalidad lineal discutible, sacrificar estos momentos para privilegiar una imagen coherente que transmite una visión estructuralmente limitada de las relaciones internas y las contaminaciones teóricas; se borran así esos conflictos menores que ejemplifican la diversidad y a través de los cuales podemos aprender cómo articularnos dentro de nuestros discursos como seres políticos. Citando a la propia Hannah Wilke: "Lo hice porque sentí que el feminismo podía devenir fácilmente fascista si la gente cree que

el feminismo sólo es su tipo de feminismo y no mi tipo de feminismo, o su (de él) tipo de feminismo.” (1978/1996, p.171)

## 5 CONCLUSIONES

A lo largo de su carrera, Hannah Wilke fue construyendo un personaje que reconocía el carácter de construcción discursiva de su propio ser corporal. Todo es género, nos disfrazamos con lo que encontramos en el armario de los discursos representacionales, aprehendemos los cuerpos al tatuarlos con nuestros lenguajes y podemos, solo hasta cierto punto, elegir entre algunos cómo y algunos porqués. Su figura política necesitaba para formarse de ese contexto participativo que sobesatura de significaciones a un significante activo. Wilke fue lo suficientemente inteligente como para darse cuenta de que podía contribuir a deconstruir el paradigma de la feminidad.

La suya fue una postura política difícil de sostener, para ello necesitó de una acción radical, porque no podía ser comprendida desde un orden estructural que diferencie dualidades excluyentes: hombre/mujer, significante/significado, belleza/fealdad, esencialismo/construccionismo... Aceptó su ser femenino/ideal/heteronormativo como si le hubieran adjudicado unas cartas con las que empezar a jugar una partida.

La pregunta que introdujo en la discusión no era fácil de plantear, ¿se puede actuar crítica y políticamente desde los géneros/cuerpos hegemónicos? Sí, si somos capaces de percibir el laberinto de identidades ocultas que emanan de los sujetos imprevistos. Pero, para ello, se hace necesario reconducir y ampliar el marco interpretativo desde la consciencia de que no podemos escapar a los modelos heredados puesto que nuestras subjetividades se han formado en ellos y son el ineludible punto de partida necesario para iniciar exploraciones impredecibles. Las prácticas artísticas desarrolladas por las artistas feministas fueron más complejas de lo que la lectura reduccionista y marginalizante que se está priorizando desde las instituciones permite entrever. Para poder comprender su proyección conviene empezar a discernir la gran diferencia que existe entre artistas que resulta que eran mujeres y aquellas artistas conscientes de la carga política escrita en unos cuerpos que no pueden separarse de su contingencia discursiva. Aquellas que decidieron experimentar las posibilidades que el contexto antiformalista facilitaba, pero hacerlo sabedoras de la necesidad de articular una lucha política contrahegemónica desde los feminismos y de dotarla de representaciones que interrogaran nuestras mentes y despertaran la carga crítica necesaria para poder construir poéticas plurales y sociedades más libres.

## Bibliografía

---

**Barry, J. & Flitterman-Lewis, S.** (1991). Textual Strategies: The Politics of Art-Making. En H. Robinson (Ed.). *Visibly Female. Feminist Art Criticism. An Anthology*. Nueva York: Universe Books. (Publicación original en 1988).

**Benthall, J.** (1977). Importancia de la ecología. En G. Battcock, *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Butler, J.** (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990). Barcelona: Paidós. (Publicación original en 1990)

**Cottingham, L.** (2002). *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art*. Nueva York: G+B Arts International.

**De Lauretis, T.** (1990). La esencia del triángulo, o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los E.U.A. y Gran Bretaña. *Debate Feminista*, año 1, vol. 2. (Publicación original en 1989).

**D'Souza, A.** (2010). Float the Boat. Finding a Place for Feminism in the Museum. En C. Butler & A. Schwartz (Ed.). *Modern Women. Women Artist at the Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA Publications.

**Fernández Orgaz, L.** (Ed.). (2006). *Hannah Wilke. Exchanged Values*. Catálogo de exposición. Vitoria-Gasteiz: Artium.

**Frueh, J.** (1996). *Erotic Faculties*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.

------(1991). Feminism. En H. Robinson (Ed.). *Visibly Female. Feminist Art Criticism. An Anthology*. Nueva York: Universe Books. (Publicación original en 1989).

**Goldman, S.** (2006). Herejías e historia: Hannah Wilke y el movimiento artístico feminista norteamericano. En L. Fernández Orgaz (Ed.). *Hannah Wilke. Exchanged Values*. Cat. exp. Vitoria-Gasteiz: Artium.

**Isaak, J. A.** (1996). *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londres y Nueva York: Routledge.

**Kelly, M.** (2008). Imágenes que desean/Imaginar el deseo. En M. A, Hernández-Navarro & I. Tejada (Eds.). *Mary Kelly. La Balada de Kastriot Rexhepi*. Catálogo de exposición. Murcia: EspacioAV/Región de Murcia. (Publicación original en 1984).

**Laclau, E. & Mouffe, C.** (2004). *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica. (Publicación original en 1985).

**Lippard, L. R.** (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E.P. Dutton.

**Rickey, C.** (1994). Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publication. En N. Broude & M. Garrad (Eds.). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s History and Impact*. Nueva York: Harry N. Abrams.

**Spivak, G. C.** (1988). Subaltern Studies: Deconstructing Historiography. En R. Guha, & G. C. Spivak (Eds.). *Selected Subaltern Studies*. Nueva York: Oxford University Press. (Publicación original en 1985).

**Wilke, H.** (1978). Artist Hannah Wilke Talks with Ernst. *Oasis de Neon* 1, n1. La referencia aparece en Kubitzka, A. (1996). Rereading the Readings of The Dinner Party in Europe. En A. Jones (Ed.). *Sexual politics, Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Catálogo de exposición. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California.

## NOTAS

1. Trad. parcialmente extraída de Fernández Orgaz, L. (Ed.). (2006). *Hannah Wilke. Exchanged Values*. Vitoria-Gasteiz: Artium.
2. Como ejemplo sirva el texto sobre el trabajo de Wilke escrito para el catálogo de Artium. Laura Fernández Orgaz, en lo que parece un proceso empático con la propia Wilke, llega a manifestar: "...se podrían interpretar (los chicles vagina) como estigmas de la tiranía social que en la actualidad impone el enfermizo culto al cuerpo para lograr esa eterna belleza femenina que, paradójicamente, etiquetamos como algo vacío y superficial (pero que todas deseamos)." (2006, p. 19). Partir del hecho de que "todas" deseamos lo mismo con respecto a nuestros cuerpos solo porque nos hayamos educado en un sistema patriarcal parecido y/o estemos sometidas a medios de comunicación dirigidos por hombres masculinos, supone una amenazadora universalización reduccionista de la psique-mujer con el fin de desacreditar estratégicamente cualquier posibilidad de ejercer la crítica, además de intentar bloquear por la vía expeditiva las posibilidades de acción política sincera desde opiniones e intereses diferentes.
3. Según Goldman, con respecto al artículo reimpresso en Battcock y en una entrevista concedida a Judy Siegel para el *Woman Artists News*, Wilke afirmaba: "Veinte años más tarde, Wilke se quejó de que Lippard la hubiera excluido del artículo porque 'vio lo mona que era yo'." (Citada en Goldman, 2006, p.27)
4. "El primer encuentro del grupo que formó Heresies fue en noviembre de 1975 en el *loft* de Joyce Kozloff (...) Aparte de Kozloff, Lippard y Schapiro, entre las presentes estaban Mary Beth Edelson, Ellen Lanyon, Joan Semmel, Nancy Spero, May Stevens, Michelle Stuart y Susana Torre. (...) En encuentros posteriores se les unieron Joan Braderman, Elizabeth Hess, Arlene Ladden y Joan Sneyder (...) Así la meta era tener una publicación dedicada a asuntos intercontinentales sobre feminismo, arte y políticas. Pero, a pesar de las simpatías socialistas-feministas de muchas de sus participantes, el colectivo original no tenía mujeres de color. Y las feministas lesbianas, conducidas por Harmony Hammond, tuvieron que pelear por su inclusión." (Rickey, 1994, p.126)
5. Juego de palabras derivado de 'mark', marca, señal, cicatriz.

