



**EUGENIO
MANGIA**

NEO - DADA Y ACCIONISMO: LA CONEXIÓN NUEVA YORK - VIENA DE LA NEO-VANGUARDIA

Neo-Dada and actionism. The New York -
Vienna connection of the Neo-avant-garde

Eugenio Mangia Guerrero

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 29/09/17

Fecha de aceptación: 23/10/17

Resumen

Este ensayo es una continuación de un estudio previo sobre el rol desempeñado por la Neo-vanguardia de los años sesentas en adelante. En este caso particular, el enfoque es más sobre el papel de las artistas femeninas pioneras del Arte Corporal y su legado actual. La investigación busca auscultar los orígenes del fenómeno artístico desde un punto de vista multidisciplinario para poder matizar la complejidad detrás de estas expresiones del arte contemporáneo. Se propone, además, hallar las relaciones conceptuales, intelectuales y sociales entre las neo-vanguardias de Europa y Estados Unidos de Norte América; para poder impartir una dimensión más personal entre estas expresiones de nuevo cuño estético.

Palabras clave:

Origen, Performance, Arquetipo, Feminismo, Arte Corporal.

Abstract

This essay is the continuation of a prior study about the role played out by the Neo-avant-garde since the nineteen sixties to the present day. In this case, the focus is over the pioneering female artists of Body Art and their legacy today. The investigation aims to discover the origins of these artistic phenomena from a multidisciplinary point of view; so as to be able to recognize the complexity behind these expressions of contemporary art. The essay proposes, as well, to uncover the conceptual, intellectual and social relations between Europe's and the United States of North America's neo-avant-gards; therefore, integrating a personal dimension among these expressions of new types of aesthetics.

Key Words:

Origin, Performance, Archetype, Feminism, Body Art.

Biografía de la Autora:

Eugenio Mangia Guerrero. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes, Quito, Ecuador. Profesor Principal- evmangia@puce.edu.ec

La relación que permanece en el origen de toda cultura, de toda virtud, de todo aspecto noble de la existencia, es aquello entre madre y niño; esto opera en un mundo de violencia como el principio divino del amor, de unión, de paz. Bachofen, *Das Mutterrecht* (Traducido por autor)

La memoria de gratificación está al origen de todo pensamiento, y el impulso de recuperar una gratificación pasada es el poder impulsor oculto detrás del proceso del pensamiento. Marcuse, *Eros y Civilización* (traducido por autor)

La presente investigación tiene la intención de explorar multidisciplinariamente desde referentes históricos, antropológicos, políticos, psicológicos y artísticos las complejas dinámicas y orígenes que están relacionadas a las expresiones artísticas de la neo-vanguardia de los sesentas, setentas, ochentas y noventas, como ha sido practicado por medio del “*Body Art*” femenino. Exponiendo casos europeos y norte americanos de dicha expresión artística para auscultar sus significados latentes como reacciones hacia una estructura predominantemente patriarcal. En este contexto es importante ubicar los inicios de lo que podemos llamar una conexión entre las vanguardias de Viena y Nueva York que necesariamente remontan a principios del siglo XX con la temprana vanguardia del *New York Dada*. Representados por artistas como Marcel Duchamp, Man Ray y el vienés Frederick Kiesler, quienes establecieron los antecedentes del arte nuevo o anti-arte del siglo XX, que tuvo su continuación en los años sesenta, con artistas del neo-vanguardismo ejemplificadas por el Neo-Dada en Nueva York y el Accionismo en Viena.

En cierto modo este trabajo es una continuación de un ensayo anterior titulado “Neo-Dada, Deconstrucción y Psicoanálisis en la obra de Raimund Abraham” (INDEX-Dossier #2). Desde la obra del vienés Abraham hay un interés en establecer una cierta simetría entre los artistas de géneros opuestos de manera recíproca. Si bien el anterior ensayo trató sobre

un artista masculino, en el presente ensayo se pretende exponer a artistas femeninas desde diferentes ópticas del *Body Art*. Para alcanzar este objetivo se debe remontar más atrás de los inicios del siglo XX, mucho más atrás, hacia los oscuros orígenes de la civilización europea y lo que se conoce en la antropología como la Vieja Europa.

Con la maduración de ciertos planteamientos que surgen durante el Iluminismo, que influyeron sobre algunas teorizaciones concretas en torno al evolucionismo biológico y sociocultural, y con ellos la aparición del “método comparativo” que traerá consigo la formación de una “nueva antropología”, no es de extrañar que muchos estudiosos se planteen “la historia natural de la sociedad” y la “historia natural de los idearios religiosos”, no solo contemplando a los llamados “pueblos primitivos”, sino también lo que podía aprenderse de las fuentes clásicas al respecto. Es en este punto cuando un estudioso suizo de nombre Johann Jakob Bachofen (1815-1887), intentando reconstruir los orígenes de la primera vida social humana, sospecha un periodo inicial de “promiscuidad sexual”, lo que Bachofen llamará “*hetairismo*”¹, tiempo en el que un materialismo sin ley dominaba la humanidad y en el que únicamente era posible determinar la maternidad material mediante el hecho consumado.

Indudablemente, de darse, fue un tiempo en que las mujeres estuvieron expuesta a los impulsos y dominios sexuales de los hombres, por lo que hubieron de luchar por auto-liberarse. Y esto lo lograron por medio de expresiones religiosas concretas, consiguiendo así que el llamado “sexo débil” fuera capaz de imponerse o igualarse al “sexo fuerte”, dado que era fehaciente, según Bachofen, que “la

¹ Según Bachofen, en los inicios de los tiempos hubo una época de gran dominio sexual de los hombres, el ‘Hetairismo’, que viene a significar en su contexto algo como “ayuntamiento sin temor al incesto”, que causó que algunas mujeres se rebelaran y establecieran un matriarcado o ‘geritocracia’.

religión es la única palanca eficiente de toda civilización. Cada altibajo de la existencia humana tiene su origen en un momento que se inicia en esa región (Bachofen, 1987, p. 41,).” Desde este momento, según Bachofen, se impondrá el derecho materno (ginecocracia). Las divinidades femeninas gobiernan, la izquierda se prefiere a la derecha, la Tierra al Cielo, la Luna al Sol, lo oscuro a lo luminoso, el luto a la alegría, y el dominio de la noche sobre el día. Las mujeres establecen las familias, obligan a los hombres a casarse y, cada vez más, la Ginecocracia, o sistema de Derecho materno, en ocasiones puede degenerar en Amazonismo, retrocediéndose entonces un escalón en la escala evolutiva, basado en el predominio de los valores de lo femenino². Sin embargo, el reino de la madre habrá de fundarse en un principio religioso subyacente, en el lazo material entre la madre y el niño, simbolizado en la deidad como Tierra-Madre. No obstante, ese sistema no era lo suficientemente estable, ya que no permitía el desarrollo de las energías de la Civilización en su más elevado grado, y por ello se hizo necesario el advenimiento del Patriarcado basado en los valores masculinos que permitiría el desarrollo de un Derecho civil racional frente al Derecho natural matriarcal como dos aspectos superiores de la Cultura. De esta forma, pronto llegan a una concepción religiosa nueva, quizá más excelsa y que lleva a un tercer estadio; el del espíritu que hace aflorar la idea de paternidad, aunque opuesta un tanto a la de maternidad. Cuando Bachofen investiga-

ba de esta forma materna, en Europa ya había surgido el feminismo moderno como realidad y en Occidente con la Gran Britania vivía la era victoriana, con la reina Victoria, cuyo imperio dominaba el mundo.

A la vez, surgieron los inicios del movimiento por el sufragio femenino (*Suffragettes*). No es de asombrarse la acogida que tuvo Bachofen, pese a las controversias que se desencadenaban entre matriarcado² y patriarcado (Bachofen, 1987).

En este contexto, Karl Marx, antes de morir, encargó a Frederick Engels la tarea de incorporar al marxismo las investigaciones antropológicas del autor Lewis Henry Morgan (1818-1881), a quien Marx consideró la persona que ha confirmado la teoría del materialismo histórico en las sociedades primitivas de la prehistoria. En el año 1880-1881, Marx extrajo apuntes y extractos extensivos desde *'Ancient Society'* (1877) de Morgan, y Engels utilizó estos como la base para su escrito “Los Orígenes de la Familia, Propiedad Privada y el Estado”, cuya primera edición apareció en 1884, un año después de la muerte de Marx, y en donde se hace explícito por primera vez el mito marxista del comunismo primitivo matriarcal como modelo para una sociedad sin clases. Los *Orígenes de la Familia* se basa sobre una teoría de la prehistoria que fue primero elaborado por Johann Jakob Bachofen en su escrito titulado *Das Mutterrecht* (1861) y que fue incorporado por Morgan en su propio sistema. En este caso, la sociedad prehistórica primitiva es vista como una evolución desde el derecho de madre hacia formas patriarcales de organización: la “ruptura” con el comunismo primitivo y el concomitante inicio de la propiedad privada y el estado puede encontrarse en la “usurpación del derecho de madre”, lo cual Engels describe como “la derrota mundialmente histórica del sexo femenino” (Engels, Tucker, 1884, 1972). Los orígenes de la sociedad de clases y la derrota del derecho de madre sucede simultáneamente. Y según el modelo Marxista Utópico, también terminarán simultáneamente con la sociedad Comunista que elimina “el dominio absoluto del

² Según Joan Manuel Cabezas, antropólogo - “ahora pasamos a ver el matriarcado que todavía existe en algunos pueblos del mundo, un matriarcado no como dominación por parte de las mujeres, sino de un sistema donde los dos sexos cooperan y se reparten el poder y las diferentes funciones sociales, con roles que no están ligados al hecho de ser hombre o mujer. Las mujeres, por supuesto, tenían poder, y esto se refleja en las diosas de diversas culturas, como las chinas Ma Tsu o Kuan Yin, las egipcias Isis o Nut o las griegas Demeter o Hera. Hay múltiples ejemplos de sociedades matriarcales a lo largo de la historia, como los Igbo en Nigeria, o los Bashi en el actual Congo”, precondition necesaria para la creatividad.

sexo masculino sobre el sexo fémica”, lo cual es la “ley fundamental” de la sociedad de clases. La primera alienación en biología es la separación del niño de la madre; la sociedad de clases comienza con el matricidio. La prehistoria terminará con la restauración del sujeto y objeto, con la desarticulación de los instrumentos del estado (patriarcal), y por la eventual “desaparición” del estado mismo. Es la restauración revolucionaria (acelerado por el desarrollo tecnocientífico) del comunismo primitivo y de la armonía madre-niño primordial, lo cual es la Utopía Marxista (Ibíd., 1972).

Aplicando categorías psicoanalíticas, se podrá sugerir aquí que el arte se inició con la alienación de la madre e incorpora el deseo de trascender esa alienación, lo cual, por lo tanto, podrá ser visto como la precondition necesaria para la creatividad. El sueño de la armonía más temprana comunismo primitivo matrilineal filogenéticamente, y ontogénicamente con el Edén infancia son la meta desplazada de la Utopía, la cual basa su futura meta sobre el paraíso recordado, un paraíso perdido, pero no abandonado en deseo. Cognición artística es represión, pero es también el deseo de dominar la necesidad para poder restaurar la condición pre-edípica, para restaurar la fraternidad matrilineal. Para lo cual, propone Bachofen, que es solo bajo el matriarcado que la fraternidad podrá florecer: “Las conclusiones que resultan del Derecho materno especialmente la denominación del hijo y su status a partir de la madre, son las que han marcado y supuesto en el sistema de patriarcado la unión sexual no conyugal; sin embargo, bajo el dominio del matriarcado aparecen como consecuencia y característica del propio matrimonio, y van unidos a la más rigurosa castidad matrimonial (Bachofen, 1861, p. 85)”. En este respecto Freud también comenta en su escrito “Tótem y Tabú” (1923) lo siguiente:

Según la expresión de L. H. Morgan, forman tales designaciones un sistema clasificador. Significa esto que un individuo llama “padre” no solamente al que le ha engendrado, sino también a todos aquellos hombres que, según las costumbres

de la tribu, habrían podido desposar a su madre y llegar a serlo efectivamente, y “madre”, a toda mujer que sin infringir los usos de la tribu habría podido engéndrarle. Asimismo llama “hermano” y “hermana” no solamente a los hijos de sus verdaderos padres, sino también a todos los de aquellas otras personas que hubieran podido serlo, etc. (Freud, p. 1750, 1923).

En el acto de sublimación de los impulsos, el individuo creativo suspende y transforma el instinto, por ejemplo, lo que suele ser destructivo y las agresiones. El objeto productor del impulso, el estímulo y el instinto, se desplaza y se diferencian de posición, de esta manera se obtiene una aceptación social, a pesar de que la intención y el deseo destructor del artista perdura. La agresividad real se transforma y deja de entrañar un peligro. El instinto sexual y la agresividad aparecen muy a menudo en las obras de creación artística. “...el falo es también la violencia del impulso creativo y “la súbita y obsesiva que arranca la flor del pensamiento.” (Martin/Calasso, p. 406, 2011)”. El acto estético creativo es resultado de procesos que provienen del subconsciente. Sueños o episodios aparentemente desligados del tema o del momento, ideas repentinas son frecuentemente, fuente de gran inspiración y generadoras de arte. Freud en otro escrito, “El Tabú de la Virginidad” (1918), comenta en este respecto lo siguiente:

Una detenida investigación de la conducta de la mujer civilizada contemporánea en las circunstancias a las que nos venimos refiriendo puede proporcionarnos quizá la explicación del temor de los primitivos a un peligro concomitante a la iniciación sexual. Anticipando los resultados de esta así que el primitivo se defiende, por medio del tabú de la virginidad, de un peligro acertadamente sospechado, si bien meramente psíquico. [...] Me refiero a aquellos casos en los sucesivos, da la mujer franca expresión a su hostilidad contra el marido, insultándole, amenazándole o llegando incluso a golpearle. [...] Así pues, el peligro oculto en el desfloramiento de la mujer sería el de atraerse su hostilidad, siendo precisamente el marido quien mayor interés debe tener en eludir tal hostilidad (Freud, 1918, p. 2449).

Freud realizó una comparación entre el juego infantil y el complejo proceso de la creatividad humana. Artistas conocen la ne-

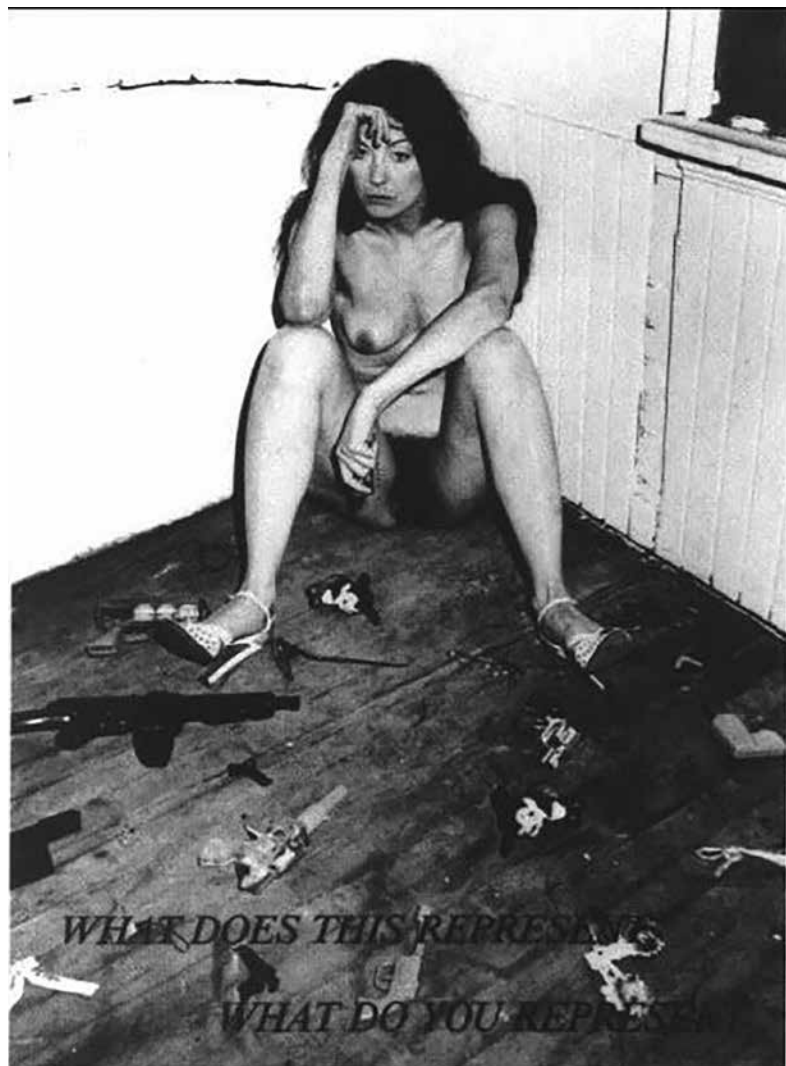
cesidad de mantener contacto con la energía del niño en el proceso creativo. Él habla de dos tipos de motivaciones principales: deseos eróticos y deseos de prestigio. Describe al poeta como un artista con tendencias a dividir su Yo en diferentes Yoes parciales, presentándolos como héroes distintos que personifican las ramificaciones de conflictos internos. Por ejemplo, esto recuerda uno de los artistas del *Body Art*, Hannah Wilke, y su obra titulada *S.O.S* (1974-1982): (Ver figura 1 y 2) “parte de un proyecto de auto-representación presente en toda su carrera, en donde desautoriza el sistema de creencias individualistas del patriarcado capitalista occidental posterior a la Ilustración reiterando con insistencia la actuación de su yo más allá de su propia singularidad (Warr, Jones, 2012, p. 38).” La manera de Wilke de posar sugiere algo tanto erótico como arquetípico en la mujer transformada en objeto. “Mostrando el torso, posando semi o completamente desnuda, la carne de Wilke aparece cubierta de las vaginas de chicle que dieron a conocer su obra en aquella época (Ibíd., p 38)”.



1. Hanna Wilke, *S.O.S.* (1974).

Freud había dividido el aparato anímico humano, la *Psyche*, en tres provincias, o “*Provinzen*”: el Ello, el Yo y el Súper-Yo. El dominio más importante, el más antiguo y el que acompaña al ser humano durante toda su vida, era el Ello. Para el artista, por ejemplo, situaciones sociales actuales, animan en el Ello un muestrario de vivencias frustrantes o recuerdos muy tempranos, casi siempre posicionados en la niñez, que buscan en la litera-

tura y en el arte su realización y satisfacción. Recuerdos de la niñez y de la juventud, ese soñar despierto del artista, es sustituto de los primeros juegos infantiles. La primera referencia en estos juegos será, sobre todo, la madre a partir de los dos primeros meses de edad e irán a continuación seguidos del intento lúdico de solucionar angustias y conflictos (Freud, 1945, 2007).



2. Hanna Wilke, *S.O.S.* (1974).

Si una persona demuestra abiertamente en su entorno, más aún si este entorno fuera restrictivo, sus sueños, fantasías o necesidades biológicas instintivas, el resultado sería rechazo social, quizás sanción, repulsión o, como mínimo, desinterés por parte de sus semejantes. Por motivos de vergüenza y reparo esta tendencia, esta necesidad queda reprimida, censurada y ocultada. Si, por el contrario, la presentación del lado oculto de la persona corre a cargo de un artista, ese mundo de fantasía se convierte, automáticamente, en

una específica fuente de desahogo y placer para las dos partes, la creadora y el recipiente. Para Freud es el gran misterio quizás el secreto que considera deberán descubrir futuros investigadores. Posiblemente sea el orden, la composición, esa estética especial en la exposición, la envoltura de la idea original, lo que la caracterizará en el juicio del receptor como bello/no bello, pero siempre irresistible y necesaria. El arte da vida a historias que liberan tensiones acumuladas de la mente humana.

El camino recorrido por el hombre de la Prehistoria en su desarrollo nos es conocido por los monumentos y utensilios que nos ha legado, por los restos de su arte, de su religión y de su concepción de la vida, que han llegado hasta nosotros directamente o transmitidos por la tradición en las leyendas, los mitos y los cuentos, y por las supervivencias de su mentalidad, que nos es dado volver a hallar en nuestros propios usos y costumbres. Además, este hombre de la Prehistoria es aún, en cierto sentido, contemporáneo nuestro (Freud, 1913, 2007, p. 1745).

El subconsciente está condicionado por dos instancias básicamente dirigidas por un simple 'principio de placer'. Esto se da en todo el mundo animal, es común a todo ser viviente: experimentar placer/sí, experimentar dolor/no. El arte, inventado por el ser humano, tiene la capacidad de aunar las exigencias del instinto de placer, con la renuncia y la frustración que caracteriza con frecuencia la realidad y el "principio de realidad". De esta forma el ser humano creativo consigue analizar y reorganizar ese mundo exterior. Mientras otros individuos cargarían con el mismo desaliento e infelicidad, por forzadas y reiteradas renunciaciones, el artista experimenta un alivio sirviéndose de una ficción. La creación estética ayudará a otros individuos a experimentar ese efecto (Freud, *Ibíd.*).

Si partimos de la premisa que el ser humano es un ser incompleto, un animal no terminado, plagado de imperfecciones, carencias, fallos y defectos, ello no quita que se haya convertido en experto hábil en la transferencia de información y comunicación, por lo menos de la que cree conocer, y quizás de ahí reposa su poder. Este demiurgo amenaza perecer en las barreras

y limitaciones terrenales. Se considera un deserrado, excluido del paraíso. Nos encontramos con una creatura imperfecta que asume sus limitaciones con dificultad en el periplo de la vida. El ser humano ha recibido, según lo mitológico, el soplo de lo divino. La mitología es la prehistoria del Arte. Estrategias de arte y religión apoyan y fortalecen al individuo a través de actitudes comunicativas, crean sociedad y en esto el arte es muy anterior a la religión. Hay la esperanza, por cierto, que el proceso de la historia proporcionará la salvación también para los padres.

Lo decidí cuando comencé con mi labor artística, hacia 1967. Pensé sobre mi nombre, y pensé que no quería tener el nombre de mi padre, que no quería tener el nombre de mi marido, quería tener mi propio nombre. Así que elegí "Export" porque quería exportar mis ideas, salir de mi misma, y "Valie" era un mote. Así que con mi mote y con "Export" (de exportar mis ideas) me inventé mi nombre (lavidanoimitaarte.blogspot.com/2009/08/valie-export-linz-austria-1940.html).

Así explica esta artista austriaca la metamorfosis que experimentó cuando decidió pasar de ser Waltrud Lehner-Hollinger (Linz, Austria, 1940), a ser Valie Export, el nombre artístico con el que es conocida internacionalmente. Ese cambio tiene mucho que ver con una de las inquietudes básicas que late en toda la obra de Export, y que no es otro que el de la identidad o, sería mejor decir, el de la doble identidad, ya que todos los seres humanos tenemos una identidad social asociada probablemente de una manera indisoluble a la identidad personal, y en el juego entre las dos, como una conforma a la otra y viceversa, está es una de las piedras filosofales de esta artista. Ya en su obra temprana encontramos algunas de las constantes de su arte, como son el tema de la identidad, el cuestionar los medios de comunicación y su afán por destruir la imagen tradicional de la mujer como objeto. Sus inicios artísticos estuvieron vinculados al Accionismo vienés de los años 60, un movimiento formado en su mayor parte por hombres, y que tenía en el propio cuerpo el campo de formulación artística esencial: "Los accionistas vieneses pusieron énfasis creativo en prác-

ticas corporales expresionistas, provocativas, transgresoras y fetichistas que buscaban su justificación en las teorías psicoanalíticas de S. Freud, C. Jung y W. Reich,... en los rituales paganos (Dionisio) y cristianos (Jesús), y en las fiestas populares y carnavalescas tanto como en el teatro futurista y dadaísta (Guasch, p. 83, 2011)". No estuvo mucho tiempo Valie Export vinculada a ese movimiento, ya que pronto decidió que su identidad como mujer y la búsqueda de un camino personal, la llevó a entrar de lleno en reflexiones acerca del papel que había desempeñado históricamente la mujer en la historia del arte, y como los esquemas patriarcales habían definido de una manera determinada la identidad femenina, lo que la introduce por completo dentro de los postulados de un arte feminista.

De alguna manera me enteré por revistas y periódicos que existía algo llamado feminismo, en concreto por medio de revistas americanas. En Europa realmente no existía, pero surgió con el movimiento estudiantil: el pensar sobre lo que significaba ser una estudiante, y también ser madre, tener o no una familia. Me puse a trabajar sobre la manera en que la Historia del Arte muestra los comportamientos femeninos, en cómo trata a las mujeres o los temas femeninos. A través de ello pude hacer que mi arte llevase un mensaje social (En: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/valliexport.htm>).

Como explica ella misma en una entrevista concedida a Sibley Labandeira y Laura Doñate. Valie Export intenta, a partir de los años sesenta, revelar y dismantelar el régimen de visión patriarcal y las estructuras de poder que favorecen imágenes de "feminidad". Para transmitir su mensaje, Export utiliza diferentes técnicas artísticas: performance, cine, fotografías, dibujos, instalaciones, vídeo. Una de sus performances más comentadas fue la que realizó en el año 1969 a la que tituló *Aktionshose: Genitalpanik* (Acciones de pantalón: Pánico genital) (Ver figura 3), cuando decidió entrar en un cine pornográfico de la ciudad vestida con una chaqueta de cuero, un pantalón de jeans/denim, y con un corte practicado en la entre pierna de los pantalones abiertos de tal forma que dejaba a la vista su vello púbico, y exhibiendo una metralleta,

lo que hizo que muchos de los espectadores que habían acudido a la sala buscando otro tipo de espectáculo, amenazados tanto física como psicológicamente por el arma y por el "cambio ontológico" de una imagen pornográfica femenina en celuloide a los genitales femeninos reales, los espectadores abandonaron la sala de cine. "Esta acción es una metáfora sobre el discurso feminista de autoafirmación de la diferencia con evidentes referencias críticas a la teoría freudiana sobre el "complejo de castración". Blandiendo el símbolo fálico del arma destructiva, Valie Export asumía un rol activo y de verdadero poder, mostrando la propia naturaleza de la diferencia sexual, (web: lavidanoimitaalarte.blogspot.com)".



3. Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik* (1969).

Un año antes había puesto de manifiesto la imagen que ofrecía de la mujer el cine convencional, y había salido a la calle para realizar la performance *Tapp und Tastkino* (Cine de tacto) (Ver figura 4), en la que su

pareja y artista por aquel entonces, Peter Weibel, iba animando a los transeúntes a que manipularan el pecho de Export que estaba oculto detrás de una caja con unas cortinas a modo de teatrillo, destrozando la imagen de la mujer como un objeto pasivo y entrando de lleno en el cuestionamiento de conceptos como el de voyerismo o el exhibicionismo. En el acto, rememora esa violencia primordial del hombre con relación a la mujer. Además, el antecedente cinematográfico dentro de la vanguardia surrealista es aludido en el caso de ciertas escenas de "Perro Andaluz" de Buñuel/Dalí. En ambas obras ella transformó la situación voyerística del cine en un "cine ampliado", sustituyendo la imagen cinematográfica de la "feminidad sexual" definida por los hombres por su propio cuerpo real y devolviendo la mirada a los que la observaban, desafiando la misogamia prevalente de los hombres puestos bajo la mirada.



Valie Export, *Tapp und Taskino*, (1968).

Valie Export es uno de los grandes referentes artísticos para hablar del vínculo entre feminismo y arte contemporáneo. Valie Export, Judy Chicago, Gina Pane, Carolee Schneemann, Ana Mendieta y Marina Abramovic optaron por la performance y rechazaron el medio pictórico, ya que creían que era una forma artística no limitada por tradiciones restrictivas, más bien que era abierta y experimental, permitía crear nuevos significados

y carecía de una historia de contenidos preconcebidos. Los temas abordados en aquellas performances a modo de una nueva interpretación del anterior "*Gesamtkunstwerk*" o "arte total" aludían a los métodos en que las mujeres eran marginadas o ignoradas de forma que el espectador tomaba conciencia de sí mismo al detectar las jerarquías de poder camufladas en la historia de la representación artística. La construcción de la feminidad empezaba a ser cuestionada por las prácticas feministas revolucionarias que rompían los esquemas lacanianos que consideran a la mujer simplemente una parte de esa Otredad de la cual se protegen la identidad masculina y la cultura occidental. En su trabajo, Valie Export cree que sí es posible una inversión "femenina" de la perspectiva, lo que llevaría a la existencia del Otro del Otro. El lenguaje del cuerpo intentaría hablar como mujer dentro de un espacio teórico agresivo, crearía una nueva óptica femenina que implica una relación diferente con el espacio y el tiempo (Warr, Jones, 2012).

Al igual que sus compañeros del accionismo vienés, Valie Export intentaba superar los límites impuestos por los tabúes y enfrentarse a un público de clase media que, después de la Segunda Guerra Mundial, había vuelto prontamente a la "vida normal". No obstante, las acciones, performances, fotografías y videos de Valie Export se diferenciaban de este movimiento en dos aspectos. En primer lugar, eran categóricamente feministas y destruían las imágenes de mujeres que había impuesto una sociedad dominada por hombres. De ahí que Export definiera sus heridas auto-infligidas como en la película *Remote...Remote* (1973), en la que se hirió las yemas de los dedos con unas tijeras hasta hacerse sangrar no tanto como la expresión de un impulso masoquista personal sino más bien, desde su punto de vista, como "signos de la historia, descubiertos en acciones relacionadas con el cuerpo" (V. Export en el ensayo *Feminist Actionism*, 1979). Del mismo modo, con la liga que se tatuó en la parte superior del muslo izquierdo en *Body Action* (Acción simbólica corporal, 1970) (Ver figura 5) pretendía erigirse en un 'símbolo de una esclavitud pasada' (Ferrer, 2010). En

segundo lugar, no obstante, la producción artística de Export desde el comienzo debía ser una crítica de los medios de comunicación. Nunca consideró la fotografía, la película o el video como elementos neutrales o documentales (Ibíd., 2010).



5. Valie Export, *Body Action*, (1970).

En su texto *Mediale Anagramme* (Anagramas de los medios de comunicación, 1990), describió su trabajo como "cuadernos en los que las páginas, notas, o imágenes se cambian repetidas veces a distintas relaciones y nuevos significados hacen posible un nuevo concepto. El medio no solo no es el mensaje, o, por decirlo de otro modo, el medio no es solo UN mensaje (Mueller, p38, 1994)". El principio anagramático de ordenar los elementos existentes para producir siempre nuevos significados también es característico de la utilización que hace Export de los medios digitales de fines de los ochenta, como el *CD-Rom Bilder der Berüngen* (Imágenes de contacto, 1998), que no solo contiene un archivo audiovisual completo de sus obras realizadas a lo largo de tres décadas, sino que además, permite modificar el orden de visualización mediante técnicas interactivas (Ibíd., 2010). "Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto, desarrollarían una creatividad igual de rica (Ibíd., 1994)."

Export eventualmente se distanció del Accionismo vienés. Su identidad como mujer y la búsqueda de un camino personal la condujeron a entrar de lleno en reflexiones acerca

del papel que había desempeñado históricamente la mujer en la historia del arte, y cómo los esquemas patriarcales habían definido una cierta identidad femenina, por lo cual se puede decir que su arte entra en los postulados del arte feminista. Superponiendo o estratificando distintas representaciones del mismo tema, Export evidencia no sólo la naturaleza construida de las imágenes, sino también el modo potencial de cambiarlas. También señala la influencia mutua y la interrelación existente entre imagen y realidad. Un buen ejemplo de esta estrategia es una serie de fotografías en las que aparecen mujeres posando con objetos domésticos en las posturas de las madonas del Renacimiento. En *Die Putzfrau (Fotoobjekt nach Tizian)* (La mujer de la limpieza, fotografía inspirada en Tiziano, 1976) se superponen dos estereotipos contradictorios: un cliché idealizado de la alta cultura y otro peyorativo de cultura popular.

Una opción para la destrucción de las identidades sexuales heredadas y los papeles definidos socialmente y con un ojo puesto en Sigmund Freud, que veía a la especie humana como el "dios ortopédico", la instalación de Valie Export *Fragmente der Bilder einer Berührung* (1994) resalta las tecnologías de la reproducción, que también pueden contribuir a la "liberación de la carga que supone el cuerpo"(en palabras de Export): se iban apagando progresivamente unas bombillas y se sumergían en recipientes de cristal llenos de leche, aceite o agua y después se retiraban. El procedimiento técnico evocaba un acto físico sexual y, por lo tanto, la visión ambivalente de la liberación del cuerpo, lo cual para Valie Export equivale a trascender el principio de la realidad. Sobre una serie de fotografías en las que aparecen mujeres posando con objetos domésticos, en composiciones inspiradas en obras muy conocidas de la historia del arte. Otros contemporáneos de Export, como Sherrie Levine, Cindy Sherman y Barbara Kruger, también volvieron a imágenes y discursos adyacentes al mundo del arte, especialmente a las representaciones de mujeres en la cultura de masas y a las construcciones de la femineidad en la teoría psicoanalítica. La

crítica de arte Barbara Hess en este respecto escribe: “Una opción para la destrucción de las identidades sexuales culturales heredadas y los papeles definidos socialmente (como el de la maternidad) es la extensión tecnológica o el traslado de funciones corporales biológicas (López, 1991, p. 107)”.

Artistas como Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Gina Pane, Yayoi Kusama y otras han actuado ante audiencias y cámaras, frecuentemente desnudas, para celebrar el cuerpo femenino y para liberarlo de las múltiples historias de cosificación. Estas artistas deconstruyeron las representaciones históricas del cuerpo femenino en el arte, como en la tradición de Venus, y en la cultura popular. Exponiendo sus cuerpos y usándolos como escenarios o un lienzo, estas artistas expusieron como la historia del arte ha dependido de la explotación y a veces de la violencia en contra del cuerpo femenino, lo cual ha borrado la subjetividad femenina. Rechazando las tendencias machistas en la historia del arte, como el formalismo, desinterés estético, y el objeto de arte como mercancía, estas feministas usaron sus cuerpos como arte para poder trastocar el estatus quo (Millett-Gallant, 2010, Traducido por el autor).

Podemos definir el “*Body Art*” (Arte Corporal) como una marcada tendencia de lo que se denomina genéricamente, a inicios de los años setentas, como “*Performance*”. El término es de hecho más amplio ya que existe un arte corporal que obviamente contiene una performance, que se realiza en público, y un arte corporal que acude a diversos soportes, como fotografía principalmente, pero incluye cine, video, documental y CD-Rom que no implica una representación directa con el público. En todo caso, el *Body Art* se funde paulatinamente con el arte de la *performance*, que a su vez se funda en el acto en tanto obra; el cuerpo del artista como elemento fundamental del deseo creador no ha desaparecido de las prácticas artísticas: como ejemplifica la obra de Marina Abramovic, otra pionera centro europea del *Body Art/Performance*; Marina Abramovic nació en Belgrado en 1946 en el

seno de una familia militar, sus padres fueron héroes de la revolución y pelearon al lado del mariscal Tito, quien los recompensó con altos cargos. Abramovic se educó en la vida de modestos privilegios de la “burguesía roja” en el naciente estado yugoslavo, pero heredó el espíritu de sacrificio, rebeldía y disciplina de sus padres, lo cual proyectó en las artes (Ferrer, 2010). Una pieza particularmente inquietante de Abramovic es “*Luminosity*” (Ver figura 6), en la cual un cuadro de luz se proyecta en una pared para enmarcar a una mujer desnuda que está sentada en un sillín de bicicleta empotrado a unos dos metros del suelo. La mujer permanece relativamente inmóvil en una posición precaria que evoca una crucifixión y confronta a la imagen femenina mítica con la imagen política de la mujer.



6. Marina Abramovic, *Luminosity*, (1997).

En su propio derecho Marina Abramovic ha rendido especial homenaje a su colega artista Valie Export: el 11 de noviembre de 2005, Abramovic repite la acción “*Genital Panik*” de V. Export en el Museo Guggen-

heim de Nueva York. Abramovic lleva el pelo largo y no encrespado como Export; lleva unos pantalones negros, no unos jeans como Export; en cualquier caso, en ambos tienen la parte de la entrepierna recortada; Abramovic como Export expone su vello púbico; Abramovic empuña un Kalasnikov, no así con Export; y Abramovic está en un museo, no en un cine porno (Ver figura 7). De la misma manera, una joven admiradora de Abramovic y otra artista/psicóloga del performance es la suiza Milo Moiré, quien también le rinde un homenaje a V. Export reproduciendo su performance público del *Tapp und Tastkino* (Cine de tacto) del año 1968 con ciertos cambios. Moiré tituló la performance “*Mirror Box Show*” debido al hecho de que la caja estaba revestida con espejos. Moiré se considera un “artista” y a su vez explora el terreno ambiguo y polémico entre arte y pornografía haciendo uso de su cuerpo desnudo en público dentro de una integración azarosa con el público. Es importante indicar que la pornografía es quizás la expresión más envidada del capitalismo que busca convertir el cuerpo en mercancía.



7. Marina Abramovic, *Genital Panic*, (2005).

El Arte es transformación. Es capaz de introducir la plasticidad en la diaria experiencia humana, en el área de la libertad personal y de su significado interior. El momento en que el hombre se encuentra en este lenguaje inconsciente de imágenes

percibidas, él conocerá el art-transformativo. ¡Qué sensación! Lo que le hace al arte tan especial es que desde la sensación corporal nace un conocimiento universal que a su vez se nutre de sí mismo (Entrevista de Moiré en - *A naked mind-* dionisopunk.com, 7 May 2014, Traducido por el autor).

El objetivo en *Mirror Box*, según Moiré, fue el de llamar la atención con respecto al derecho de las mujeres a determinar quién les toca, dónde y cómo o no; en una demostración de auto determinismo sexual como objetivo.

Un último caso o variante del *Body Art* es el de Friedl Kubelka, actualmente una fotógrafa, cineasta y psicóloga de 71 años de Viena, quien en 1972, a los 26 años, produjo una serie de autorretratos con su cámara y un espejo llamados “*Pin-ups*” (Ver figura 8) tomadas en un hotel parisino.



8. Friedl Kubelka, *sin título*, (1972).

Los *Pin-ups* se dieron en un periodo que siguió su educación formal como fotógrafa gráfica e industrial; un periodo de profunda precariedad y tristeza, durante la cual trató de resolver sus necesidades y deseos por medio de exponerlos en fotografía. “Yo quería ser el objeto de deseo”, comenta Ella. “Yo quería a alguien. Pero también quería ser la persona que provee el objeto de deseo” (www.bjp-online.com/2014/04/richard-saltoun-friedl-kubelka-valie-export/). El hecho de ser tanto fotógrafa y sujeto a la vez nació de su soledad e aislamiento. Esa ambigüedad sobre quién

es el artista y quién es el modelo es clave para entender la obra de Kubelka: “Hay una tensión entre el voyeurismo y el exhibicionismo, (Ibíd.)” . En este sentido Kubelka reitera que: “Uno piensa en la modelo como la exhibicionista y el fotógrafo como el voyeur. De hecho, el voyeur tiene que decidir su deseo en una fracción de segundo, utilizando el obturador de la cámara” (Ibíd.). Sus fotos son remarcables, son políticas y mantienen una deuda con el espíritu Accionista de sus colegas vieneses. Aunque también son dolorosamente personales, comunican algo que se mueve más allá de lo conceptual: “Por supuesto que yo tenía un amante”, comenta Ella, “Y por supuesto yo quería complacerle. Yo pensé que le gustaría esto (las fotos). Yo no les consideraba arte. Yo no les enseñé a otras artistas en Viena, porque las mujeres fueron muy feministas (Ibíd.)”.³ En 2014 ambas, Export y Kubelka, expusieron juntas sus obras de la época del Accionismo Feminista vienes en la gallería londinense Richard Saltoun. El hecho de querer ser un objeto de deseo también es crucial en el entendimiento cabal de su obra, porque estuvo casada con el cineasta de vanguardia vienes Peter Kubelka⁴ (Viena, Austria, 1934). Peter Kubelka, quien asimismo de ser cineasta, es teórico, músico, arquitecto y además fue muy afiliado con Raimund Abraham⁵: Según Abraham, era Peter Kubelka quien fue responsable de que él conozca la obra del filósofo Ernst Mach y ambos colaboraron en proyectar el Anthology Film Archives en Nueva York.

³ La traducción de la entrevista con F. Kubelka es del autor.

⁴ Peter Kubelka made 16mm films, mostly shorts, and is known for his 1960 film *Arnulf Rainer*, a "flicker film" which alternates black and clear film that is projected to create a "flicker" effect. Kubelka also designed the Anthology Film Archives custom film screening space in the 1970s in New York.

⁵ Raimund Abraham was an influential architect in his native Austria and the New York avant-garde. Abraham's poetic architectural vision was influenced by the Viennese tradition to align architecture with sculpture, and also by the Austrian physicist and philosopher Ernst Mach.

Mientras los poderes conceptuales del hombre aspiran hacia el infinito, su cuerpo es esencialmente frágil, temporal, un corpus que será devastado, como la materia misma, por medio de la incesante acción del tiempo... Si resta alguna esperanza para recrear lo icónico en el mundo moderno, esto ciertamente vendrá solo desde la reinterpretación de la existencia arquetípica del hombre... Nuevos iconos vendrán desde el reconocimiento de nuestros límites ontológicos o no surgirán en absoluto (Abraham, 2011, p. 220, Traducción del autor).

Conclusión:

Con Valie Export el cuerpo se convierte en el espacio intermedio entre el arte y la vida. Y se emplaza para cuestionar suposiciones acerca de la interacción social, pues ejerce el papel de superficie o soporte ontológico en el que se proyectan nuestras obligaciones de comunicar, así como el lugar donde representamos nuestros deseos materiales. Calificada como provocadora, idealista, feminista, comprometida, política. Export es, en definitiva, una artista que ha sabido atreverse con todo, marcando y abriendo el camino conceptual que ya habían comenzado a recorrer otras antes y en el cual comienza una nueva generación de artistas como Mila Moiré, Karen Finley, Deborah De Robertis y muchas más. Hoy en día, el rol del cuerpo en el arte del performance esta evolucionado por la concurrencia de obras que combinan happenings, video y arte web. No obstante, como se puede observar, las distorsiones, destrucciones y exhibiciones de sus cuerpos en las obras expuestas por las artistas, quienes ponen en duda valores morales, han desafiado el arte del performance y las fronteras del arte en general. “El objeto de estudio primario de Valie Export es el cuerpo femenino; ella ha unido el discurso de la vanguardia con la del feminismo para reapropiar los gestos, posturas, imágenes y derechos de la mujer (Mueller, 1994, p.78, Traducido por el autor)” Lo Real, en palabras de Lacan, es «lo que vuelve siempre al mismo lugar», por tal razón solo puede ser repetido y nunca puede ser representado. Su repetición es lo que hace que siempre retorne y que genere

en el sujeto una ansiedad y angustia traumática, ese Real sustenta al sujeto, es en el centro alrededor del cual este gira incansablemente, el objeto y fin que persigue el sujeto víctima de un deseo irrefrenable (Warr, Jones, 2012). Y, sin embargo, este objeto es siempre inalcanzable, ya que cuando el sujeto se acerca demasiado a la satisfacción de su deseo, este literalmente se desgasta, se desmonta, se desintegra y su significado se pierde, se desvanece.

La actividad de esta pionera se caracteriza por la valentía, tanto a la hora de elegir sus temas como a la de enfrentarse a todo tipo de medios de expresión. Desde el dibujo y los soportes multimedia, hasta su propio cuerpo en el espacio público. Prueba de ello son sus acciones, fotografías, esculturas, instalaciones, dibujos y películas. Como en *Cine de Tacto* ella enfrenta desafiante la mirada masculina "..., el seminario de Lacan sobre la mirada sigue al seminario sobre lo real: [...] Puede haber una mirada masculina, y el espectáculo capitalista está orientado hacia el sujeto masculinista, (Foster, 2001, p.141)." Según la lectura de Hal Foster, a propósito de Lacan, escribe lo siguiente: "Así ubicado, el sujeto tiende a sentir la mirada como amenaza, como si lo interroga; y así sucede, según Lacan, que "la mirada, qua objet á, puede llegar a simbolizar esta carencia central expresada en el fenómeno de la castración (Ibid, p.141)". La mirada moderna, metálica y especular que devuelve la mirada a modo de espejo. Como explica Moiré, con respecto a su *Mirror Box*, que "el espejo es el elemento voyeurístico" por medio de la mirada del mirón. La mirada en sí es un indicador del estatus de clase, etnia y género.

Es el autorretrato, a partir de la aparición de la fotografía, el que hace que el artista, en este caso la fotógrafa, comience a ver la cámara fotográfica como un medio recurrente para el estudio del Yo, de aquello que se vislumbra más allá de la propia apariencia física.

En los sesenta, nuestros intentos de cultivar un lenguaje directo y sin control en el arte fueron basados en la idea de que el lenguaje dominante era una forma de manipulación. El plan fue circunvalar estas formas de control social y de desarrollar otras formas de lenguaje fuera del sistema dominado por los hombres. Esto fue la fuerza del cuerpo femenino: de ser capaz de expresar directamente sin mediación. (www.interviewmagazine.com/art/valie-export#). Traducido por el autor).

En el caso de las artistas, la fotografía se convierte desde su inicio en vehículo de liberación y autoafirmación, en constante desarrollo, demostrando su evolución en el tiempo a través de sus obras. Según hemos podido apreciar a lo largo de toda la historia de la fotografía⁶, es un medio que permite a la mujer artista ser considerada una más dentro del mundo artístico, donde siempre había tenido un papel secundario. Las obras de las artistas evocan una autodestrucción del cuerpo-objeto. Por otra parte, acciones como las de Marina Abramovic o Gina Pane aludirían a una destrucción física, y por último y mediante una autodestrucción conceptual se presentarían obras como las de Valie Export o Hannah Wilke, que aluden a la destrucción de ideas establecidas en la sociedad, como pudiera ser la del cuerpo femenino como mercancía capitalista, hecho que critican y pretenden desmentir. A partir de esta idea de cuerpo objeto/ mercancía, muchas artistas con la intención de reivindicar a la mujer como sujeto dentro de una sociedad patriarcal, reivindican el uso de su propio cuerpo como parte fundamental dentro de su obra, utilizan su cuerpo como "arquetipo", tratándolo como un soporte artístico cualquiera o universal.

Notablemente influida por las teorías psicoanalistas de Jung, intentan desprenderse de su condición "humana" que las ata al mundo terrenal y por tanto social, para adentrarse en el inconsciente, para restituir su conciencia a las fuerzas prehistóricas primitivas y primordiales, para acercarse a los Secretos de la vida. Unos Secretos de la vida que estaban reprimidos en el inconsciente y que solo era posible

⁶ La Fotografía: Blanco-Negro y a Color, la evolución de un nuevo medio de percepción, E. Mangia- Revista PUCE , n. ° 98.

traerlos a la superficie mediante el cuerpo. Secretos como la diosa *Dakini* que guarda un significado esotérico cuyo cuerpo es activo y bellissimo. Su rostro sereno muestra una intensidad y concentración apasionada. En su mano izquierda ofrece un cuenco hecho con una calavera que contiene tradicionalmente *amrita*, que representa la energía blanca del semen, como sangre roja, símbolo de la fuerza vital femenina, lujuria, pasión y la capacidad de dar a luz que es la fuerza femenina. En su mano derecha sostiene un cuchillo curvo, o *kartik*, con un mango en forma de rayo, o *vajra* ambos simbolizando la compasión. Escritores contemporáneos como Nathan Katz comparan a la *Dakini* con el concepto Jungiano del ánima, que por lo general se ve como el lado femenino del hombre, que en su forma desarrollada o positiva sirve de maestro, equilibra y tiende un puente hacia el si-mismo inconsciente y superior. “Para las mujeres, el símbolo de la *Dakini* integra tradicionalmente atributos masculinos, su actividad, pasión, liderazgo y energía yang, con un ser femenino que es juguetón, salvaje, mercurial, creativo y profundamente sabio (Martin, Allione, 2011, p. 686)”. Como última inquietud, llama mucho la atención la extraña semejanza de *Dakini* con dos obras importantes del siglo XIX, ambas referencias cruciales del *Body Art*. La primera muy apropiadamente titulada *L'Origine du monde*, un cuadro enigmático de Gustave Courbet encargado en 1866 por un diplomático turco y adquirido después de la Segunda Guerra Mundial por el psicoanalista Jacques Lacan. Y la segunda también muy apropiada, se titula *Iris*, mensajera de los dioses, ejecutado en 1890-91 por Auguste Rodin (Ver figura 9).

Export, con gran audacia y cierto sentido del humor e ironía busca, demostrar el sin sentido de las identidades impuestas, sea por los medios de masas o por la tradición. En sus primeras obras encontramos algunas de las constantes de su producción: el tema de la identidad, el cuestionamiento de los medios de comunicación y su afán por destruir la imagen tradicional de la mujer como objeto. En cualquier caso, es una necesaria búsqueda de identidad



9. Eugenio Mangia, *sin título*, (1990).



10. Martin Allione, *diosa Dakini*, (2011).

tanto material como espiritual dentro del contexto contemporáneo que Export logra en cada una de sus obras. Nuevas investigaciones deben ser profundizadas, matizadas y diversificadas. De este crisol saldrá una nueva

mujer tanto con sus orígenes en la prehistoria como su presencia en la contemporaneidad, una nueva mirada sobre nosotros mismos que no es solamente añadir un nuevo elemento al cuadro de nuestros orígenes, es cambiar profundamente la visión que tenemos de nosotros mismos. Esto es la labor del arte en su eterno devenir (Ver Figura 10).

Bibliografía:

Ferrer, M. (Dir.). (2010). *Grupos, Movimientos, Tendencias del Arte Contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Foster, H. (2016). *El retorno de lo Real- La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Freud, S. (2007). *Obras Completas- Tomo III (1916-1938) [1945]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Guasch, A.M. (2011). *El Arte último del siglo XX del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza Forma Ed.

Jung, C. G. (1964). *Man and his symbols*. New York: Doubleday & Company.

Millett-Gallant, A. (2010). *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave MacMillan.

Mueller, R. (1994). *Valie Export/ Fragments of the imagination*. Bloomington: Indiana University Press.

Osborne, P. (2006). *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon Press Ltd.

Stiles, K., Selz, P. (ed.). (1996). *Theories and Documents of contemporary Art- a sourcebook of artist's writings*. Oakland: University of California Press.

Warr, T., Jones, A. (ed.). (2012). *El Cuerpo del Artista*. Londres: Phaidon Press Ltd.

A naked mind- dionisopunk.com, 7 May 2014-
Revisado 22/08/2017.

La vida no imita al arte- avidanoimitaalarte.blogspot.com/2009/08/valie-export-linz-austria-1940.html-
Revisado 24/08/2017.

www.interviewmagazine.com/art/valie-export#-
Revisado 24/08/2017.

Programa del Festival Internacional de Fotografía de Castilla y León, 2006- En:
<http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallie-export.htm>-
Revisado 24/08/2017.

British Journal of Photography: Feminist Actionism – Friedl Kubelka and Valie Export- written by Tom Seymour-
<http://www.bjp-online.com/2014/04/richard-sal-toun-friedl-kubelka-valie-export/> Revisado 22/08/2017.

Watch&Think : Los desnudos de Milo Moiré ¿Arte o porno? - Paola Gris Pier para Watch&Think-
<http://watchnews.com.mx/los-desnudos-de-milo-moire-arte/> - Revisado 25/08/2017.

Joan Manuel Cabezas:
<http://revolucionmatriarcal.blogspot.com/2013/05/matriarcado-feminismo-y-antropologia.html>- Revisado 02/03/2017.

Peter Kabelka:
https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Kubelka.

Raimund Abraham:
https://en.wikipedia.org/wiki/Raimund_Abraham.

Referencias electrónicas:

revolucionmatriarcal.blogspot.com/2013/05/matriarcado-feminismo-y-antropologia.html. Revisado 02/03/2017.