

Maura Reilly and Linda Nochlin, "No Mas Kiss Kiss: Notas sobre el Arte Feminista en el Siglo XXI," *Kiss Kiss Bang Bang: 75 pasos en 45 años de Arte y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007), pp. 61-67; 265-268.

**No más kiss kiss:
notas sobre el arte feminista en el siglo XXI**

Linda Nochlin y Maura Kelly

A lo largo de la historia, los artistas occidentales –hombres, se entiende– han representado a las mujeres como objetos de amor y adulación mientras, al mismo tiempo, las retrataban como víctimas indefensas, exhibidas en poses muy *sexy* para el deleite visual de los espectadores masculinos. Lo dijo de forma inmejorable Régis Michel, comisario de la revolucionaria exposición *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* (Poseer y destruir: estrategias sexuales en el arte occidental) presentada en el Museo del Louvre en el año 2000. Aprovechando todos los recursos de la colección de dibujos del museo parisino, Michel demostró que, desde la época de Signorelli y Miguel Ángel hasta la de Picasso y Duchamp, los artistas masculinos han ilustrado cuentos de engaños y de trampas, de secuestros y violaciones, de violencia y asesinato, mediante la representación formalmente bella de los cuerpos desnudos –o, como mucho, medio tapados– de las mujeres. Un dibujo de Signorelli fechado en 1801 muestra, por ejemplo, a un hombre desnudo que lleva sobre los hombros una mujer también desnuda pero con aspecto de cadáver y de color pútrido; en un dibujo preliminar de Degas para la serie *Las desgracias de la guerra* (1863), vemos a hombres montados sobre caballos disparar a unas mujeres desnudas tumbadas en el suelo. Según Michel, el objetivo de la exposición era sacar de nuevo a la luz algo que, a fuerza de ser repetido, se había convertido en inconsciente: “durante mucho tiempo, hemos dejado de ver estas imágenes como lo que realmente son: una metáfora inagotable y despiadada de lo que –valiéndonos de una noción propagada por el feminismo– llamaremos el dominio del macho. Una vez más, el viejo humanismo occidental se limita a descubrir el principio de engaño que le caracteriza”¹.

En general, el arte occidental, que buscó sus fuentes de inspiración en la antigüedad clásica y las historias de Ovidio y otros, y más tarde en los muchos martirios de los santos cristianos y, sobre todo, en la Pasión y la crucifixión de Cristo, está repleto de imágenes de mujeres torturadas, violadas, brutalizadas. Pensemos en *El rapto de Europa* de Tiziano (1562) o *El rapto de Rebeca* (1846) de Delacroix (fig. 1) y en las innumerables imágenes que muestran a sátiros violando a ninfas. Pensemos, también, en aquella imagen desgarradora de El Veronés en la que Santa Águeda se tapa el pecho con un trapo sangriento después de que el sayón pagano le haya cortado los senos; pero hay más, muchísimas más, como la de Santa Catalina sobre la rueda o la que muestra el momento en



Fig. 1 Eugène Delacroix
El rapto de Rebeca, 1846.
Óleo sobre lienzo, 103 x 81,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, Catharine
Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1903

1 F. Viatte; R. Michel. “Possess and Destroy. Sexual Strategies in Western Art” [en línea].
http://www.absolutearts.com/ar_news/2000/05/09/26934.html [Consulta: 18 mayo 2007]

el que le sacan los ojos a Santa Lucía. Aunque ese tipo de representaciones busca inspirar temor y pena –objetivo que suele lograr– también, conscientemente o no, tiene que haber provocado un escalofrío de placer sexual en los creyentes masculinos que se excitaban con las representaciones del abuso y el sufrimiento infligidos sobre mujeres hermosas, igual que hoy los aficionados al cine disfrutan con las películas *snuff* y *gore* u otros géneros violentos que ofrecen como plato fuerte la brutalización de la mujer.

Es precisamente a esta tradición de imágenes del dominio masculino a la que se enfrentan las mujeres artistas de hoy en día, una tradición para la que siempre buscan alternativas, transformando los valores tanto de la tradicional “belleza” de la representación de los cuerpos femeninos como el disfrute descarado del dolor y el envejecimiento que caracteriza la tradición artística occidental, dominada a lo largo de los siglos por el hombre.

Nuestra exposición *Global Feminisms* (Feminismos Globales, Brooklyn Museum, Nueva York) incluye un vídeo ingenioso e inquietante de la artista australiana Tracey Moffatt titulado de forma irónica *Love*, realizado en 2003 (fig. 2): una antología de secuencias de películas, desde el casto cine clásico de Hollywood en blanco y negro a las producciones algo más subidas de tono de los años sesenta y setenta, que retratan el amor, el deseo, el anhelo y la venganza de las mujeres. El vídeo arranca con una sucesión de escenas repletas de *glamour* y amor y ardientes besos, protagonizados por parejas guapas y acicaladas que se abrazan, una y otra vez. Pero, unos minutos más tarde, esas escenas tan románticas, tan atractivas, ceden paso a la ira y el aborrecimiento: heroínas enfurecidas, desaliñadas, sollozantes que hasta intentan agredir a sus –no hace tanto tiempo– admirados héroes; las puertas se cierran de golpe, los objetos vuelan, se ejecutan patadas de *karate* y, finalmente, se blanden las armas. Estas mujeres *no* son felices; han tenido que soportar la crueldad emocional, torrentes de palabras brutales, y hasta la violencia física –y, sin embargo, aman–. Empalmadas sin interrupciones narrativas, estas imágenes, a la vez que –de tan excesivas– nos hacen reír, también nos hacen reflexionar. ¿Por qué tantas veces van juntos el amor y el odio? ¿Por qué el sexo se hace acompañar tan a menudo por la violencia? ¿Por qué sus celos casi siempre conducen a la venganza o la violencia? ¿Qué es lo que empuja a mujeres



Fig. 2 Tracey Moffatt
Love (Amor), 2003. Video, 21 min
Cortesía de la artista

como Joan Crawford, Jane Fonda o Katharine Hepburn –en los melodramas hollywoodienses– a tal grado de ira y de celos que se ven obligadas a recurrir a semejante violencia contra los protagonistas masculinos?

En cierto sentido, no parece descabellado afirmar que, al igual que estas mujeres del cine clásico, hoy las mujeres artistas *están contraatacando, están a la ofensiva*. Están poniendo del revés la tradición del macho dominante. Se niegan a aceptar las implicaciones del goce sexual masculino y de la degustación estética que se derivan tanto de la víctima abyecta como del desnudo clásico del pasado. También están construyendo nuevos sentidos –a menudo transgresores, a veces agresivos– en torno a la representación feminista del cuerpo masculino y del cuerpo femenino.

Desde la década de 1970, cuando empezaron a utilizar sus propios cuerpos en la producción de obras de arte, las mujeres artistas vienen cuestionando las representaciones tradicionales del cuerpo femenino, produciendo al mismo tiempo una amplia serie de variaciones alternativas, a veces escandalosas, sobre el tema. Carolee Schneemann saca de su vagina un *origami* con un texto en la revolucionaria *performance Interior Scroll* (1975, cat. 41); Hannah Wilke coloca gomasas “cicatrices” vaginales sobre su cuerpo en una serie fotográfica perteneciente a una *performance* titulada *S.O.S. (Starification Object Series)* de 1974-82 (cat. 3); en su litografía *Red Flag* (1971, cat. 40), Judy Chicago se retrata sacándose un *tampax* sangriento de su vagina; en un anuncio de *Artforum* de 1974, Lynda Benglis luce un enorme consolador que le brota agresivo de la entrepierna como si nos mandara a tomar por culo (fig. 3); y VALIE EXPORT abre bien las piernas rasgadas del pantalón para descubrir un peludo aparato genital en su *Aktionhose*:



Fig. 3 Lynda Benglis
Anuncio publicado inicialmente en *Artforum*, noviembre de 1974
Cortesía de Cheim & Read, Nueva York

Genitalpanik (1969, cat. 2). En estas obras, las mujeres artistas “reclaman” sus cuerpos, reivindican su derecho como dueñas de sus propios cuerpos. No son objetos pasivos, sino sujetos activos; poseen y construyen sus propias identidades corporales. A diferencia de las anteriores representaciones del cuerpo femenino desnudo realizadas por artistas masculinos, como Gustave Courbet –cuyo lienzo *El origen del mundo* (1866, Musée d’Orsay, París) desde luego ofrece una visión de los genitales de la mujer como si se tratara de un entremés colocado sobre una bandeja para consumo masculino– estas mujeres han invertido la estructura tradicional del poder, mediante la apropiación y la recuperación explícitas del cuerpo femenino. Ya no se puede acceder a sus genitales sin la correspondiente invitación.

No son éstas representaciones saneadas, académicas, idealizadas del cuerpo pasivo de la mujer en reposo que lanza una mirada insinuante, como ocurre en el *Nacimiento de Venus* (1863, Musée d’Orsay, París) de Cabanel; aquí no vamos a encontrar a mujeres dispuestas a ayudar al espectador masculino en la visualización de sus deseos eróticos. No; lo que hacen estas artistas, de forma consciente, es despojarse de (o, al menos, complicar) sus cualidades “femeninas” (léase “seductoras”) arrasando con la tradición del desnudo clásico. Al no someterse a los cánones de lo “femenino” –que prima el recato, la dulzura, la fragilidad, la docilidad–, destrozán el placer visual asociado con la tradicional belleza femenina. La obra *Pin Up # 1* (cat. 20) de Zoe Leonard constituye otro ejemplo de un desnudo clásico travestido. Marilyn Monroe, el icono norteamericano por excelencia de la feminidad, es parodiada por Jennifer Miller, una mujer barbuda y artista que realiza *performances*, cuyo cuerpo desnudo Leonard retrata contra una sábana de satén de un rojo intenso, un rojo de barra de labios.

Las mujeres artistas se han valido de diversas estrategias, a cual más ingeniosa, para seguir socavando la autoridad secular del desnudo clásico, tanto en el mundo de la pintura como en el de la escultura. La británica Jenny Saville, por ejemplo, utiliza el exceso hiperbólico para destrozár



Fig. 4 Jenny Saville
Fulcrum (Fulcro), 1999. Óleo sobre lienzo, 261,6 x 487,7 cm
Cortesía de Gagosian Gallery, Nueva York.



Fig. 5 Kiki Smith
Tale (Cuento), 1992. Cera de abeja, cera microcristalina, pigmento y cartón piedra, 406,4 x 58,4 x 58,4 cm
Cortesía de Pace Wildenstein, Nueva York.

el equilibrio clásico, construyendo superficies mediante manchas y tajadas de pigmento fundido, contraponiendo unos volúmenes corporales sumamente agresivos y la necesidad de atender a la superficie cuadrículada; compensa los hermosos efectos logrados mediante unos empastes cargadísimos con imágenes difíciles de soportar de torsos desgarrados, lesionados, mutilados, de cuerpos anónimos que parecen retorcerse de dolor (fig. 4). La escultora contemporánea Kiki Smith (véase cat. 54) ha roto con la tradición no sólo representando las vísceras del cuerpo y lo que el cuerpo produce –orina, heces, sangre menstrual, leche– sino también exponiendo el cuerpo femenino totalmente despojado de *glamour*, reducido a la miseria más abyecta por el miedo y el dolor. En *Tale* (1992), una escultura de cera, pigmento y cartón piedra, vemos a una mujer desnuda, toscamente modelada, representada a gatas, arrastrándose dolorosamente por el suelo (fig. 5). Resulta fácil entender por qué nos cuesta recordar la cabeza o los detalles de la parte delantera de la figura: toda nuestra atención se centra en el tremendo trasero, las sucias nalgas y el ano, del que emerge literalmente un “rabo” de mierda –o quizá un trozo de intestino–. El juego de palabras del título en inglés tiene mucho sentido: tanto *tale*, o cuento, como *tail*, rabo, o apéndice trasero, tienen que ver con la fuerza de esta imagen horripilante.



Fig. 6 Ángela de la Cruz
Still Life (Table) [Naturaleza muerta (Mesa)], 2000
 Óleo sobre lienzo y mesa de madera, 106 x 110 x 125 cm
 Cortesía de la artista y de Lisson Gallery, Londres

En la actualidad, hay mujeres artistas capaces de “transvalorar” los rasgos negativos impuestos por la autoridad patriarcal en el pasado sin recurrir al cuerpo; prefieren explotar la propia potencialidad alegórica del medio que utilizan. Para la pintora Ángela de la Cruz, por ejemplo, tanto el carácter considerado destructivo de la mujer en general, como el suyo, el de Ángela de la Cruz en particular, se convierten en la base de un nuevo tipo de construcción pictórica (fig. 6). En una serie de obras de una gran sensualidad y belleza abstracta, retuerce, desgarrar, rompe y arruga las superficies pictóricas sobre los bastidores para crear objetos ambiguos que no son en rigor ni cuadros ni instalaciones, sino algo intermedio que resulta sumamente difícil de definir; son obras que demuestran su propia auto-destrucción. El cuadro acabado, según De la Cruz, se libera así de la pasividad que tradicionalmente le ha afectado como una superficie plana que cuelga en una pared y que se somete abiertamente a la voluntad estética del artista. Al combinar la ira con la elegancia, la obra de esta mujer artista nos recuerda que, al

igual que el cuerpo humano, el arte tiene un ciclo vital, y que sus lienzos violados constituyen pruebas de que el mismo arte puede sufrir y morir.

Las artistas contemporáneas, en definitiva, crean contra-historias alternativas a las narrativas tradicionales del dominio masculino, al negarse a aceptar el papel de víctima indefensa. En algunos casos, asumen el rol estereotípico de mujeres

histéricas precisamente para echarlo abajo mediante la hipérbole, como ocurre en la obra de Sam Taylor-Wood *Hysteria* (1997, fig. 7). En otros, las artistas mujeres documentan o reconstruyen de forma minuciosa ejemplos concretos de abusos, un procedimiento que pone al espectador en una relación cómplice, o compleja, con respecto a un tema tan duro y difícil. En Los Ángeles, en el año 1977, a lo largo de unas tres semanas, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz realizaron una serie de *performances* sobre la violencia contra las mujeres (cat. 49); Nan Goldin se fotografió caracterizada como una mujer víctima de la violencia de género (cats. 52 y 53); Ana Mendieta recreó, una y otra vez, tanto en locales cerrados como al aire libre, la violentísima escena de la violación y posterior asesinato de una estudiante de la Universidad de Iowa. En una *performance*, invitó a sus compañeros de clase a su apartamento, donde, al llegar, se encontraban el cuerpo semidesnudo y sangriento de la artista atado a una mesa; una serie de fotografías de 1973



Fig. 7 Sam Taylor-Wood
Hysteria (Histeria), 1977. Video, 8 min
Cortesía de White Cube, Londres



Fig. 8 Sue Williams
Irresistible, 1992
Caucho, 30,5 x 144,8 x 61 min
Cortesía de la artista y de David Zwirner,
Nueva York

documenta su propio cuerpo, con aspecto de cadáver, tirado como si fuese basura en distintos paisajes y lugares (cats. 50 y 51). De modo parecido, la escultura de Sue Williams *Irresistible*, de 1992, coloca al espectador en el lugar del agresor, que contempla el cuerpo desnudo, magullado, con las huellas de reiteradas patadas, tirado en el suelo, marcado con frases del tipo: "Mira lo que me has obligado a hacer" y "¿Sabes? Creo que te gusta..." (fig. 8).

De todas las formas posibles en que las artistas desafían hoy en día las narrativas tradicionales del dominio masculino, resulta especialmente impactante la asunción del papel atípico de *dominatrix* o de castigadora de víctimas sumisas. Siguiendo a feministas pioneras de los años

setenta como Sylvia Sleigh, Joan Semmel y otras que volvieron la vista hacia el cuerpo masculino desnudo, en los vídeos de su serie *Le Cycle masculin* (1998-2007) la artista Aude du Pasquier Grall utiliza reiteradamente al modelo masculino desnudo como un objeto sexual, tomando para sí misma el papel de sujeto dominador (fig. 9). A lo largo de la serie, hace fotografías de sus modelos, obligándoles a adoptar diversos poses, tanto cotidianas como eróticas, mientras les habla en un tono ronco y provocativo que les acaba excitando sexualmente. Sin embargo, en su papel de mujer dominadora, Grall les dice que no está permitido que ellos tengan erecciones sin su permiso. Su dominio sobre los hombres resulta palpable a lo largo de la serie; también resulta evidente la pasividad de éstos y la (a veces) humillación a la que se les somete. Como *dominatrix*, Grall desafía la tradición del dominio masculino arrogándose el papel de amo, poniendo así patas arriba la clásica estructura estereotipada de poder.

En definitiva, difícilmente podría haberse buscado un título más adecuado para una exposición de esta naturaleza: *Kiss Kiss Bang Bang*. Como anillo al dedo. Durante siglos, en Occidente los artistas masculinos han representado a las mujeres como objetos de amor y adoración mientras, al mismo tiempo, las han presentado como víctimas, desplegadas en poses *sexy* para el consumo visual del espectador masculino; hoy, sin embargo, las artistas mujeres de nuestro tiempo aprovechan todo tipo de medios para cuestionar tradición tan degradante, como si quisieran gritar: ¡Se acabó el *kiss kiss*; ya sólo queda *bang bang*! Mucho cuidado, chicos. ¡Estas chicas van armadas y son peligrosas!

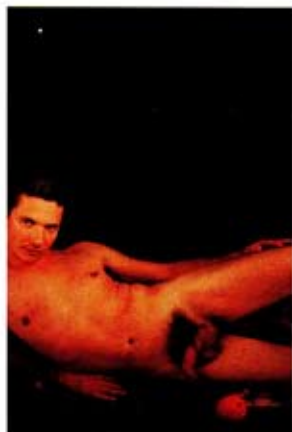


Fig. 9 Aude du Pasquier Grall
Jeune homme et orange (Le Cycle masculin n° 4) [Hombre joven y naranja (El ciclo masculino n° 4)],
2001
Cibachrome montado sobre aluminio,
110 x 75 cm
Cortesía de Galerie Vanessa Quang, París

No más Kiss Kiss: notas sobre el arte feminista en el siglo XXI

(Kiss Kiss no More: Notes on Feminist Art in the 21st Century)

Linda Nochlin and Maura Reilly

Western artists, male understood, have historically represented women as objects of love and adulation at the same time as they have depicted them as abject victims, deployed in sexy poses for the visual delectation of male viewers. Curator Régis Michel made this point brilliantly in his path-breaking exhibition *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* (Possess and Destroy: Sexual Strategies in Western Art) presented at the Louvre in 2000. Using the immense resources of the museum's drawing collection, Michel demonstrated that from the time of Signorelli and Michelangelo to that of Picasso and Duchamp, male artists have illustrated tales of trickery and entrapment, abduction and rape, violence and murder in their formally beautiful representation of women's lightly draped or nude bodies. In a Signorelli drawing from 1801 a naked male carries a putrid colored, corpse-like naked female over his shoulder; in a Degas sketch for *The Misfortunes of War* (1863), men on horseback shoot several naked women who lay prone below. Michel's aim with the exhibition, he claimed, was to resurrect what had become unconscious via repetition: "for a long time we have stopped seeing these images as what they are: an inexhaustible and cruel metaphor of what we call with a Feminist word, male domination. The old Western

humanism reveals only (once again) its principle of deception."¹

The history of Western art, in general, inspired in classical antiquity by the stories of Ovid and others, and later by the numerous martyrdoms of Christian saints, and above all, by the Passion and crucifixion of Christ, has been filled with images of tortured, raped, and brutalized women. One thinks of Titian's *Rape of Europe* (1562) and Delacroix's *Abduction of Rebecca* (1846, fig. 1) and of the countless images of nymphs being raped by satyrs. One thinks, too, of Veronese's heart-rending image of Saint Agatha holding a bloody cloth up to her chest after the cutting off of her breasts by the pagan executioner, but there are many, many others, like Saint Catherine broken at the Wheel or Saint Lucy having her eyes plucked out. Although meant to inspire awe and pity—which they well may have—they also, consciously or not, must have produced a *frisson* of sexual pleasure in male believers who got turned on by the depiction of the abuse and suffering of pretty women, as movie-goers today enjoy snuff and slasher films or other violent genres in which the brutalization of women is the featured dish on the menu.

It is this tradition of images of male domination that contemporary women artists today face up to and create alternatives for, transvaluating both the traditional 'beauty' of the representation of female

bodies and the outright enjoyment of women's pain and abjection that has characterized so much of the male dominated art of tradition. In our exhibition *Global Feminisms* at the Brooklyn Museum, New York, there is a witty and disturbing video by the Australian artist Tracey Moffatt ironically titled *Love* (fig. 2), made in 2003. A wide range of film clips, from chaste black-and-white Hollywood classics to more risqué fare from the sixties and seventies portray women's love, lust, longing, and revenge. The video begins with a sequence of amorous, glamorous kissing scenes showing gorgeous, well-groomed couples embracing, over and over again. But the enticing, romantic scenes of the first few minutes quickly give way to loathing and rage: infuriated, weeping, disheveled heroines now are screaming at and attempting to beat up their once beloved heroes; doors are slamming, objects are flying, karate moves are kicking, and finally, guns are blazing. These women are *not* happy; they have been subjected to emotional cruelty, lacerations of words, and physical harm—and yet they love, still. Spliced together without narrative interruptions, these images, while they make us laugh in their sheer excessiveness, also make us think. Why are love and hate, sex and violence so often inseparably linked? Why is it that jealousy almost inevitably leads to revenge or violence? What pushes women like Joan Crawford, Jane Fonda, Katharine Hepburn in these Hollywood melodramas to such degrees of anger and jealousy that they resort to such bouts of violence against the male protagonists?

In a certain sense, then, one might say that women artists today are, like these women, *fighting back*. They are standing the tradition of male

domination on its head. They are refusing the implications of male sexual enjoyment and aesthetic delectation implicit in both the abject victim and the classical nude of the past, and constructing new, often transgressive, sometimes aggressive meanings around the Feminist representation of the body, male and female.

Since the 1970s, when they began using their own bodies in art, women artists have challenged traditional representations of the female body, producing alternative, often shocking variations on the theme. Carolee Schneemann extracted an origami with text from her vagina in the revolutionary performance work, *Interior Scroll*, 1975 (cat. no. 4); Hannah Wilke placed gummy, vaginal 'scars' over her naked body in her performative photographic series *S.O.S. (Starification Object Series)*, 1974-82 (cat. no. 3); Judy Chicago pulled a bloody tampon out of her vagina in her lithograph, *Red Flag*, 1971 (cat. no. 40); Lynda Benglis strapped an enormous latex dildo to her crotch in an aggressive "fuck you" gesture in a 1974 *Artforum* ad (fig. 3); and VALIE EXPORT spread her ripped pant legs wide to reveal her hairy genitals in her *Aktionhose: Genitalpanik* (Action Pants: Genital Panic, 1969, cat. no. 2). In these works, women artists are 'taking back' their bodies, claiming their bodies for themselves. They are active subjects rather than passive objects; possessors and constructors of their own bodily identities. Unlike earlier representations of the nude female body by male artists, such as Gustave Courbet—whose *The Origin of the World* (1866, Musée d'Orsay, Paris) most certainly put women's genitals like an entrée on a platter for male consumption—these women have reversed the traditional power structure, via

an explicit ownership and recuperation of the female body. Access to their genitalia is by invitation only.

These are not sanitized, academic, idealized depictions of the passive female body in repose with a come-hither glance à la Cabanel's *Birth of Venus* (1863, Musée d'Orsay, Paris), who are ready, willing and able to assist the male spectator with his erotic desires. Instead, these women artists are self-consciously stripping themselves of (or at least complicating) their 'feminine' (read alluring) qualities, wreaking havoc on the tradition of the classic nude. They are destroying the visual pleasure associated with traditional female beauty by not playing 'the feminine': modest, gentle, delicate, docile. Zoe Leonard's *Pin Up #1* (cat. no. 20) is another example of such a travestied classic nude. The American icon of feminine quintessence, Marilyn Monroe, is here parodied by Jennifer Miller, a bearded female performance artist, whose naked body Leonard poses on a lipstick-red satin sheet.

Women artists have continually undermined the time-honored authority of the classical nude in painting and sculpture in a variety of inventive ways. The British painter Jenny Saville, for example, destroys classical equilibrium through excess, building up surfaces in slathers and slabs of molten pigment, playing aggressive corporeal volume against attention to the gridded surface, balancing gorgeous effects of loaded impasto against almost unbearable images of torn, injured, mutilated and suffering bodies (fig. 4). The contemporary sculptor Kiki Smith (cat. no. 54) has broken with tradition not only by representing the inner organs and products of the body—urine, feces, menstrual blood, milk—but by confronting the

female body totally deglamorized, made abject by terror and pain. In *Tale* (fig. 5) of 1992, a sculpture in wax, pigment and papier-maché, a naked woman, roughly modeled, is represented down on hands and knees, crawling painfully across the floor. It is hard to recall the head or the details of the front of this figure for good reason: all attention is focused on the looming rear end, filthy buttocks and the rectum from which emerges a literal 'tail' of shit—or perhaps a long intestine. The play on words of the title is meaningful: 'tale' or story and 'tail,' rear appendage both are at play in the horrifying power of the image.

Some contemporary women artists transvaluate the negative traits ascribed to them by patriarchal authority in the past without recourse to the body itself, through the allegorical potentiality of the medium itself. For the painter, Angela de la Cruz, for example, women's so-called destructive-ness or more particularly, her so-called self-destructive-ness, becomes the basis for a new kind of pictorial construction (fig. 6). In a series of works of great sensuousness and abstract beauty, she twists, rips, smashes, and crumples paint surfaces from their stretchers to create ambiguous objects that are neither paintings nor installations, but something in between, works that demonstrate their own self-destruction. Painting in de la Cruz's conception, is freed from its traditional passivity as a flat surface hanging on a wall and overtly subjected to the artist's aesthetic will. Combining rage and elegance, this artist's work reminds us that art has a lifespan, and that her violated canvases are evidences of the fact that art itself can suffer and die, like the human body.

Contemporary women artists, then, are creating alternative counter-histories to the traditional

narratives of male domination by refusing the role of the helpless victim. In some instances, they are assuming the stereotypical role of the hysterical women precisely to overturn it via hyperbole, as is the case with Sam Taylor-Wood's *Hysteria*, 1997 (fig. 7). Other times, women artists are documenting or painstakingly reconstructing specific instances of abuse, putting the viewer into a complicitous or complicated relationship to the challenging subject matter. In 1977 in Los Angeles, Suzanne Lacy and Leslie Labowitz produced a series of performance-actions on violence against women over a period of three-weeks (cat. no. 49); Nan Goldin photographed herself as a battered woman (cat. nos. 52, 53); Ana Mendieta recreated, over and over again, the scene of a violent rape-murder of a University of Iowa student, indoors and outdoors (cat. nos. 50, 51). In a performance work, she invited classmates to her apartment where they unexpectedly encountered her bloodied, half-naked body tied to a table; in a series of photographs from 1973 she documented her own corpse-like body strewn in the landscape, like cast-off detritus. Similarly, Sue Williams's sculpture, *Irresistible*, from 1992, places the viewer into the position of batterer looking down at her naked, bruised, kick-mark-covered body laying prone on the floor below, branded with phrases like "Look what you made me do," and "I think you like it..." (fig. 8).

One of the most powerful ways that women artists today are challenging the traditional narratives of male domination is by assuming the atypical role of dominator or victimizer. Following in the footsteps of 1970s Feminist pioneers like Sylvia Sleigh, Joan Semmel and others who turned their gaze on the naked male body, in Aude Du Pasquier

Grall's video series, *Les Cycles masculins* (1998–2007), the artist continually positions her naked male model as sexual object and her self as controlling subject (fig. 9). Throughout the series, she shoots photographs of her models, instructing them to hold various quotidian and/or erotic poses, while simultaneously speaking to them in a provocative, throaty voice, which causes each of them to get progressively sexually aroused. In her role as female dominator, however, Grall informs them that they cannot have erections without her permission. Her domination over the males is palpable throughout the series; and their passivity and (at times) humiliation evident, as well. Grall-as-dominatrix is challenging the tradition of male domination by usurping its master role, throwing the stereotypical power structure into disarray.

The title of this exhibition then is a particularly apt one: *Kiss Kiss Bang Bang*. There we have it in a nutshell. While western male artists have historically portrayed women as objects of love and worship at the same time as they have depicted them as victims, deployed in sexy poses for the visual consumption of male viewers, the women artists of today, in a wide variety of media, have called into question this degrading tradition, declaring in effect: No more kiss kiss; only bang bang! Watch out, guys. These grrrls are fighting back!

- 1 F. Viatte, R. Michel. "Possess and Destroy: Sexual Strategies in Western Art" [on line]. <http://www.absolutearts.com/artnews/2000/05/09/26934.html> [Accessed May 18, 2007].