



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica (DBC)

Corso di Laurea Triennale in Storia e Tutela dei beni artistici e musicali

Classe L-1

**CAROLEE SCHNEEMANN E HANNAH WILKE: IL CORPO
COME MEZZO CREATIVO E DI RIVENDICAZIONE DI
GENERE**

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda: Alessia Mancino

matr.: 1201186

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 2
CAPITOLO 1	
1.1 <i>L'avvento della body art: il corpo come mezzo d'espressione.....</i>	p. 4
1.2 <i>Corpo politico: l'avvento del femminismo in arte e l'uso del corpo come mezzo di rivendicazione di genere e sociale.....</i>	p. 9
1.3 <i>Riappropriazione del corpo come medium creativo: Carolee Schneemann e Hannah Wilke.....</i>	p. 16
CAPITOLO 2	
2.1 <i>Biografia Carolee Schneemann.....</i>	p. 20
CAPITOLO 3	
3.1 <i>Introduzione all'opera di Carolee Schneemann.....</i>	p. 29
3.2 <i>Eye/Body:36 Transformative Action.....</i>	p. 32
3.3 <i>Meat-Joy.....</i>	p. 34
3.4 <i>Interior Scroll.....</i>	p. 36
3.5 <i>Up to including Her limits.....</i>	p. 39
CAPITOLO 4	
4.1 <i>Biografia Hannah Wilke.....</i>	p. 41
CAPITOLO 5	
5.1 <i>Introduzione all'opera di Hannah Wilke.....</i>	p. 49
5.2 <i>S.O.S Starification Object: An Adult Game of Mastication.....</i>	p. 51
5.3 <i>So Help me Hannah.....</i>	p. 54
5.4 <i>Hannah Wilke through the large glass e I-Object: memoirs of a sugar giver.....</i>	p. 56
5.5 <i>Super-T-Art.....</i>	p. 57
APPENDICE ICONOGRAFICA.....	p. 60
BIBLIOGRAFIA.....	p. 67
SITOGRAFIA.....	p. 68

INTRODUZIONE

Nel mio elaborato ho deciso di affrontare il tema del corpo all'interno del panorama dell'arte femminista, quindi il corpo come mezzo di rivendicazione sociale e di genere. La scelta di affrontare questo argomento ricade nella volontà di associare la mia esperienza personale in quanto donna a quella artistica del corpo femminile. Dopo aver proposto uno sguardo generale sulla Body Art e sull'impiego del corpo nell'ambito dell'arte femminista dagli anni '70 in poi, mi sono concentrata sul lavoro di due artiste americane, Carolee Schneemann e Hannah Wilke, per approfondire le modalità con cui si è cercato di far comprendere all'altro le sensazioni e i sentimenti che noi donne vediamo proiettare e proiettiamo nei nostri corpi quotidianamente.

Sia Carolee Schneemann che Hannah Wilke hanno scelto di utilizzare il loro corpo artisticamente in un periodo storico in cui a livello sociale, attraverso i vari movimenti di contestazione, si lottava contro le ideologie governative dominanti al tempo a favore di una maggiore libertà sotto vari punti di vista, da quella politica a quella di espressione. All'interno di questi movimenti di contestazione sorge anche quello del femminismo che punta alla liberazione della donna dall'oppressione patriarcale. Proprio in questi anni il corpo diventa uno strumento di protesta e di rivendicazione di libertà, in particolare quella sessuale. Quindi entrambe le artiste fanno parte di un panorama sociale in evoluzione e il corpo, specialmente quello femminile, a lungo costretto, oppresso e reificato, diventa lo strumento ideale per combattere contro il patriarcato e lavorare per la liberazione della donna.

Entrambe le artiste si affacciano alla seconda ondata del femminismo e sono tra le prime a lavorare sfruttando la loro arte per veicolare un messaggio sociale e culturale che mira a ridimensionare il modo in cui la donna viene percepita. Schneemann in particolare è la prima artista a usare il suo corpo nudo come mezzo espressivo e creativo, catalizzando su di sé critiche negative proprio per

questo gesto. La scelta da parte di entrambe di insistere sul nudo si rifà alla volontà di cambiare il modo in cui viene percepito il corpo femminile e gli attributi femminili, distaccarsi da quella idea di madre da un lato e di oggetto del desiderio dall'altro. Il pubblico e la critica non erano abituati e nemmeno pronti a confrontarsi apertamente con delle donne indipendenti, autoritarie e padrone del proprio corpo, è proprio il riappropriarsi della corporeità che a lungo è stata negata alla donna che ha portato a un punto di svolta fondamentale sia all'interno dell'arte femminista, sia all'interno del movimento stesso. Il punto che mi preme in particolar modo far emergere è proprio l'idea di riappropriazione del corpo inteso anche come mezzo espressivo e creativo, ho scelto queste due artiste proprio perché hanno saputo sfidare le convenzioni sociali e culturali patriarcali e sono riuscite a dimostrare cosa vuol dire essere donna, a cosa si viene sottoposte socialmente e culturalmente e la visione che è stata costruita su di noi. Credo che entrambe siano quindi riuscite a dimostrare cosa significhi riappropriarsi di qualcosa che per secoli è stato sottoposto ad una visione maschilista che la donna si è ritrovata a subire.

Un altro aspetto interessante che mi ha colpita è legato alla critica, infatti entrambe sono state accusate di narcisismo ed esibizionismo in un'accezione negativa proprio per l'audacia di combattere l'oppressione della donna attraverso un elemento, il corpo, che è sempre stato usato per costringere, reificare e controllare la donna. Il fatto che la critica, anche quella femminista, abbia attaccato apertamente delle donne per essersi mostrate anche nella loro bellezza e sensualità sottolinea come determinate visioni maschiliste e misogine siano fortemente radicate nella memoria collettiva, critiche che probabilmente non sarebbero state riservate ad artisti uomini.

Attraverso l'opera di Schneemann e Wilke possiamo quindi avere una visione sull'arte femminista degli anni '70, sui suoi inizi e sui suoi sviluppi, infatti, entrambe le artiste hanno fortemente influenzato la ricerca espressiva di molte colleghe a loro contemporanee e successive.

CAPITOLO 1¹

1.1 L'avvento della body art: il corpo come mezzo d'espressione

“La Body Art è l’operazione sotto la quale si raccolgono tutte le operazioni paradossali in cui l'autore è ossessionato dalla necessità di agire in funzione dell’altro, ossessionato dalla necessità di mostrarsi per poter essere”².

La Body Art è un movimento artistico che si sviluppa tra gli anni ‘60 e ‘70 e che vede nel corpo dell’artista il suo principale mezzo d’espressione.

Questa tipologia artistica vede dei precedenti in alcuni artisti come Duchamp, Yves Klein e Piero Manzoni che iniziano ad usare il corpo (proprio o di modelle) come mezzo d’espressione lavorando direttamente con esso e su esso.

¹ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

Renato Barilli, Gillo Dorfles, Filiberto Menna *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri, Milano, 1975.

Martina Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2004.

Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998.

Francesco Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Electa, Milano, 2003.

Gabriel Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Electa, Roma, 2010.

Lea Vergine, *Dall'informale alla Body Art. dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Forma, Torino, 1983.

Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.

² Lea Vergine, *Dall'informale alla Body Art. dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Forma, Torino, 1983, p. 110

Oltre a questi nomi, vanno ricordate anche l'influenza del dadaismo e del surrealismo, così come quella di correnti più vicine storicamente alla Body Art come l'espressionismo astratto, che sottolinea l'importanza della gestualità, e l'happening.

Bisogna anche sottolineare il filo conduttore (l'uso del corpo) che la lega al teatro e alla danza: infatti anche in queste arti il corpo ha un ruolo centrale.

Il legame con la danza, in particolare, ci ricollega ai rapporti che questa aveva con i rituali antichi, i riti iniziatici e propiziatori, con danze sacre e tribali, importante è ricordare questo carattere legato al mito, alla natura e alla religione che la danza intesse attraverso il corpo perché rivive anche nella Body Art in forma più o meno conscia.

Rispetto ai riti che venivano condotti in modo collettivo, la Body Art vede l'individualizzazione del singolo, la privatezza; si parla di una performance che presenta un'azione a sé stante portata avanti dall'artista che può decidere di avere un legame diretto o indiretto col pubblico.

Il pubblico che assiste, indipendentemente dal suo coinvolgimento diretto o indiretto, si trova di fronte a qualcosa di vero.

Oltre alla danza è stato citato anche il teatro, altra espressione artistica che ha sempre visto il corpo come elemento fondamentale e centrale. Non solo va sottolineata la preminenza del corpo nel teatro arcaico, ma anche la sua importanza in forme teatrali novecentesche che offrono un tipo di rappresentazione che si avvicina molto ai modi della Body Art; un esempio fra tutti sono il Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, che ha fatto da capofila per altre sperimentazioni teatrali contemporanee, e il Teatro Povero di Jerzy Grotowski.

Oltre al rapporto con altre forme d'arte, va sottolineato che l'intento degli artisti di questa corrente è quello di conoscersi attraverso il corpo mettendolo a nudo. Si sblocca l'inconscio e si dà via libera a tendenze sadiche, masochiste, conflitti tra desiderio e difesa, pulsioni di vita e di morte, voyeurismo ed esibizionismo,

fantasie distruttive e catartiche. Tutto questo avviene attraverso l'esposizione del sé da parte dell'artista che è guidata da diversi intenti: possono essere di carattere identitario, quindi ridefinire i confini dell'identità personale e il suo disperdersi, possono essere di carattere sociale, o possono mostrare il lato patologico delle relazioni interpersonali, possono indagare le forze produttive dell'inconscio.

Nel modo in cui viene usato il corpo nella Body Art, in particolare facendo riferimento a quelle azioni più aggressive, primitive, catartiche, sadiche, masochiste, autoerotiche, va sottolineato il carattere patologico, nevrotico e narcisista. La liberazione dell'inconscio legata alla psicoanalisi ottocentesca e il vivere il corpo per conoscerlo e fare esperienza del mondo, come suggerisce la fenomenologia francese, hanno portato a fare del corpo il soggetto dell'azione, un soggetto che ha permesso di scardinare le pulsioni dell'io e di insinuarsi nelle sfaccettature dell'umano, nel suo relazionarsi con sé stesso e con l'altro. Questo modo patologico, ossessivo, sadico, autoerotico di lavorare sul corpo è un meccanismo di recupero psicologico e di memoria, è un modo che l'artista ha per indagare sé stesso e l'umano, oltre che la relazione con l'altro da sé. In questa ricerca l'artista realizza il suo obiettivo di essere per gli altri e lo spettatore entra in gioco vedendo nel corpo dell'artista l'altro che si fa fenomeno o spettacolo.

L'artista narra di sé in primis a sé stesso poi agli altri facendoli partecipare alla stessa esperienza.

Questo forte investimento che l'artista fa di sé stesso sottolinea anche le tendenze narcisiste che accompagnano queste ricerche espressive. Utilizzare il proprio corpo in modo compiaciuto, secondo l'accezione freudiana di narcisismo, lo si può considerare come “una fase pregenitale della libido che non riesce a superare l'investimento del proprio corpo per raggiungere un investimento oggettuale più maturo”³, così l'artista rimane in una fase “autoerotica”. Per Lacan invece il narcisismo, o come lo definisce lui, la dimensione immaginaria dell'essere

³ Renato Barilli, Gillo Dorfles, Filiberto Menna *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri, Milano, 1975.

umano, è quella fase così detta dello specchio dove il bambino, ancora accudito dalla madre, non riconosce la sua immagine allo specchio, la vede come altro da sé per poi diventare ciò con cui si identifica in un secondo momento; quindi, per Lacan il narcisismo rappresenta la costruzione dell'io, permette all'essere umano di sentirsi unito e di instaurare una relazione col mondo.

Come sottolinea poi Lea Vergine in *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* il narcisismo consiste nella proiezione del sé al di fuori, come Narciso si è innamorato vedendo la sua figura riflessa, e quindi proiettata, questi artisti ricercano la conferma del proprio essere proiettando la loro immagine al di fuori di sé sfruttando, per l'appunto, il proprio corpo.

La proiezione del sé che diventa altro per chi guarda annuncia anche il passaggio da corpo privato a corpo pubblico che è un altro elemento alla base della Body Art, cioè l'idea dell'uso del corpo per un'azione, per una messa in scena.

In questa ricerca il corpo viene usato in maniera totalmente libera e priva di inibizioni passando da azioni più catartiche e rituali come quelle dell'Azionismo Viennese, ad azioni sessuali e autoerotiche, azioni legate al travestimento come quelle dei Tableau Vivant, azioni autolesioniste ed estreme come quelle di Chris Burden, fino ad azioni più fredde legate allo studio del comportamento umano come quelle di Bruce Nauman o Graham.

È utile, a questo proposito, individuare quali sono i modi della Body Art: c'è una corrente più fredda che vede l'uso di fotografia, video e film per documentare in modo concettuale l'uso che l'artista fa del corpo (artisti come Bauman e Acconci ad esempio); qui non c'è un rapporto diretto con il corpo dell'artista, ma solo con la sua registrazione.

C'è poi la performance che rappresenta il momento più estremo per la rappresentazione delle esperienze legate alla Body Art, qui l'artista non solo si confronta direttamente con il suo io e si autorappresenta, ma ne scardina le pulsioni. La performance permette di esplicitare, come sottolinea anche Lea

Vergine, la dominante patologica e psicologica che questi artisti fanno dell'uso del corpo.

Oltre a queste tematiche legate più all'inconscio, all'io e alle relazioni interpersonali, la performance viene usata anche per altri temi di tipo sociale e politico.

Sottolineare il lato patologico, la liberazione dell'inconscio, così come l'uso libero che si fa del corpo è fondamentale perché ci permette di riflettere su come si sia potuti arrivare a questi risultati, non solo nella Body Art, ma anche in altre esperienze artistiche coeve.

L'arte ha infatti usato il corpo come medium per esplorare comportamenti estremi che sono diretta conseguenza di fatti storici e riflessioni sull'essere umano, ma alla base non va mai dimenticato il portato storico che ha condotto a determinati cambiamenti in ambito artistico e a determinate ricerche; va quindi sottolineato il passaggio dal corpo chiuso al corpo diffuso, da una corporeità stretta tra codici di comportamento e di abbigliamento che hanno mortificato la corporeità stessa, ad una corporeità che si libera e si manifesta. Vanno considerati i cambiamenti in ambito sociale e culturale che hanno portato a liberare la fisicità nel XX secolo, un percorso che si intreccia anche con ricerche filosofiche e psicanalitiche che si concentrano sulla soggettività e sulla sua costruzione che hanno trovato poi, nel corpo, un campo di indagine.

Bisogna infatti comprendere quali sono stati i presupposti che hanno portato alla liberazione della fisicità, potremmo ad esempio considerare alcuni cambiamenti a livello di costume dopo la prima Guerra Mondiale come l'abbandono del busto, del cilindro, di parrucche e altri accessori che limitavano il movimento corporeo di uomini e donne, l'invenzione nel 1955 della pillola anticoncezionale che muta i rapporti fra i sessi e anche il modo di pensare il corpo femminile, non più materno e fecondo, ma come ci suggeriscono i cambiamenti in ambito di costume, anche sensuale, longilineo e asessuato, basti pensare all'invenzione della

minigonna nel 1964 da parte di Mary Quant o all'ascesa di modelle come Twiggy, icona anni '60 dall'aspetto quasi asessuato; anche il largo uso dei jeans sottolinea un corpo unisex. In generale la liberazione del corpo è visibile attraverso i costumi di quegli anni, quelli della rivoluzione giovanile del '68, di Woodstock e della beat generation.

Bisogna anche tenere conto dei mutamenti tecnologici che hanno portato a nuove forme e modi di comunicazione andando a influenzare e accelerare le relazioni interpersonali, allo sviluppo della medicina e della chirurgia che permettono di preservare la persona e modificare il corpo; non vanno tralasciati i movimenti di protesta e di attivismo sociale che si sono formati, in particolare quelli legati al riconoscimento dei diritti umani che sottolineano il valore della persona.

Come già riportato, fondamentali sono anche i rapporti tra corpo e psiche e non vanno quindi dimenticate le ricerche in ambito filosofico e psicologico legate alla soggettività che hanno trovato nel corpo un campo di indagine; si può fare riferimento alle teorie psicanalitiche di Freud, Jung e Melanie Klein che hanno aperto il dialogo con l'inconscio, o alle teorie fenomenologiche come quelle del francese Merleau-Ponty.

Tutto questo non è la causa della Body Art, però quest'ultima, come altre correnti ad essa coeve e vicine, è un'esemplificazione dei profondi cambiamenti nella nozione e nell'esperienza della soggettività negli ultimi 30-40 anni.

1.2 Corpo politico: l'avvento del femminismo in arte e l'uso del corpo come mezzo di rivendicazione di genere e sociale

“La presa di coscienza femminista è un processo profondamente personale e sociale insieme, una tacita condivisione del significato della solitudine vissuta, è la proclamazione di una nuova collettività”⁴.

⁴ Peggy Phelan in *Arte e Femminismo* a cura di Helena Reckitt, Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005, p. 33.

Tra gli anni '60 e '70 inizia a svilupparsi una coscienza femminista e attraverso l'attivismo le donne iniziano a rivendicare non solo i loro diritti, ma a fuoriuscire e a sottolineare stereotipi e ruoli ai quali la società le ha associate.

Si inizia a parlare di femminismo nell'arte negli stessi anni in cui si va formando questa coscienza femminista all'interno della società, è quando le donne iniziano a manifestare e a lottare per i loro diritti che anche nel campo dell'arte si inizia a far luce sulla questione.

Si parla in generale di "arte femminista" anche se il termine "femminista" è spesso rifiutato o omissso da alcune artiste inserite all'interno di questa categoria, inoltre con questa parola si fa riferimento a opere d'arte molto distanti tra loro anche nel genere. Nonostante il termine "femminista" non abbia un'accezione critica limpida e precisa a livello artistico, perché usato in maniera molto ampia e vaga, è utile perché permette di individuare un percorso concettuale comune tra le opere, farò quindi uso di questo termine per intendere le artiste prese in considerazione.

Uno dei punti fondamentali della ricerca "femminista" nell'arte, se non il punto di svolta principale, è il fatto che l'immagine della donna viene ripensata e rappresentata da un punto di vista femminile.

"Per le femministe l'arte diventa terreno di esplorazione di un universo politico e personale, rivelandosi al tempo stesso uno straordinario luogo della presa di coscienza politica e un formidabile detonatore di quest'ultima"⁵.

Inizialmente "l'arte femminista" non veniva considerata come una ricerca artistica autonoma, ma era inquadrata all'interno di altre correnti come Body Art, Land Art, fotografia, cinema sperimentale e altre ricerche coeve.

Il fatto che "l'arte femminista" venisse incasellata all'interno di queste correnti artistiche si rifà al rifiuto della pittura e alla scelta di altri mezzi di espressione da

⁵ Ivi. p. 21.

parte delle artiste, questo accade non solo perché in questi anni erano le neo-avanguardie a dominare la scena artistica, ma anche per il rapporto stesso che le donne hanno avuto con la pittura.

Come ci suggerisce Linda Nochlin nel suo saggio *Perché non ci sono mai state grandi artiste donne?* (1971) la pittura, nel corso della storia, si è sempre presentata come un ambito maschile, non a caso alle donne fu a lungo difficile accedere alla formazione accademica e fino alla fine del XIX sec. anche frequentare i corsi di nudo, questo non permetteva loro di acquisire le conoscenze necessarie per dipingere. Questo rapporto con la pittura dura fino ai tempi dell'espressionismo astratto dove il binomio artista-uomo=genio continua a rimanere, non a caso i nomi femminili di questa corrente sono pochi e sono stati messi da parte dalla critica del tempo.

Georgia O'Keeffe è stata la prima pittrice a cui è stata dedicata per la prima volta nella storia una retrospettiva nel 1946 al Museum of Modern Art di New York. Oltre a questo, ci sono altri esempi di artiste i cui nomi sono noti all'interno della storia dell'arte, ma un numero davvero esiguo in confronto alla maggioranza maschile, donne, in ogni caso, spesso considerate anticonformiste per essersi approcciate ad una carriera tanto difficile da seguire se donna.

Questo è uno dei motivi per cui le donne hanno preferito usare altri mezzi d'espressione per dichiarare le loro idee attraverso l'arte, ma il fatto di preferire mezzi d'espressione contemporanei e con una storia più recente rispetto ad altri, come il corpo o la fotografia, è legato anche alla volontà di liberarsi dalla zavorra della tradizione e dei precedenti canoni e di ripensare l'oggetto artistico, la sua natura e le sue funzioni e fini.

È giusto sottolineare come il mondo dell'arte sia stato per secoli un mondo maschilista che ha escluso la donna come interprete usandola solo come oggetto, il richiamo alla misoginia in questo ambito è utile a evidenziare come le donne abbiano preso atto della loro posizione all'interno dello stesso.

A partire da questi anni, infatti, nascono luoghi e collettivi di matrice femminista atti a valorizzare il lavoro delle artiste, oltre che a offrire loro spazi espositivi, si creano luoghi di discussione che mirano a creare un nuovo spazio per lo sviluppo del femminismo e delle sue espressioni artistiche.

Alcuni esempi possono essere il Feminist Art Program a Fresno organizzato nel 1970 da Judy Chicago in California, il primo programma dedicato alla produzione artistica delle donne il cui risultato è la mostra “Womanhouse”, o ancora nel ‘72 si tenne a New York il primo festival internazionale di film realizzati esclusivamente da donne. Molti sono gli esempi di collettivi, festival, esposizioni, manifesti, ma anche fondazione di case editrici, convegni, giornali, libri e altro che sottolineano come le donne fossero più che mai decise a manifestare la loro presenza in campo artistico e a prendersi il loro spazio.

L’attenzione gettata sull’attività femminile in ambito artistico è da annoverare in particolare alle artiste anni ‘60 e ‘70 che sono riuscite a dare una svolta decisiva; uno degli elementi chiave che contraddistingue il loro lavoro rispetto alle colleghe che le hanno precedute, e che ha portato ad un’evoluzione del loro ruolo e posizione in campo artistico, è il fatto che queste artiste si sono fatte spazio nel sistema dell’arte in modo più insistente alimentando forme, interessi, linguaggi delle tendenze dominanti al tempo, che contribuiscono anche a ridefinire.

“Le artiste che operano tra gli anni sessanta e settanta mirano a distinguersi in quanto donne, proponendo sentimenti, punti di vista e problematiche tipiche della loro generazione, in senso artistico, politico, pubblico e privato”⁶.

Le artiste di questi decenni vanno ricordate per le tematiche che hanno affrontato e per il modo in cui le hanno affrontate scegliendo medium diversi, in particolare tra questi spicca l’uso del corpo.

⁶ Linda Nochlin citata da Martina Corgnati in *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2004, p. 175.

Le interpreti di questa prima ondata, infatti, hanno lavorato su sé stesse, sulla propria immagine e con il proprio corpo, la motivazione alla base di questa scelta coincide con alcune delle questioni fondamentali alla base dell'arte femminista e, in particolare, del femminismo come movimento. Le opere di queste artiste sono mosse dalla consapevolezza di avere a disposizione nuovi spazi artistici e politici esemplificati dalla rappresentazione di temi e soggetti fino ad allora irraggiungibili come la gravidanza, la violenza, il corpo e la sessualità.

L'importanza del corpo come mezzo d'espressione è legata anche al fatto che il corpo è il primo soggetto che le donne vogliono sottrarre al dominio maschile oltre a temi strettamente legati al rapporto corpo femminile-uomini come il diritto all'aborto, il controllo delle nascite, gli anticoncezionali, il diritto al divorzio, le leggi sullo stupro: queste tematiche sono ampiamente trattate in questi anni.

Non a caso, poi, va ricordato anche che questo mezzo d'espressione si collega alla volontà di unire arte-vita annunciando il passaggio dal privato al pubblico.

La body-art è una delle espressioni privilegiate dalle artiste proprio perché "è lo strumento ideale per rappresentare il corpo femminile in maniera differente, non più oggetto dello sguardo, ma soggetto della costruzione di un linguaggio e di un'identità nuova"⁷.

Uno dei primi movimenti che appoggia questo tipo di medium espressivo è il Fluxus, qui non solo c'è il coinvolgimento delle artiste, ma sono pagate tanto quanto i loro colleghi maschi e visibili quanto loro; le azioni di queste artiste sono radicali, vanno contro gli stereotipi, propongono una sessualità più aperta e disinibita.

Le artiste anni '70 hanno usato il corpo in modo libero, crudo, lo hanno usato per denunciare la società patriarcale, si sono messe a nudo per sfidare l'opinione pubblica, vanno infatti ricordate azioni come quelle di VALIE EXPORT che in *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) si presenta in un cinema mostrando le parti

⁷ Martina Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 176-177.

intime e reggendo in mano un'arma, o ancora *Tapp un taskino* (1968) dove gira con una scatola che le copre il busto e che ha sul davanti due buchi dove poter inserire le mani e chiede ai passanti di toccare all'interno dove possono tastare il suo seno, azioni dove critica il ruolo femminile per tempo rimasto passivo e non per volontà delle donne, così come vuole denunciare l'uso sessualizzante che il cinema ha fatto del corpo femminile; o ancora azioni come quelle di Ana Mendieta in *Untitled (Rape Scene)* (1973) dove nuda e ricoperta di sangue ripropone la scena di uno stupro ispirato ad una vicenda realmente accaduta ad un'amica. Alcuni esempi che dimostrano come il corpo femminile, a lungo costretto dalla tradizione, società e costume, ad un certo comportamento, a codici opprimenti e ad uno sguardo maschilista che ha incasellato la donna entro determinati ruoli e posizioni, venga ora usato per stravolgere il punto di vista patriarcale.

Negli anni '80 il corpo viene usato in maniera più ironica, si ricorre al travestimento e ai tableau vivant, inoltre in questi anni si affacciano altri temi come quello razziale, ad esempio; sempre in questo decennio bisogna tener conto che parte della critica femminista era contro l'uso del corpo proposto dalle artiste del decennio precedente, infatti la teoria femminista di questi anni si è fatta più severa e cerca strette connessioni tra l'opera e i codici rappresentativi del femminismo, questo ha portato a criticare la produzione "femminista" degli anni '70 perché considerata troppo ingenua. Nonostante questo, c'era comunque una parte di artiste che continuava a guardare alla corporeità anni '70.

Indipendentemente da questa parentesi anni '80 il corpo diventa un mezzo di rivendicazione, il corpo stesso delle artiste si fa opera e veicolo per proiettare le proprie idee, la voglia di cambiare il modo in cui la donna viene vista, fare luce su varie tematiche, diventa l'elemento chiave per denunciare la società e ribaltare stereotipi e codici.

"L'arte femminista" ha tentato di trattare il corpo in modo complesso, ha tentato di usare un punto di vista politico, estetico, storico, psicanalitico. "L'interesse per

il corpo della donna, come immagine, icona, dea, lavoratrice, madre, figlia, narcisista, martire è fondamentale sia per la produzione artistica femminista sia per la teoria e la critica femministe”⁸.

Oltre all’uso del corpo ci sono altri punti in comune tra le artiste nei diversi decenni, ad esempio il fatto di integrare le storie private nell’arte, i vissuti individuali vengono riletti alla luce dei meccanismi politici e diventano fonte di ispirazione anche per le opere d’arte. L’idea è che reinterpretare queste vicissitudini personali e riesaminare il passato possano portare a dei cambiamenti. Un altro tema legato a questo aspetto è quello dell’abuso e del terrorismo sessuale; in generale dolore e trauma, non solo inerenti alla sfera sessuale, sono tra i temi più affrontati.

Oltre a questo, negli anni ‘70 le artiste iniziano ad interrogarsi su come l’assimilazione delle donne alla sfera sessuale possa essere usata a loro vantaggio proponendo un tipo di arte erotica, in generale molte sono le artiste che sondano il tema della sessualità, che propongono la liberazione della donna da certi stereotipi legati al tema e si propongono come donne padrone del loro corpo.

Si parla poi degli stereotipi: donna-madre, donna prostituta, donna asessuata o del rapporto donna-natura: come Ana Mendieta o le artiste dell’“eco-femminismo”. Nel rapporto con la natura ci si rifà all’idea antica di natura-madre che si lega all’origine, all’istinto e alla forza vitale. Poi c’è anche questo affiancamento alla nuova consapevolezza ecologica.

Altro tema fondamentale è quello legato agli ideali di bellezza che la società impone alle donne che si ritrovano ad avere continuamente dei canoni di riferimento a cui cercare di aderire.

⁸ Peggy Phelan in *Arte e Femminismo* a cura di Helena Reckitt, Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005, p. 36.

Sono molti quindi i temi e gli spunti di riflessioni legati alla donna, al suo essere e alla sua storia.

Una delle conquiste principali del lavoro di queste artiste, indipendentemente dai temi affrontati e dal genere artistico di appartenenza, è il fatto di aver decostruito l'immagine della donna che la società patriarcale aveva costruito, “un'immagine che attraverso i secoli era stata investita di proiezioni, stereotipi, nostalgia e desideri maschili, in parte anche grazie agli artisti”⁹.

1.3 riappropriazione del corpo come medium creativo: Carolee Schneemann e Hannah Wilke

Come già evidenziato nel paragrafo precedente il corpo è uno dei mezzi d'espressione privilegiati dalle artiste degli anni '70 in particolare.

Le donne, infatti, si riappropriano del proprio corpo, lo rivedono e lo interpretano da un punto di vista femminile e diventa un mezzo attraverso il quale esprimere sé stesse e l'essere donne.

Tra anni '60 e '70 è il Nord America la culla delle nuove tendenze e anche per quanto riguarda “l'arte femminista” in questi decenni è proprio negli Stati Uniti che trova seguito e risonanza.

Tra le tematiche trattate dalle artiste spiccano il corpo e la sessualità che si portano dietro una serie di questioni sociali riguardanti la donna. Tra le artiste americane che lavorano in questo senso, a partire dagli anni '70, emergono i nomi di Carolee Schneemann e Hannah Wilke.

Carolee Schneemann (1939-2019) è considerata una delle madrine dell'“arte femminista”, non che madrina anche del transfemminismo. Ha usato il suo corpo come strumento principale nei suoi lavori (che vanno dalla performance al film)

⁹ Gabriel Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Electa, Roma, 2010, p. 20.

usando la sua nudità in modo provocatorio in particolare per scardinare il binomio corpo femminile-oggetto del desiderio e lavorando contro la repressione maschile.

Anche Hannah Wilke (1940-1993) usa il suo corpo, e in particolare la sua nudità, per provocare e per riflettere sul corpo femminile visto da un punto di vista maschile, la volontà è sempre quella di denunciare, nel caso della Wilke in maniera anche più ironica, la reificazione del corpo femminile.

Entrambe le artiste hanno lavorato con il proprio fisico mostrandolo nella sua nudità, Carolee Schneemann lo fa attraverso una serie di performance, mentre Hannah Wilke predilige la fotografia o il video.

Proprio per il costante uso del nudo, ma anche perché ritenute responsabili di proporre un'idealizzazione del corpo femminile, le due artiste sono state accusate da colleghe e teoriche femministe a loro contemporanee di essere narcisiste e di mettersi in mostra. Tra le due è Hannah Wilke ad aver subito di più questi commenti, in particolare per il fatto che alcune critiche, tra cui Lucy Lippard, la accusavano di far sfoggio della sua bellezza e delle sue forme non per scopi sociali e femministi, ma per vanto.

In realtà l'uso del corpo nudo può essere visto come uno dei modi che le artiste hanno trovato per infrangere i tabù e come modo per esplicitare identità inedite caratterizzate dal sesso e dal genere.

L'accusa di narcisismo da parte delle colleghe interpella, poi, un elemento che in qualche modo, come ci suggerisce Amelia Jones in *Body Art performing the subject* (1998), fa parte delle modalità di espressione scelte dalle artiste volenterose di denunciare lo sguardo maschile e la reificazione della donna; Jones infatti suggerisce che il narcisismo, quindi l'autocoinvolgimento, l'uso del proprio corpo, è una delle vie per ripudiare l'oggettificazione e politicizzare la propria esperienza personale. "Le donne hanno iniziato a comportarsi narcisisticamente in modo da proclamare i loro bisogni e particolarità in quanto

soggetti”¹⁰ è infatti proprio sulla volontà di identificare anche le peculiarità del genere femminile e le sue differenze rispetto a quello maschile che si basa la seconda ondata di femminismo.

La stessa Lea Vergine ha sottolineato come il narcisismo sia parte integrante della Body Art, infatti, come Narciso ha proiettato sé stesso all'esterno in modo da potersi amare, così fa l'artista, proietta sé stesso verso l'esterno usando il proprio corpo e cerca nel pubblico la conferma del suo essere, cosa che diventa fondamentale nel caso di artiste donne.

Wilke risponde poi agli attacchi con il famoso manifesto “Marxism and Art: Beware of feminism fascism” (1977) dove posa con una camicia aperta mostrando il busto e il seno, porta una cravatta e un cappello da cowboy ironizzando sulle copertine di moda femminile, inoltre riporta la sua firma rappresentata dai chewing gum a forma di vagina attaccati per il corpo e per il viso. L'attacco di Wilke vale come monito per quelle femministe più conservatrici che rischiano di creare ulteriori discriminazioni all'interno di un movimento il cui scopo dovrebbe essere di tipo comune.

Indipendentemente dal pensiero della critica femminista del tempo le due artiste hanno lasciato la loro impronta all'interno del movimento e sono considerate due madrine dello stesso.

Entrambe hanno visto nel corpo un oggetto creativo che può essere usato per descrivere e denunciare il modo in cui a lungo è stato costretto, dimensionato e oggettificato dallo sguardo maschile, parlano di sessualità e di identità di genere. Se da un lato le due artiste convergono per tematiche e per la scelta del mezzo d'espressione, dall'altra hanno due approcci diversi, infatti Schneemann propone delle azioni più prorompenti, energiche, crude, è la performance una delle sue modalità espressive privilegiate, mentre Wilke posa davanti alla fotocamera sfruttando l'idea di donna-oggetto, richiama pose custodite nella memoria

¹⁰ Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998, p.47.

culturale, ma che richiamano anche il mondo della moda, quello del cinema e della pornografia.

Quindi da un lato prevale la performance, dall'altro la fotografia, ma entrambe hanno sottolineato, attraverso l'uso del corpo nudo, l'importanza di riappropriarsene non solo in quanto donne, ma anche per sfruttarlo come mezzo creativo e di denuncia.

CAPITOLO 2¹¹

2.1 Biografia Carolee Schneemann

Nata il 12 ottobre 1939 a Fox Chase, Pennsylvania (U.S.A.), Carolee Schneemann è stata una delle artiste che ha rivoluzionato il ruolo femminile in ambito artistico, considerata madrina del femminismo i suoi lavori hanno sfidato la morale del tempo e il punto di vista maschile presentando e utilizzando il suo corpo nudo in molte delle sue opere.

Inizia ad avvicinarsi al mondo dell'arte come pittrice seguendo la corrente dell'espressionismo astratto, a seguito della sua collaborazione con alcuni artisti legati all'Happening inizia poi a concentrarsi su Performance e Body Art, lavora anche con installazioni, immagini in movimento, teatro cinetico, film e video, è considerata un'artista multimediale che ha fatto del suo corpo lo strumento principale della sua espressione artistica, nonostante si sia sempre definita una pittrice:

¹¹ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi e siti:

Kristen Frederickson e Sarah E. Webb, *Singular Women writing the artist*, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003

Robin Blaetz, *Women's Experimental. Cinema critical frameworks*, Duke University Press, Durham & London, 2007

Tate Museum:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/carolee-schneemann-5446>

The Guardian:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/08/carolee-schneemann-obituary>

Kunsthalle Winterthur:

<https://kunsthallewinterthur.ch/en/carolee-schneemann>

Carolee Schneemann Foundation:

<https://www.schneemannfoundation.org/>

“I’m still a painter and I will always be in essence a painter. . . . Painting doesn’t have to mean that you’re holding a brush in your hand. It might or it might not. It might be a camera. It might be a microphone. It might be your own body that when you go inside the frame and when you adjust your focus you see that the materiality of what you’re working with might include yourself in a force field”¹².

Tra i temi trattati dall’artista, oltre alle questioni di genere e la sessualità femminile, vanno ricordati anche l’interesse per la quotidianità e per eventi storici a lei vicini come la Guerra del Vietnam, quella del Libano o l’attacco terroristico alle Torri Gemelle.

L’interesse verso il corpo da parte di Schneemann inizia precocemente, figlia di una casalinga e di un dottore, assiste alle esercitazioni mediche del padre a casa, il quale era infatti felice dell’interesse mostrato dalla figlia verso l’anatomia, ma meno verso la sua volontà di frequentare una scuola d’arte. Schneemann si appassiona sin da piccola all’arte, in particolare alla pittura e all’età di 12 anni frequenta il suo primo corso d’arte a Philadelphia per poi, due anni dopo frequentare la Putney School in Vermont, Illinois. All’età di 16 anni vince una borsa di studio che le permette di frequentare il Bard College di New York dal quale fu sospesa dopo un anno perché presentò un suo autoritratto che la mostrava nuda con le gambe aperte. Decide quindi di frequentare la Columbia University sempre a New York; durante gli anni newyorkesi incontra James Tenney, musicista e futuro marito, i due collaborano artisticamente fino al 1968. La coppia si sposò a New York nel 1956. Schneemann completò i suoi studi al Bard College nel 1959, i due si trasferirono poi in Vermont dove entrambi frequentarono l’Università dell’Illinois, qui Schneemann conseguì un Master of Fine Arts nel 1961.

¹² Robin Blaetz, *Women’s Experimental. Cinema critical frameworks*, Duke University Press, Durham & London, 2007, p. 103

Dopo aver iniziato la sua carriera artistica come espressionista astratta ha poi rivolto la sua attenzione verso altri mezzi espressivi influenzata dalla sua partecipazione ad una serie di Happenings negli anni '60, tra cui *Store Days* di Claes Oldenburg.

È proprio nei primi anni '60 che Schneemann inizia a riflettere sul corpo e ad usarlo come mezzo espressivo, trasformando un soggetto d'arte tradizionalmente passivo ed estetizzato, come il corpo femminile, in un soggetto attivo. Questo processo non solo ha segnato un cambiamento nella sua espressione artistica, ma ha segnato anche un passo importante per il ruolo e la visione della donna nell'arte.

All'interesse per il corpo si unisce quindi quello per le questioni di genere, lei stessa ha affermato che la scoperta dei temi legati alle politiche e alle questioni di genere è avvenuta grazie al testo *The Second Sex* di Simone De Beauvoir, letto durante i suoi anni all'università. In questo periodo il desiderio di trattare e modificare i confini dei ruoli di genere nell'arte da parte di Schneemann si scontra con un ambiente inadatto a portare avanti questa ricerca, è infatti con il ritorno a New York nel 1962 che l'artista ha la possibilità di approfondire il tema. Qui, oltre a partecipare ad alcuni Happenings, come il già citato *Store Day* di Oldenburg e ad alcuni film, entra in contatto con il collettivo Judson Dance Theater che era un gruppo di performer. Con loro inizia a lavorare sulle prime Performance legate anche al teatro cinetico (termine da lei stessa coniato per definire queste sue azioni), prima come coreografa come in *Environment for Sound Motion* realizzato presso il Living Theater di New York, considerato il suo primo lavoro di Kinetic Theater. Segue poi *Eye/Body. 36 Transformative Action* (1963), opera fondamentale perché segna il momento in cui per la prima volta utilizza il suo corpo nudo nel lavoro oltrepassando il confine artista-opera. La critica del tempo stroncò questo lavoro proprio per l'esibizione del corpo nudo di Schneemann attaccandola per aver performato nuda; per la prima volta, infatti, una donna aveva deciso di presentare il proprio corpo volontariamente,

rivoluzionando l'idea tradizionale della visione di un corpo femminile come oggetto passivo dello sguardo maschile. Quest'opera ha contribuito a influenzare i suoi lavori successivi. L'anno seguente, nel 1964, Schneemann lavora a quella che forse è la sua opera più famosa e che ha contribuito a farla conoscere nel panorama artistico: *Meat Joy* realizzata sempre in collaborazione con il Judson Dance Theater. L'opera, presentata in occasione del Festival della libera espressione a Parigi, fu poi riproposta a Londra e a New York. In questo lavoro si sottolinea in particolare il rapporto tra pittura e corpo, infatti, i corpi dei partecipanti interagiscono con il colore, la forma umana estende la pittura, il corpo è allo stesso tempo superficie pittorica e “pennello”.

Fondamentale per la carriera artistica di Schneemann è anche il cinema, è sempre nei primi anni '60 che inizia a sperimentare con questo mezzo espressivo, il fulcro rimane lo stesso delle sue performance: l'erotizzazione e oggettificazione del corpo femminile. L'interesse verso il cinema nasce durante gli anni universitari (fine anni '50) quando incontra Stan Brakhage, musicista e amico di Tanney, il quale si diletta come filmmaker. Schneemann ha affermato che l'amicizia con Brakhage l'ha sicuramente influenzata nel suo percorso verso il cinema, ma che l'approdo a quest'arte era inevitabile per lei.

Uno dei suoi primi lavori cinematografici, *Fuses* (1964-67), che fa parte di una trilogia autobiografica formata da *Plumb Line* (1968-72) e *Kitch's last meal* (1978), nasce anche come risposta a due film dello stesso Brakhage: *Winter Water Baby Moving* (1959) e *Loving* (1957); il primo riprendeva il parto della moglie del regista, questo viene sentito da Schneemann come un'appropriazione maschile del parto e del corpo femminile, il secondo, a cui sia lei che il compagno Tenney hanno partecipato, riprendeva la coppia durante un rapporto sessuale ponendo Brakhage come voyeur, ma secondo l'artista il regista non era stato in grado di catturare il loro erotismo; in *Fuses* è la stessa artista a riprendere il tutto, si tratta sempre di un rapporto sessuale della coppia dove Schneemann pone l'accento

sull'erotismo e sul piacere femminile; sono quindi il suo sguardo e il suo corpo ad essere il soggetto dell'opera. Un film che è stato criticato negativamente, ma che sottolinea l'importanza da parte della donna di riappropriarsi del proprio corpo e di mostrare il piacere sessuale da un punto di vista femminile.

Come già accennato Schneemann al di là del ruolo della donna nell'arte, si interessa anche ad un altro importante tema di critica sociale e politica: quello legato alla guerra. Dello stesso anno di *Fuses* è infatti *Snows* connesso alle vicende della Guerra del Vietnam (1964-1975), ma è in particolare con *Viet-Flakes* (1965) che l'artista affronta lo stesso argomento, ma in maniera più forte. All'inizio del conflitto, infatti, i media statunitensi non ne mostravano il lato atroce, omettendo fotografie e video, Schneemann si procura una serie di documenti fotografici da alcuni giornali radicali europei e ne crea un film mostrando il lato oscuro della guerra attraverso immagini di mutilazioni ed esecuzioni. Il film è considerato uno dei primi atti di protesta contro la guerra. È importante sottolineare l'impegno politico e civile dell'artista su questo fronte, perché è proprio a causa del duraturo coinvolgimento degli Stati Uniti nel conflitto che nel 1968 l'artista, sconvolta, si trasferisce in Europa. Qui realizza il secondo film della trilogia autobiografica *Plumb Line* e incontra l'artista Anthony McCall con il quale intrattiene una relazione a seguito del divorzio dal primo marito. I due tornano a New York nel 1973, tornata in patria realizza l'ultimo film della trilogia: *Kitch's last meal* dove propone un altro tema a lei caro, quello della quotidianità, qui rappresentato attraverso il rapporto con il suo gatto.

Nel 1975 realizza una delle sue azioni più discusse e famose in occasione di "Women here and now", Festival del Femminismo tenutosi a New York, al quale partecipò con la Performance *Interior Scroll* legata sempre alla questione di genere e al ruolo della donna nell'arte; durante la performance Schneemann, nuda, legge un estratto dal suo testo *Cezanne, She Was A Great Painter* che venne

pubblicato l'anno seguente. Il testo era scritto su un rotolo di carta che l'artista srotolava dalla sua vagina.

Un'azione simile la ripropose anche in occasione del Telluride Film Festival in Colorado al quale era stata invitata dall'amico Stan Brakhage per tenere una conferenza sui film erotici prodotti da donne. Il titolo della conferenza, *The Erotic Woman*, fu scelto dagli organizzatori dell'evento e la brochure del festival aveva in copertina un uomo nudo che indossava un k-way e al posto dei genitali c'era la scritta "Fourth Telluride Film Festival", questo oltraggiò Schneemann a cui il tema dell'erotismo e del piacere femminile era caro, in quanto, ancora una volta, erano stati degli uomini a decidere cosa fosse e dovesse essere erotico per le donne, così decise di protestare proponendo nuovamente *Interior Scroll*.

Tra gli anni '70 e '80 l'artista continua a lavorare realizzando una serie di performance multimediali focalizzandosi sempre sul corpo elaborando un linguaggio che diventa simbolico per la storia del femminismo in arte. Sempre in questo decennio inizia a lavorare con i video realizzati per o sulle sue performance e installazioni.

Il già citato *Kitch's last Meal* è l'ultimo film in celluloide prodotto dall'artista, questo film ha segnato anche il suo allontanamento dal cinema sperimentale e avanguardistico per focalizzarsi su progetti di scrittura e installazioni. Dagli anni '80 in poi, infatti, predilige queste espressioni artistiche e anche le performance diminuiscono.

Un altro aspetto interessante dell'opera di Schneemann è il suo amore per i gatti che esplicita anche nelle sue opere, come nel già citato *Kitch's last meal*, ma anche in *Infinity Kisses* (1981-87), dove propone 140 autoscatti di lei baciata dal suo gatto, o in *Vesper's Stampede to My Holy Mouth* del 1992 dove presenta un parallelismo tra la tortura e la violenza sul corpo dei gatti e su quello delle donne nel corso della storia, a seguito di processi di stregoneria e di mutilazioni

dei genitali. Quest'ultimo lavoro è riferito anche alla guerra in Libano di quegli anni, l'idea di Schneemann è infatti quella di richiamare le violenze contro il popolo libanese e palestinese e l'annientamento di siti archeologici, fonte di storia umana e di culto sacrale, che l'artista ha collegato alla misoginia e alla censura delle voci delle donne che si è prolungata nei secoli, oltre che all'abuso dei loro corpi e all'androcentrismo.

Negli anni '90 si colloca anche la serie *Vulva's Morphia* (1995) dove propone una collezione di immagini che propongono la rappresentazione preistorica degli organi genitali femminile.

Nel 1995 all'artista fu diagnosticato un tumore al seno, seguono quindi una serie di opere dove Schneemann propone il tema della morte, come l'installazione *Mortal Coils* dello stesso anno, e *Vespers Pool* del 2000.

In questi anni fu coinvolta in una serie di mostre come *In the spirit of Fluxus* (1993-95) e *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945* (1997).

Il 1996 segna un traguardo importante nella sua carriera artistica perché le venne dedicata la prima retrospettiva al New Museum di New York e un'altra nel 2001 al CornerHouse a Manchester, seguita da altre due una a Salisburgo e una a Francoforte e nel 2017 al Moma con "Kinetic Painting".

Negli anni successivi continua a realizzare qualche installazione come *Terminal Velocity* del 2001 dove condanna l'attentato fatto alle Torri Gemelle, presentando foto di persone che si gettano dai grattacieli.

Nel 2017 riceve il Leone d'oro alla carriera in occasione della 57° edizione della Biennale di Venezia, in questa occasione Christine Macel, curatrice della Biennale, sottolinea l'importanza del lavoro di Carolee Schneemann che si è distinta per essere una delle figure più importanti per lo sviluppo della Performance e della Body Art, ha anche sottolineato come attraverso l'uso del suo corpo nelle sue opere Schneemann abbia concepito la donna come creatrice e parte attiva della creazione opponendosi alla tradizione dei nudi femminili rappresentati come oggetti passivi da sottoporre allo sguardo maschile, oltre a

promuovere il piacere sensuale femminile e la possibilità da parte della donna di emanciparsi da convenzioni sociali ed estetiche al tempo predominanti.

Carolee Schneemann ha anche insegnato in varie università come il California Institute of Arts, la School of the Art Institute di Chicago, l'Hunter College e la Rutgers University.

Va anche ricordata la sua attività come scrittrice, tra i libri pubblicati ricordiamo *Parts of Body House Book* del 1972, il già citato *Cézanne, She was a great Painter* del 1975, *ABC—We Print Anything—In the Card* del 1977, *More than Meat Joy* e *Vulva's Morphia* entrambi del 1997, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects* del 2002. Ricordiamo anche la sua attività epistolare che l'artista ha usato per tenere traccia della sua esistenza, come lei stessa ha affermato: "I decided to write, since it's so much like a letter I would make to my self where I someone else"¹³, come lei ha sottolineato con queste parole le lettere che scrive sono lettere che hanno un forte carattere introspettivo, lei parla di sé stessa attraverso sé stessa: "Instead of having someone else remind Schneemann of her previous hit vitality, the artist uses her own writing practice as a confirmation of her intellectual and emotional experiences and existence, which she extends to others"¹⁴.

Le lettere possono essere considerate delle piccole opere visto che sono arricchite con disegni e correzioni colorate, oltre che essere considerate una sorta di autobiografia. Qui lei ha lasciato anche testimonianza delle sue idee estetiche alla base delle sue opere "how the epistolary mind is actualized in the ontology of the performative body"¹⁵; inoltre Schneemann ha anche affermato che con queste lettere ha voluto anche offrire un esempio per le giovani artiste donne.

¹³ Kristen Frederickson e Sarah E. Webb, "*Singular Women writing the artist*", University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, p. 222.

¹⁴ Ivi, p. 224.

¹⁵ Kristen Frederickson e Sarah E. Webb, "*Singular Women writing the artist*", University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, pag. 215

Le lettere offrono anche la possibilità di affacciarsi sul panorama internazionale delle neo-avanguardie novecentesche, in particolare quelle più vicine all'autrice stessa, ma inoltre, come ci suggerisce Kristen Stiles in "*Singular Women*":

"They enable readers to share in the unfolding of Schneemann's art and character. An intimate portrait of generosity, coupled with selfishness and fierce ambition, appears. Her continual effort for professional recognition, her battle for financial stability, her development as a feminist, and the significance of her personal and intimate relationships are all intertwined with similar experiences told to her by her correspondents."¹⁶, vanno quindi a definire l'artista nella ricerca del suo equilibrio tra arte e vita.

Schneemann muore a New Paltz il 6 marzo 2019 a causa di un tumore al seno.

¹⁶ Ivi, pag. 216

CAPITOLO 3¹⁷

3.1 Introduzione all'opera di Carolee Schneemann

“My work became a bridge that had to be crossed by young feminists working with their bodies”¹⁸.

All'interno della ricerca artistica di Carolee Schneemann il corpo ricopre un elemento di primo piano. Nonostante abbia lavorato e sperimentato con diversi mezzi espressivi, Schneemann si è sempre considerata una pittrice.

¹⁷ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

Elise Archias, *The concrete body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, Yale University Press, 2016.

Robin Blaetz, *Women's Experimental. Cinema critical frameworks* Duke University Press, Durham & London, 2007.

Sabine Breitwieser, *Carolee Schneemann Kinetic Painting*, Museum der Moderne, Prestel, Munich, 2015.

Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998.

Helena Reckitt, *Arte e Femminismo*, Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005.

Carolee Shneemann, *The Obscene Body/Politic*, Art Journal Vol. 50, No. 4, Censorship II (Winter, 1991), Taylor & Francis Group

Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti siti:

ArtForum:

<https://www.artforum.com/print/201807/carolee-schneemann-76346>

<https://www.artforum.com/news/carolee-schneemann-1939-2019-78858>

La Biennale:

<https://www.labiennale.org/it/news/carolee-schneemann-leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera#:~:text=Il%20 suo%20stile%20%C3%A8%20 diretto,convenzioni%20 sociali%20ed%20 estetiche%20 predominanti.>

Carolee Schneemann Foundation:

<https://www.schneemannfoundation.org/>

Tate Museum:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

¹⁸ Carolee Shneemann, *“The Obscene Body/Politic”*, Art Journal Vol. 50, No. 4, Censorship II (Winter, 1991), Taylor & Francis Group

“I’m a painter. I’m still a painter and I will die a painter. Everything that I have developed has to do with extending visual principles off the canvas”¹⁹.

L’artista vede il suo processo creativo come un'estensione dei principi pittorici al di fuori della tela, è questo il movente che la porta ad utilizzare sempre più materiali che si uniscono alla materia pittorica, fino a costruire dei veri e propri ambienti dove inizia ad introdurre la forma umana.

Schneemann si inizia ad interrogare su come poter oltrepassare i confini tradizionali dello spazio pittorico, come andare oltre alla tela, inizia così a spezzare le figure e a rompere la tela tagliandola e bucandola oltrepassando lo spazio bidimensionale, introduce elementi esterni per costruire più dimensioni spaziali e crea i suoi primi assemblaggi da lei definiti “Constructions Paintings”. In questi lavori usa oggetti di vario tipo e usa la pittura in modo materico. Approda poi ai “Kinetic Painting” opere in cui usa elementi motorizzati per lavorare sulla dinamicità. L’idea di Schneemann è quella di trattare lo spazio pittorico come un’arena d’azione indagando lo spazio e il movimento.

Un momento importante per giungere all'introduzione del suo stesso corpo nelle sue opere è dato dalle prime idee circa il movimento dei corpi in relazione con lo spazio.

L’interesse per il movimento del corpo nasce a seguito di un esperimento che l'artista fece nel 1960, quando viveva in Illinois. A causa di un tornado il suo cottage era stato ridotto in condizioni critiche così decise di invitare degli amici a cui diede delle istruzioni, ad esempio gattonare, arrampicarsi e altre indicazioni simili, che avevano l’intento di farli interagire con lo spazio della casa, uno spazio alterato a cui il corpo si doveva adattare. Fu grazie a questi movimenti che Schneemann vide un ulteriore distacco dalla cornice tradizionale ed iniziò a pensare a come i gesti e i movimenti possano azionare lo spazio e creare dei segni.

¹⁹ Sabine Breitwieser, Branden W. Joseph, and Judith Bernstein, Carolee *Schneemann 1939-2019*, “Artforum”, May 2019

L'artista, inoltre, muovendosi all'interno dell'Espressionismo Astratto, era interessata all'azione corporea in relazione all'atto di dipingere, così pensò anche a come poter prolungare questa gestualità coinvolgendo il corpo nell'opera.

A seguito di queste riflessioni legate al rapporto tra il corpo e la pittura, si interroga anche sul proprio corpo: "Can I be both image and image-maker?"²⁰

A questa domanda risponde proponendo *Eye/Body: 36 Transformative Actions* dove per la prima volta usa il suo corpo nudo all'interno di un'opera.

Lo fa interagire con alcune delle sue "Construction painting" che usa per creare un ambiente all'interno del suo studio. Il corpo viene inteso come materia da integrare nello spazio pittorico per creare un'ulteriore dimensione spaziale.

"I decided to be combined with my work as an additional 'material'—real, physical: to let my body be a further dimension of the tactile, plastic character of the constructions."²¹

Il corpo, per Schneemann, non è solo un materiale tra i materiali, un'estensione della pittura, ma è anche un mezzo creativo di cui lei decide di riappropriarsi. L'artista, infatti, viene da un ambiente artistico prettamente maschilista che la porta a riflettere sul ruolo della donna all'interno della scena artistica e sui tabù ad esso legati, in particolare quelli relativi alla sfera sessuale, e su come fino a quel momento il corpo della donna fosse stato usato come oggetto passivo ed estetico alla mercé dello sguardo maschile.

Il corpo per l'artista è un corpo libero, erotico, emancipato, pensato sia in termini individuali che politici, un corpo che si vuole liberare dalle convenzioni estetiche e dai tabù, che vuole esprimersi sessualmente in maniera libera.

Tutto questo viene espresso con uno stile diretto, sessuale, liberatorio e autobiografico.

²⁰ Ivi, p. 47

²¹ Robin Blaetz, *Women's Experimental. Cinema critical frameworks* Duke University Press, Durham & London, 2007, pag. 105.

Come suggerisce Christine Macel in occasione della consegna del Leone d'Oro a Carolee Schneemann durante la 57° Biennale del 2017: “Schneemann riscrive una personale storia dell'arte rifiutando l'idea di una storia narrata esclusivamente dal punto di vista maschile”.²²

3.2 Eye/Body: 36 Transformative Actions

Eye/body: 36 Transformative Actions (Figg. 1-2), 1963, è un'opera fondamentale perché rappresenta un punto di svolta per la ricerca artistica di Schneemann, è un momento cruciale nella sua riflessione pittorica, ma rappresenta anche un punto di partenza importante per “l'arte femminista”.

Sia per quanto riguarda la riflessione pittorica, sia per quanto riguarda la riflessione sulle questioni di genere, il punto di svolta è rappresentato dalla presenza del corpo nudo dell'artista.

Eye/Body: 36 Transformative Actions è un'azione privata che l'artista fa nel suo studio in Illinois pensata appositamente per essere ripresa attraverso la fotocamera; infatti, si fa fotografare dall'amico e fotografo islandese Errò. L'azione si svolge in un ambiente che Schneeman ha creato sfruttando delle opere realizzate in precedenza come *Four Fur Cutting Boards* (1962). L'opera è costruita con quattro grandi assi di legno assemblate in una struttura simile ad un paravento, è dipinta su entrambi i lati e ha gli angoli bruciati, le tavole sono ricoperte da fotografie, tessuti, luci e ombrelli girevoli. Durante l'azione Schneemann copre il suo corpo con grasso, gesso, vernice, plastica, corda, pellicce, serpenti, specchi rotti e altri materiali. L'idea era quella di usare il suo corpo come un materiale da integrare a quello pittorico per creare un'ulteriore dimensione della costruzione spaziale, infatti, l'artista mette il suo corpo in relazione con i materiali a disposizione esplorando i valori visivi della carne come

²² LaBiennale, discorso di Christine Macel in occasione della 57° Biennale d'arte
<https://www.labiennale.org/it/news/carolee-schneemann-leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>

materiale. Nel fare questo Schneemann diventa un tutt'uno con l'opera, non c'è più distinzione tra oggetto e soggetto, ha oltrepassato i confini tra artista e lavoro, interno ed esterno. Il titolo "Eye/body" deriva dall'idea di mettere in relazione l'occhio interiore dell'artista-soggetto, l'occhio vedente dell'artista intesa come agente attivo e l'occhio dell'osservatore.

Questo è un passaggio fondamentale nonché provocatorio, infatti Schneemann, proponendosi sia come creatrice dell'immagine, che immagine stessa, sfida l'idea del corpo femminile nudo come oggetto passivo dello sguardo ponendosi come agente visivo attivo, inoltre, considerandosi parte integrante dell'opera attacca apertamente la predominanza maschile in ambito artistico.

"Not only am I an image-maker, but I explore the image values of flesh as material I choose to work with. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, but is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will"²³. Come lei stessa ha affermato "my creative female will" sottolinea il fatto che per anni, specialmente durante il suo periodo da espressionista astratta, il suo lavoro venne definito maschile e aggressivo in modo denigratorio.

L'artista si riappropria quindi del proprio corpo come mezzo creativo, considerandolo un materiale tattile, plastico che estende i confini della pittura creando una nuova dimensione spaziale. La riflessione sul corpo in questo senso la porta a sviluppare quello che lei stessa ha definito Kinetic Theater, delle performance che si basano sul movimento e sulla relazione tra i corpi dei partecipanti e gli oggetti presenti nell'ambiente in cui si svolge l'azione.

L'opera venne criticata in particolare perché Schneemann non solo si mostra nuda, ma mette in mostra i suoi genitali, venne per questo accusata di pornografia e narcisismo.

²³ Sabine Breitwieser, *Carolee Schneemann Kinetic Painting*, Museum der Moderne, Prestel, Munich, 2015.

3.3 *Meat-Joy*

Meat-Joy (Figg. 3-4), 1964, è una delle performance più famose di Schneemann, espressione del suo Teatro Cinetico. L'opera è stata realizzata in occasione del Festival della Libera espressione di Parigi al quale fu invitata da Jean-Jacques Lebel, la performance fu poi riproposta a New York e a Londra. Tutte e tre le azioni vennero riprese per creare un film omonimo sperimentale in cui l'artista ha aggiunto una base sonora pop e una voce narrante fuori campo.

Per realizzare quest'opera l'artista collabora con il Judson Dance Theater, un collettivo di performer con cui inizia a lavorare dal 1962, quando torna a vivere a New York, dove trasferisce il suo studio.

La performance vede la partecipazione di otto soggetti di ambo i sessi, tra cui la stessa Schneemann, parzialmente nudi che rotolano, strisciano ballano e si relazionano fra di loro usando vernice, carta, plastica, corde, pesce crudo, polli morti e salsicce.

Gli oggetti di scena vengono portati da una performer vestita da cameriera che li introduce con dei vassoi, gli altri performer sono invece in costume da bagno.

I movimenti dei partecipanti non sono coreografati perché per Schneemann era importante che tutti si relazionassero in maniera spontanea tra di loro e con i vari materiali a disposizione, per raggiungere questo obiettivo il gruppo ha provato nelle due settimane precedenti nel seminterrato della Judson Memorial Church. Il risultato è una profusione multiforme di corpi e altri materiali: si viene a creare una danza di carne.

La stessa Schneemann ha definito *Meat-Joy* come un rito erotico: “Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent; a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope, brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic, shifting and turning between tenderness, wildness, precision, abandon-qualities that could at any

moment be sensual, comic, joyous, repellent”²⁴. La Performance ricorda quindi un rito dionisiaco dove si celebra la tattilità dei corpi attraverso l’erotismo e la sensualità. L’idea di Schneemann è quella di scioccare il pubblico attraverso questo rito orgiastico, qui l’artista si ricollega anche alle idee di Antonin Artaud e del suo “Teatro della Crudeltà”, Artaud parla infatti di esplorare le proprie forze interne per tornare ad uno stato primitivo ed è qualcosa che viene elaborato da Schneemann nel proporre queste danze di corpi che interagiscono con animali morti e si imbrattano di vernice a vicenda, è come se si richiamassero dei desideri subconsci primitivi.

Nel proporre questo rito fortemente sessuale ed eroticizzato, Schneeman non solo porta la sfera privata nel pubblico rompendo dei tabù, ma, mostrando il suo corpo e quello delle altre partecipanti, parla di sessualità femminile, propone un immaginario nuovo dove la donna può essere apertamente sessuale e sensuale, prende il controllo del proprio corpo e del proprio piacere.

In Schneemann il corpo femminile è un soggetto attivo, l'artista stessa afferma che il corpo performativo ha un valore che la rappresentazione statica del corpo, quella dell'arte moderna, non può avere.

Con questa azione l’artista ha portato la sfera intima in quella privata provocando un effetto perturbante nel pubblico, lo stesso Duchamp, che ha assistito alla performance di Parigi, ha affermato che si trattava di uno dei lavori più disordinati che l’arte francese abbia mai visto. Proporre quest’opera ha messo in discussione la morale del pubblico lì presente, ha fatto luce su un argomento tabù spesso represso dalla cultura. Il turbamento portato dall'opera ha scatenato reazioni inaspettate nel pubblico, tanto che uno dei partecipanti, come ha testimoniato la stessa Schneemann nel suo libro *More than Meat-Joy* (1997), è salito sul palco e ha iniziato a strangolarla: “I was astounded when in the midst of Meat Joy [in Paris] a man came out of the audience and began to strangle me. Steeped in the

²⁴ Carolee Schneemann Foundation, Carolee Schneemann su “Meat-Joy”
<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/meat-joy>

writings of Wilhelm Reich I understood what had affected him but not how to break his hold on my neck!’²⁵. L’artista si ispira alle teorie di Wilhelm Reich, che ha teorizzato che la repressione sessuale possa portare a comportamenti aggressivi, così come la repressione istituzionalizzata degli impulsi naturali e sessuali possa portare a brutalità di massa. Schneemann si ritrova a condividere la tesi che la repressione sessuale possa portare a comportamenti violenti negli individui e nella società, questo è un altro dei motivi per cui l’artista affronta il tema della sessualità in modo aperto, per andare contro una cultura oppressa dalle sue rigidità sessuali.

Schneemann si è qui proposta come artista, creatrice, con il suo corpo nudo femminile attivo e sessualmente libero. Nonostante alcune reazioni positive, molta della critica si indignò per questa performance, lei è stata infatti una delle prime artiste a presentarsi nuda e ad affrontare temi quali la sessualità e i ruoli di genere. Venne accusata di essere volgare, pornografica e inappropriata, l’esposizione del suo corpo nudo venne visto come un espediente per attirare l’attenzione. *Meat-Joy* si conferma quindi un’opera eccentrica ed eccessiva che ha saputo fare luce su tematiche poco affrontate al tempo oltre che ad aprire nuove strade, come quella del femminismo in arte, inoltre ha contribuito a far conoscere al pubblico e alla critica l’artista stessa, che ha dovuto confrontarsi con una forte chiusura nei suoi confronti. Il riconoscimento per la sua opera arriva infatti tardi, è solo nel 1996 che l’artista ottiene la sua prima retrospettiva.

3.4 Interior Scroll

Interior Scroll (Fig. 5) è stata realizzata nel 1975 in occasione del Festival “Women Her and Now” ad East Hampton, Long Island.

²⁵Carolee Schneemann, *“More Than Meat Joy”*, McPherson and Co., Kingston, New York, 1997

La Performance si è tenuta di fronte ad un pubblico prevalentemente femminile. Schneemann entra in scena avvolta in un lenzuolo e si dispone di fronte ad un lungo tavolo sul quale sale annunciando che avrebbe letto un estratto dal suo libro *Cezanne, She was a great painter* (pubblicato l'anno seguente, 1976), poi lascia cadere il lenzuolo rimanendo nuda con un grembiule che le copre le parti intime, inizia a dipingersi i lati del corpo e del volto con una vernice scura e assume delle pose da modella mentre con una mano regge il suo libro dal quale legge dei brani femministi che affrontano il tema del possesso e del controllo del corpo femminile a livello culturale e sociale.

Nella seconda parte delle Performance mette da parte il libro e si toglie il grembiule, rimane nuda ed inizia a srotolare un fine e lungo foglio di carta dalla vagina, il foglio riporta un testo tratto da *Kitch's last Meal* (1973-1978). Il testo riprende una conversazione con quello che si pensava fosse un cineasta, in particolare si pensava fosse riferito ad Anthony McCall, allora compagno di Schneemann nonché il fotografo di questa performance. In realtà, come ha poi rivelato l'artista negli anni successivi, il testo era rivolto alla critica e storica dell'arte americana Annette Michelson che a detta di Schneemann si rifiutava di guardare i suoi film. La conversazione riportata parla di come questo cineasta fittizio metta in discussione il lavoro cinematografico di Schneemann e le sue scelte nella rappresentazione del corpo.

Con quest'opera l'artista propone un ritorno al corpo come fonte di conoscenza e di esperienza, l'idea è che l'atto di srotolare il foglio di carta che si trovava nell'organo femminile allude sia alla lettura interiore, quindi all'idea di guardare alla donna e alla sua identità sdoganandola dai condizionamenti esterni, sia l'idea che Schneemann, in quanto donna e artista, usi l'organo riproduttivo femminile, generatore di vita, per partorire arte.

“I thought of the vagina in many ways-physically, conceptually, as a sculptural form, an architectural referent, the source of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation”²⁶.

Schneemann vuole portare lo "spazio vulvico", come lo definisce lei, dal dominio maschile alla visione femminile, proporre e indagare il corpo femminile dal punto di vista della donna e per la donna; c'è sempre la volontà, da parte dell'artista di riappropriarsi del proprio corpo in quanto donna e in quanto artista, di farne un soggetto artistico attivo, di sottrarlo da una visione maschilista legata al possesso del corpo femminile.

Questa, così come le altre opere già affrontate, sono state duramente criticate, oltre all'accusa di essere pornografica, le teoriche femministe del tempo la accusarono di narcisismo e di essere accondiscendente nei confronti delle fantasie maschiliste: “they didn't see that I was actually challenging the repressive conventions that we all were struggling against”.²⁷

Di fronte all'attacco ricevuto dalla critica del tempo, dopo che le sue azioni vennero definite oscene, Schneemann rispose con una domanda retorica: “is this because I use the body in its actuality-without contrivance, fetishization, displacement? Is this because my photographic works are usually self-shot, without an external, controlling eye? And are these works obscene because I posit my female body as a locus of autonomy, pleasure, desire; and insist that as an artist I can be both image and image maker, merging two aspects of a self deeply fractured in the contemporary imagination?”²⁸.

Il paradosso, per Schneemann, sta nel fatto che la critica l'ha demonizzata perché in quanto donna e artista ha deciso di esporsi come essere sessuato e come

²⁶ Carolee Schneemann Foundation, Carolee Schneemann su “Interior Scroll”

<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/interior-scroll>

²⁷ Carolee Shneemann, *The Obscene Body/Politic*, “Art Journal” Vol. 50, No. 4, Censorship II (Winter, 1991), Taylor & Francis Group

²⁸ Ibidem

padrona del suo corpo, proprio per cambiare una visione possessiva e oggettificata del corpo femminile che si è radicata a livello culturale.

3.5 Up to including Her limits

Up to including her limits (Figg. 6-7) è una performance che Schneemann propone otto volte tra il 1973 e il 1978. In questa performance l'artista, nuda, è sospesa con un'imbracatura attaccata ad una corda che può alzare ed abbassare permettendogli di spostarsi all'interno di una struttura formata da tre pannelli verticali ricoperti di carta, e un pannello sul pavimento; l'artista tiene con una mano dei pastelli con i quali disegna sulle pareti. L'opera è stata proposta anche come installazione composta dai pannelli ricoperti con i fogli disegnati da Schneemann durante la performance, l'imbracatura vuota che pende dal soffitto e degli schermi impilati uno sopra all'altro, tre a destra e tre a sinistra, nei quali vengono proiettate le riprese delle performance precedenti in modo che il corpo dell'artista sia sempre presente. Con questo lavoro Schneemann esplora i confini della pittura e del disegno riprendendo la sua idea del corpo come estensione della pittura, per fare questo ha usato il suo corpo come strumento cinetico per disegnare: "My entire body becomes the agency of visual traces, vestige of the body's energy in motion."²⁹.

È esplicito il riferimento all'Action Painting, in particolare alla figura di Jackson Pollock, e all'Espressionismo Astratto. Nel recuperare l'Action Painting di Pollock, Schneemann si interessa a come il corpo dell'artista sia impegnato attivamente durante il processo pittorico. Schneemann è affascinata da questo aspetto, ma non vuole separare l'opera dall'azione, così la performance le permette di coinvolgere in modo attivo il suo corpo senza staccarlo dal disegno, ma diventandone un prolungamento: azione del corpo e opera diventano un tutt'uno.

²⁹Moma Museum: https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/

Inoltre, quest'opera si rifà all'esperienza personale dell'artista, lei infatti frequentava gli ambienti dell'Espressionismo Astratto, in particolare l'Art Stud Club, ambiente che lei stessa ha definito fortemente maschilista. Anche in quest'opera, quindi, l'artista denuncia la limitata presenza delle donne nel panorama artistico e la loro concezione di muse anziché di autrici.

Anche la scelta di proporre l'opera nei musei e non in altri spazi dedicati si collega alla volontà di denunciare il maschilismo e il poco spazio dedicato alle donne nell'arte, il corpo di Schneemann non è un oggetto passivo rappresentato da un altro artista, ma è un corpo attivo, strumento e soggetto dell'azione.

L'opera viene realizzata a seguito di alcune perdite subite dall'artista, la morte del gatto Kitch, la separazione dal compagno Anthony McCall e la perdita del lavoro come insegnante presso la Rutgers University, quindi, questa azione diventa un'occasione per lavorare in maniera diversa rispetto a quanto fatto in precedenza. Qui l'artista è sola, immersa nell'ambiente, senza la partecipazione di altri performer, inoltre anche il pubblico, rispetto alle altre azioni, non è una presenza fissa, lavorando all'interno dei musei l'opera veniva fruita in maniera diversa, il pubblico non era una presenza costante, ma piuttosto casuale. L'azione non presenta una durata prestabilita, non vi erano sequenze o improvvisazioni varie, ma la completa devozione del corpo dell'artista all'ambiente del quale diventa un prolungamento.

Carolee Schneemann si conferma essere una madrina dell'arte femminista, è stata una tra le prime artiste ad usare il suo corpo in modo libero e provocatorio per rivendicare il suo spazio in ambito artistico, ma anche per presentare una concezione diversa della donna e del suo corpo.

CAPITOLO 4³⁰

4.1 Biografia Hannah Wilke

“If women have failed to make "universal" art because we're trapped within the "personal", why not universalise the "personal" and make it the subject of our art?”³¹

Hannah Wilke è stata un'artista che si è impegnata nell'ambito femminista per rivoluzionare gli stereotipi e la visione della donna con ironia e intelligenza, sovvertendo il ruolo della donna nell'arte e l'idea della donna oggetto sfruttando il suo corpo e la sua femminilità.

³⁰ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi e siti:

Rossana Buono, Simonetta Baroni, Thurid Vold, *Il corpo malato* in “Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica”, fascicolo II, Universitalia, Roma, 2016.

Hanjo Berressem, Sebastian Goth, Gunter Blamberger, *Venus as Muse: From Lucretius to Michel Serres*, Brill Rodopi, Vienna, 2015.

Chris Kraus, *I love Dick*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

Tamara Schenkenberg, Donna Wingate, *Hannah Wilke: Art for life's sake*, Princeton University Press, New Jersey, 2021.

Hannah Wilke collection & archive:

<http://www.hannahwilke.com/index.html>

Artforum:

<https://alisonjacques.com/uploads/files/2022-01-HW-Daniel-Marcus-Artforum.pdf>

The Guggenheim Museum and Foundation:

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

³¹ Chris Kraus, *I love Dick*, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 211.

Considerata un modello femminista atipico, Hannah Wilke, alla nascita Arlene Hannah Butter, nasce il 7 marzo 1940 a New York, da una coppia di genitori ebrei provenienti dall'est-europa.

Inizia a farsi chiamare Hannah agli inizi della sua carriera artistica, mentre il cognome Wilke lo prende dal primo marito, Barry Wilke, da cui divorzia nel 1965.

Dopo essersi diplomata alla Great Neck High School di New York nel 1957, Wilke ha frequentato la Tyler School of Art presso la Temple University di Philadelphia dal 1956 al 1961, qui ha conseguito un Bachelor of Fine Arts e un Bachelor of Science in Education. In parallelo alla sua carriera artistica Wilke porta avanti la sua carriera da insegnante: ha insegnato arte alla Plymouth-Whitemarsh High School di Plymouth Meeting in Pennsylvania, dal 1965 al 1970 e alla White Plains High School di White Plains, New York. Dal 1972 ha insegnato scultura presso la School of Visual Arts di New York, dove ha fondato il dipartimento di ceramica.

Wilke inizia la sua carriera artistica come scultrice, per poi approcciarsi ad altri mezzi espressivi come la fotografia, il video, la performance e la body art.

Durante gli anni '60 si dedica alla scultura, sin dai suoi primi lavori tratta il tema della sessualità femminile proponendo un'iconografia che diventerà simbolica nel suo fare artistico, rappresenta infatti delle vagine usando diversi materiali: terracotta, ceramica, lattice, gomme da masticare e altro. La scelta di rappresentare i genitali femminili si lega alla volontà di combattere i tabù culturali legati alla sessualità, oltre che a farne un simbolo culturale e sociale di lotta in quanto è l'organo che si lega alla fertilità, nonché all'oppressione della donna e al suo dimensionamento all'interno di determinati ruoli come quello di madre.

Le prime sculture erano di dimensioni minori, in terracotta, presentavano delle forme più astratte, con il lattice inizia a proporre sculture più monumentali lavorando sul colore, sulla stratificazione e sulla relazione della scultura con lo

spazio. L'uso di materiali non tradizionali, come la gomma da masticare o le cartoline, si legano alla volontà di denunciare la scarsa presenza di donne nel panorama storico-artistico e la mancanza di accesso agli strumenti tradizionali e alle accademie. Esempi sono una serie di assemblaggi dove l'artista modella dei pezzi di gomma pane a forma di vulva e li dispone su delle cartoline vintage, come in *Roma Coliseum* del 1974, l'intento era di sottolineare l'assenza della donna dalla sfera pubblica auspicando ad una sua maggiore inclusione per combattere il patriarcato.

Le sculture di Wilke vengono esposte a partire dagli anni '60 in varie gallerie e mostre collettive, la prima esposizione a cui partecipa con le sue vulve di terracotta è la "3-D Group Show" alla Galleria del Castagno a New York nel 1966.

Durante questi anni l'artista inizia anche una relazione con l'artista Claes Oldenburg con il quale intrattiene anche una collaborazione artistica.

Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, con l'affermarsi della Body Art e della Performance, Wilke inizia a pensare a come poter utilizzare il proprio corpo come mezzo creativo nella sua opera, sfruttando la sua esperienza in quanto donna per indagare temi quali la sessualità e i ruoli di genere. È nel 1974 che per la prima volta usa il suo corpo come medium con *Gestures*, un video che realizza il giorno dopo la morte del cognato, un'opera in cui elabora un sentimento di cordoglio e smarrimento nel tentativo di ritrovare il suo corpo dopo l'esperienza della morte. Nel video Wilke usa il suo volto come se fosse un materiale scultoreo malleabile che modella con le sue mani, è come se toccandosi il viso alleviasse il dolore e allo stesso tempo studiasse e catalogasse i gesti e le pose. Nel toccarsi il viso viene già introdotto il tema della sessualità femminile usando la sua bocca e la sua lingua come rinvio ai genitali femminili. Con questo video l'artista capisce che può sovvertire le aspettative di una lettura semplice proponendo delle opere solo apparentemente facili da decifrare.

A seguito di *Gestures* Wilke inizia a sfruttare il suo corpo come mezzo per lavorare contro gli stereotipi legati al ruolo della donna, nelle sue performance e nelle sue fotografie, da lei definite “autoritratti performativi”, si propone sempre nuda o seminuda e utilizza la sua femminilità e la sua bellezza per richiamare lo stereotipo della donna oggetto giocando ironicamente con pose da modella. Usa la sua immagine per confrontarsi con la rappresentazione erotica del corpo femminile nella storia dell'arte e nella cultura popolare. Questo viene espresso in lavori come *Hannah Wilke Super-T-Art* del 1974 o *S.O.S. Starification Object* del 1975, *So Help Me Hannah* del 1978 e molti altri. Nel mostrare la donna in modo stereotipato, posando come una modella e facendo riferimento ai ruoli solitamente associati al genere femminile, come la casalinga, Wilke si propone come un soggetto erotico attivo e volontario, è lei a gestire la sua immagine e il suo corpo, non sta assecondando uno sguardo esterno, ma lo sta sfidando.

In questi lavori ricopre il suo corpo con delle gomme da masticare sempre a forma di vulva. Le gomme hanno un carattere fortemente simbolico: rappresentano delle cicatrici che interrompono lo sguardo voyeuristico dell'osservatore sottolineando l'oggettificazione del corpo femminile. Wilke stessa ha affermato di aver scelto la gomma da masticare perché rappresenta il modo in cui viene trattata la donna dalla società patriarcale: “I chose gum because it's the perfect metaphor for the American Woman - chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece”³². Nella scelta della gomma da masticare c'è anche l'idea di richiamare alla masticazione come atto violento per sottolineare i pericoli legati alla violenza verso le donne, questa idea viene recuperata anche nella performance *S.O.S. Starification Object: an adult game of mastification* (1974-1975) dove è il pubblico stesso a masticare le gomme che poi Wilke mette sul suo corpo rendendo il pubblico partecipe della mortificazione della donna. Le gomme

³² Hanjo Berressem, Sebastian Goth, Gunter Blamberger, *Venus as Muse: From Lucretius to Michel Serres*, Brill Rodopi, Vienna, 2015, p. 96.

proposte come cicatrici sul corpo, non solo fanno riferimento alla sua esperienza in quanto donna, ma fanno riferimento anche alle sue origini ebraiche: “I also remember that as a Jew, during the war, I would have been branded and buried had I not been born in America. Starification-Scarification...Jew, Black, Christian, Muslim....Labeling people instead of listening to them. Judging according to primitive prejudices. Marxism and Art. Fasist feelings, internal wounds, made from external situation...”³³. L’artista punta quindi a far emergere anche dinamiche di razza e di potere in quanto ebrea e americana lavorando contro la dominazione e il disprezzo delle altre culture.

Fin dai primi lavori di Body Art, Wilke si è sempre differenziata dalle altre artiste femministe nel proporre un punto di vista diverso, atipico, infatti lei lavora recuperando quell’immagine stereotipata che la società ha creato della donna, proponendo l’idea di una donna oggetto, una donna-copertina, donna-merce, usa getta e perfetta, posando in modo sensuale, erotico e provocante ricalcando il modo in cui le donne vengono dipinte e proposte, la donna indisturbante che appaga lo sguardo maschile. Inoltre, l’artista non ha nascosto la sua femminilità che rivendica e legittima. Wilke si pone come una scultura vivente quando posa facendosi immagine e costringendo lo sguardo dello spettatore ad immobilizzarsi concentrandosi sul corpo dell’artista in quanto immagine, oggetto e soggetto.

Le femministe a lei contemporanee non vedevano nel suo lavoro una vera e propria azione sovversiva contro il patriarcato accusandola di narcisismo ed esibizionismo, la accusarono di assecondare l’oggettificazione del corpo femminile, di essere frivola e decorativa. Come sottolinea Jill Dolan nel suo saggio *The Dynamics of desire: sexuality and gender in pornography and performance* Wilke, così come successe anche a Carolee Schneemann, essendo bella veniva malvista dalle femministe proprio perché rispettava i canoni di bellezza del tempo e la sua opera veniva quindi vista come discriminatoria nei

³³ Ivi, p. 97.

confronti delle donne non conformi a quei canoni. Lucy Lippard, teorica femminista contemporanea di Wilke, la accusò di essere troppo femminile per la causa femminista. “People want others to be objects of their desire. But I became the subject and the object, objecting to manipulation...people often gave me bullshit of, <<What would you have done if you weren’t so gorgeous?>> What difference does it make? Gorgeous people dies as do the stereotypically “ugly”. Everybody dies”³⁴.

A queste accuse l’artista risponde con il manifesto *Be Aware of Fascism Feminism* (1977) dove recupera le sue pose da modella sempre ricoperta di gomme a forma di vulva. Il manifesto venne esposto in occasione di una mostra collettiva di “arte femminista” voluta dal Center of Feminist Art Historical Studies presso l’Edificio delle donne di Los Angeles nel 1977.

Durante tutto il decennio degli anni ‘70 Wilke continua a lavorare in questo senso proponendo una serie di fotografie, installazioni e performance dove continua a trattare il tema della sessualità e della mercificazione del corpo femminile sfruttando sempre il suo corpo come fonte di esperienza.

Nel 1972 si tenne la sua prima mostra personale alla Ronald Feldman Fine Arts di New York a cui ne seguì una alla Margo Leavin Gallery di Los Angeles l’anno successivo.

L’impegno femminista viene sottolineato anche attraverso la sua partecipazione ad una serie di collettivi femministi e ad alcune pubblicazioni come *Art: a Woman’s sensibility* del 1975 in collaborazione con il Feminist Art Program e *Anonymous was a woman*, si unisce anche al gruppo di Anita Steckel: “The fight censorship group” nato per difendere le donne artiste che si impegnano a livello sociale e politico.

Nel 1978 Wilke decide di sospendere temporaneamente la sua attività artistica per curarsi della madre malata di cancro al seno, in questo periodo inizia a pensare

³⁴ Ivi, p. 104.

al disfacimento del corpo attraverso la figura della madre Selma Butter. Durante il periodo di malattia, infatti, la fotografa mostrando i segni della malattia e delle cure proponendo anche un confronto con il suo corpo giovane e sano, queste fotografie vengono usate nell'installazione *In Memoriam: Selma Butter* (1979-1983). In questo lavoro Wilke è riuscita a mostrare la malattia in modo diverso ponendo l'accento sullo spirito, piuttosto che sulla transitorietà del corpo. L'installazione prevede sei foto in bianco e nero della madre e tre sculture in ceramica a forma di grembo materno che indicano non solo il rapporto materno, ma l'idea del grembo come fonte di salvezza dalla morte.

Durante gli anni '80 continua a lavorare sia come body artist che come scultrice, in questo periodo sperimenta a livello scultoreo utilizzando nei suoi lavori superfici dipinte e motivi geometrici. Questo decennio segna anche la fine della sua carriera a causa di un linfoma che le venne diagnosticato nel 1987 portandola a realizzare la sua ultima opera in cui indaga nuovamente il tema della morte e del corpo in declino proiettando la morte e il disfacimento sul suo stesso corpo. Durante questo periodo intraprende un percorso fotografico con l'aiuto del compagno di allora Donald Godard che fotografa il corpo malato dell'amata. Dopo essere stata criticata per aver esibito la sua bellezza, ora l'artista si ritrova a dover dialogare con la perdita e il disfacimento del corpo mostrando l'effimerità della bellezza, la fragilità della vita e l'inevitabilità della morte. Le fotografie documentaristiche della malattia vengono raccolte in *Intra-Venus* (1991-1992), dove l'artista decide di mostrarsi fragile e in continuo cambiamento e deformata mettendo al centro il dolore e la sofferenza. In una società dove i canoni di bellezza sono oppressivi nei confronti della donna, Wilke decide di combattere la percezione di estraneità nei confronti del suo corpo malato mostrando il declino della carne coinvolgendo lo spettatore con pose ammiccanti e sensuali che richiamano i lavori del passato, ma anche con pose provocatoriamente crude. L'artista mostra il corpo ricoperto di ematomi e bende mediche sottolineando come, ancora una volta, il suo corpo sia stato oggettificato, questa volta dalla

medicina nel tentativo di curarlo. L'arte ha permesso a Wilke di mantenere il controllo del suo corpo anche in questo periodo di malattia. *Intra-Venus*, che vede un insieme di fotografie e vari oggetti raccolti durante il periodo come le ciocche di capelli o gli oggetti medicali, venne esposta nel 1993 a seguito della morte di Wilke, avvenuta l'anno precedente. Il lavoro venne esposto dallo stesso Donald Godard che sposò Wilke un mese prima della sua morte rispettando la volontà della moglie di fare una mostra che si sarebbe dovuta intitolare "Cured", l'esposizione si tenne il 28 gennaio 1993 alla Ronald Feldman Gallery. Quest'opera ha aiutato a rivalutare l'intero operato dell'artista da parte della critica che ha compreso che il suo obiettivo non era di tipo narcisistico e che il fulcro della sua arte non era la bellezza, ma la donna e la sua esperienza.

Prima della morte, nel 1989, si tenne la sua prima retrospettiva "Hannah Wilke: A Retrospective" presso la Gallery 210 dell'Università del Missouri, St. Louis. In questa occasione Oldenburg che si era separato da Wilke nel 1979, minacciò l'Università del Missouri con un'ingiunzione se avessero esposto nel catalogo della mostra le sue fotografie e le sue collaborazioni con Wilke, l'Università accettò eliminando parte del materiale previsto per il catalogo.

Nel 1999 venne creata a Los Angeles la Hannah Wilke Collection & Archive fondata da Marsie Scarlett e dalla famiglia dell'artista.

Durante il corso degli anni Wilke ha anche pubblicato alcuni testi come *Intercourse with...* del 1976, *Visual Prejudice* del 1980 e *I OBJECT Memoirs of a Sugargiver* del 1988.

CAPITOLO 5³⁵

5.1 Introduzione all'opera di Hannah Wilke

Nell'opera di Hannah Wilke il corpo ricopre una posizione di primo piano in quanto diventa un medium creativo di cui l'artista si riappropria e con il quale critica l'arte come ambiente prettamente maschilista e il ruolo della donna sia a livello sociale che artistico.

Nell'usare il suo corpo come mezzo espressivo l'artista punta a recuperare gli stereotipi con cui la donna viene tradizionalmente rappresentata, in particolare quelli che puntano a proporre una donna intesa come oggetto dello sguardo e del desiderio maschile. Wilke, infatti, nelle sue opere ripropone le pose delle modelle sulle riviste e nelle pubblicità, e quelle da pin-up. L'intento è proporre una donna che apparentemente rispecchi questi stereotipi, sottolineando l'erotismo delle pose mostrandosi nuda o seminuda. L'obiettivo di Wilke è quello di proporre delle opere solo in apparenza facili da decifrare, ma che in realtà nascondono un significato più profondo. Oltre a veicolare un messaggio femminista proponendo una parodia degli stereotipi culturali e sociali legati alla donna, Wilke lavora ancora più in profondità nel significato sfruttando le gomme da masticare a forma di genitali femminili e la retorica della posa.

³⁵ Hanjo Berressem, Sebastian Goth, Gunter Blamberger, *Venus as Muse: From Lucretius to Michel Serres*, Brill Rodopi, Vienna, 2015.

Chris Kraus, *I love Dick*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998.

Tamara Schenkenberg, Donna Wingate, *Hannah Wilke: Art for life's sake*, Princeton University Press, New Jersey, 2021.

Gabriel Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Electa, Roma, 2010.

La definizione “retorica della posa” è stata formulata da Craig Owens nei suoi studi sull’artista Barbara Kruger, definizione recuperata poi da Amelia Jones nel tentativo di definire la poetica di Wilke e la sua ossessiva esibizione del corpo attraverso la posa. Secondo Owens posare significa presentarsi allo sguardo altrui come se fossimo già immobilizzati, già immagine, recuperando Lacan, poi, sottolinea come la posa abbia un valore strategico, secondo Lacan, infatti: “Pose has a strategic value: mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself is immobilized, brought to a standstill”³⁶. Quindi quando Wilke posa, esagerando dal punto di vista erotico, proponendosi già come immagine soccombe allo sguardo di chi guarda, ma allo stesso tempo lo immobilizza e lo costringe ad arrendersi, facendo questo usa il suo essere artista per essere dominante interrompendo il meccanismo erotico. Sfruttando la retorica della posa Wilke rivela l’artista anche in quanto donna.

Giocando con gli stereotipi di genere e con lo sguardo dello spettatore, l’artista introduce un altro elemento fondamentale per comprendere la sua opera: le gomme da masticare applicate come cicatrici sul suo corpo. Queste sono un elemento importante perché hanno diversi significati, rappresentano quello che non può essere raffigurato, come il dolore, la sofferenza, le ferite interne: sono delle cicatrici simboliche che rendono tangibile qualcosa altrimenti invisibile. L’idea di Wilke di usare le gomme in questo senso potrebbe essere stata ispirata dalla mastectomia a cui venne sottoposta sua madre nel 1970 a causa di un tumore al seno, questa ha ispirato l’analogia per rappresentare le ferite nascoste a livello psichico delle donne. Inoltre, le gomme indicano anche le marchiature che venivano fatte agli ebrei nei campi di concentramento, in quanto ebrea Wilke usa la sua arte anche per denunciare le discriminazioni razziali e religiose.

³⁶ Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998, p.154.

L'artista parla di "starification-scarification" quando descrive la sua arte facendo riferimento sia all'uso della posa sia a quello delle gomme da masticare. Con questi termini, infatti, indica sia il processo di starificazione: unisce cioè il fenomeno del divismo al verbo inglese "to stare" per sottolineare, sempre attraverso la posa, come avvenga l'oggettificazione del corpo e delle soggettività che si perdono in questo fenomeno, sia quello di scarificazione attraverso l'uso dei chewing gum intesi come cicatrici. Inoltre, l'uso delle gomme a forma di vagina indica anche la volontà di liberare i genitali femminili dagli stereotipi negativi a cui vengono associati per trasformarli in un simbolo assertivo di potenza al pari del fallo.

Wilke è quindi un'artista che ha lavorato per ridefinire le idee relative al genere, ma lo ha fatto in controtendenza rispetto al femminismo della seconda ondata, ha infatti usato il suo corpo anche in chiave glamour senza negarne il potenziale seduttivo ed è stata criticata da quel femminismo che nega ogni dialogo con gli uomini. Nonostante le sue opere siano state considerate disimpegnate, Wilke è riuscita a mostrare una donna-artista autoritaria che non rinuncia alla sua femminilità e alla sua seduttività indagando il corpo come mezzo per rivendicare il suo ruolo da artista e come donna seducente fino a indagare il suo disfacimento e la sua assenza.

5.2 S.O.S Starification Object: An Adult Game of Mastication

S.O.S Starification Object: An Adult Game of Mastication è una performance del 1975 a cui seguono le fotografie *S.O.S Starification Object Series* (**Fig. 8**) dello stesso anno.

Durante la performance, tenutasi per la prima volta presso la Gerald Piltzer di Parigi, Wilke distribuisce agli spettatori un pacchetto di gomme da masticare e chiede di scegliere una tra ventotto carte rappresentanti l'artista in varie pose, dopo essersi denudata torna da loro chiedendo indietro le gomme masticate che

modella a forma di vagina e le applica sulla sua pelle prendendo la posa dell'immagine raffigurata nella foto scelta. L'installazione fotografica, esposta per la prima volta alla Clocktower Gallery di New York nel 1975, era composta da ventotto fotografie in bianco e nero di Wilke nuda o seminuda, sempre con le gomme da masticare applicate lungo il corpo, dove posa come una modella indossando diversi oggetti come occhiali da sole, bigodini, cravatte, giochi, grembiuli da casalinga e altro.

Wilke propone delle pose meccaniche da modella: con la bocca socchiusa, le mani tra i capelli, la mano sull'anca sporgente esibendo in modo farsesco la sessualità ironizzando sugli stereotipi legati alla rappresentazione femminile. Le fotografie sono state scattate da Les Woollam nello studio di Wilke presso Greene Street.

Nel proporsi come oggetto dello sguardo, recuperando la cultura visiva nata per appagare lo sguardo e il piacere maschile, Wilke, come suggerisce il titolo, lavora sull'idea di starificazione e oggettificazione. Con starificazione l'artista fa riferimento alla creazione di una "star", di una diva, cioè di un oggetto consumistico in quanto lo spettacolo porta alla reificazione e alla mercificazione di queste personalità, quindi, alla base si pone sempre l'idea di oggettificazione del corpo che viene segnalata anche attraverso la sua scarificazione rappresentata dai chewing gum. Queste immagini puntano ad abbattere quel senso di facile piacere e intrattenimento su cui si basa la fotografia commerciale per manipolare il desiderio del consumatore sovvertendo le aspettative di una femminilità compiacente.

Altro punto fondamentale dell'opera sono le gomme applicate sul corpo che hanno la funzione di interrompere lo sguardo voyeuristico dello spettatore e l'oggettificazione del corpo guardato, le gomme infatti ricoprono diversi significati. Wilke stessa ha affermato che queste indicano sia l'idea della ferita legata all'essere donna, quindi all'oppressione femminile, alla stereotipizzazione di genere, ma fanno anche riferimento alle sue origini ebraiche. "The peace was

called S.O.S Starification Object series. I've been scarred as we all have been by this inhumane history. Being a star also is a form of scarification. All people are scarred by their religion, their culture, their particular caste system”³⁷. L'idea di usare le gomme nasce anche per rappresentare quelle ferite altrimenti invisibili, queste sono usate come un segno significativo che indica quello che non può essere raffigurato, oltre a sottolineare come il corpo sia marchiato culturalmente dal genere e dalla “razza”. Indicano quelle ferite che si hanno inevitabilmente nell'appartenere ad un gruppo sociale rigidamente definito, Wilke fa in particolar modo riferimento allo stigma della donna a livello sociale, le gomme infatti sono state ispirate anche da dei rituali africani e polinesiani legati alla scarificazione della donna e alle mutilazione genitali; le donne venivano sottoposte a questi rituali considerati un modo non solo per segnare il passaggio dall'età infantile all'età adulta, ma anche un modo per renderle più avvenenti da un punto di vista estetico e per preservarne la reputazione permettendo loro di poter trovar marito. Inoltre, si pensava che promuovessero la fertilità della donna. Mostrando delle ferite psichiche, invisibili, in modo esplicito, punta anche a sottolineare le difficoltà nel comunicare la sofferenza.

“Gum has a shape before you chew it. But when it comes out, it comes out as a real garbage. In this society we use people up the way we use up chewing gum”³⁸. L'uso della performance ha permesso all'artista di interagire direttamente con gli spettatori in modo da poter lavorare con loro sullo sguardo, infatti se inizialmente è lo spettatore ad avere il potere dello sguardo, quando Wilke inizia a denudarsi, ad applicare le gomme e a posare, interrompe lo sguardo dominante del pubblico enfatizzando la sua azione corporea e restituendolo: è come se la performance, al pari di uno specchio, riflettesse lo sguardo dello spettatore su se stesso.

³⁷Brenda Schmahmann, *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists: Mistress-Pieces*, Routledge Taylor and Francis Group, New York, 2021, p. 89.

³⁸Chris Kraus, *I love Dick*, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 213.

Nel proporre queste donne stereotipate, la modella, la casalinga sexy, l'amante esotica, Wilke lavora sul concetto di femminilità per la società e la cultura nel tentativo di mostrare l'assurdità di queste categorie sociali, ma punta anche a sottolineare come questi stereotipi siano fortemente oppressivi per le donne a cui viene richiesto di adeguarsi.

Con questo lavoro Wilke, proponendosi sia come soggetto che oggetto, è riuscita a riscrivere la soggettività e la sessualità femminile a livello individuale attraverso un'arte che punta a destabilizzare le idee sociali e culturali.

5.3 So Help Me Hannah

So Help me Hannah nasce come un'opera fotografica tra il 1978-1979, Wilke decide anche di farne una video-performance. Il lavoro fotografico prevede delle fotografie in bianco e nero dell'artista che posa nuda indossando solo un paio di tacchi e portando con sé una piccola pistola giocattolo. Le foto sono state scattate all'interno di una scuola abbandonata a Long Island, New York, su ogni foto c'è una scritta in sovrimpressione: sono delle citazioni di artisti, politici e filosofi, tutti uomini, che trattano la relazione tra individui, arte e società. Tra gli uomini citati ci sono Marx, Burke, Nietzsche e altri. La video performance vede Wilke muoversi all'interno dello stesso edificio e si sente la voce registrata dell'artista che legge le stesse citazioni. Nel video alterna il movimento a momenti in cui si blocca per posare sottolineando il suo stato di immagine, anche in questo caso gioca sulla retorica della posa.

L'opera nasce a seguito della rottura con il compagno del tempo, l'artista Claes Oldenburg, che cambiò la serratura di casa e sposò un'altra donna. Wilke usa infatti le pistole giocattolo che aveva collezionato per un'opera dello stesso Oldenburg che qui funge da punto di riferimento per un sistema artistico maschilista. Le pistole danno un'idea di aggressività, come se da un lato volesse

sottolineare l'autorità dell'arte maschile e proteggersi dagli sguardi voyeuristici, e dall'altro imporsi in modo autoritario.

Qui Wilke lavora sullo sguardo e sulla sua funzione usando le parole di uomini nel tentativo di chiarificare cosa si intende con oggettificazione della donna. Un esempio è la fotografia con la citazione dell'artista Ad Reinhardt: "*What does this represent? What do you represent?*" (Fig. 9). Nella foto Wilke è seduta, sconsolata, con la schiena appoggiata al muro e le gambe divaricate che mostrano i genitali, tiene in mano una piccola pistola e sul pavimento della stanza sono disseminate altre pistole e giocattoli. Le parole sopra all'immagine contribuiscono a interrompere lo sguardo e la reificazione del corpo dell'artista. La citazione viene usata per sottolineare la funzione del nudo femminile e come la retorica dell'estetica venga solitamente dispiegata a spese della donna. "*What does this represent?*" fa riferimento al nudo femminile, mentre "*What do you represent?*" fa riferimento all'artista, è come se Wilke rispondesse a queste domande mostrando un corpo messo alle strette dallo sguardo, i genitali vengono offerti alla vista, mette in primo piano ciò che attira, ma che allo stesso tempo minaccia il maschio. In questo gioco di proiezioni, dove ci si interroga su cosa rappresenti l'arte femminile e il corpo della donna, l'artista appropriandosi delle parole di Reinhardt capovolge lo sguardo ponendosi come soggetto, non più come oggetto. Inoltre sovverte l'idea di donna-corpo-oggetto e uomo-mente-soggetto. Interroga lo sguardo dello spettatore appropriandosi di parole pronunciate e scritte da uomini applicandole sul corpo della donna e sulla sua rappresentazione e le sfrutta per cambiare il modo in cui lo sguardo del desiderio viene proiettato sul corpo femminile.

5.4 Hannah Wilke through the large glass e I-Object: memoirs of a sugar giver

Hannah Wilke through the large glass (Fig. 10) è una performance del 1976, mentre *I-Object: memoirs of a sugargiver* (Fig. 11) è un'opera fotografica del 1977.

Entrambe le opere sono utili a comprendere la posizione di Wilke nei confronti di un'arte maschilista che tende a rappresentare la donna come oggetto passivo. L'artista sceglie di partire dall'opera di Marcel Duchamp, artista che apprezza molto come lei stessa ha affermato: "To honour Duchamp is to oppose him"³⁹.

Hannah Wilke Through the large glass è una performance che vede l'artista fare uno spogliarello dietro l'opera di Duchamp *The Bride stripped bare by her bachelor, even* (1915-1923) al Philadelphia Museum of Art. Wilke si presenta vestita di bianco per richiamare le modelle di Yves Saint Laurent o quelle ritratte da Helmut Newton negli anni '70, icone sessuali e donne indipendenti. Mentre si spoglia e posa la si intravede da dietro il grande vetro di Duchamp proponendo un confronto diretto tra la sua immagine e la sua sessualità con la rappresentazione erotica delle donne nell'arte. Nell'opera di Duchamp l'atto sessuale viene legato ad un'idea meccanica del desiderio e dell'amore, Wilke si dispone in modo tale da porre le sue parti intime all'altezza degli scapoli rappresentati nel grande vetro che sono nove "automi" senza personalità che rimangono insoddisfatti a cui Wilke decide di mostrarsi volontariamente.

I-Object: Memoirs of a Sugargiver è invece un lavoro fotografico in risposta a *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-1966), un'installazione ambientale dove lo spettatore è invitato a guardare attraverso una porta grazie a due spioncini, affacciandosi si scorge il corpo di una donna disteso in mezzo a dei rami secchi, con le gambe aperte e il volto nascosto. Nel lavoro di

³⁹ Hannah Wilke collection & archive:
<http://www.hannahwilke.com/id15.html>

Wilke abbiamo la ricostruzione di una copertina di un libro con due foto dell'artista distesa nuda su di una roccia, una foto la inquadra dall'alto e l'altra dal basso. L'intento di Wilke è contrapporre il suo corpo con quello del manichino dell'opera di Duchamp, infatti se da un lato abbiamo una rappresentazione passiva della donna, dall'altra invece abbiamo un'artista che decide volontariamente di proporre il suo corpo nudo al pubblico mostrando sia il suo volto sia i suoi genitali in una sorta di invito voyeuristico a guardare liberamente il suo corpo liberandosi anche da l'intralcio della porta. L'artista è sia soggetto e autore dell'immagine che oggetto dello sguardo "objecting to art as commodity is an honorable occupation that most women find it impossible to afford"⁴⁰. Il titolo dell'opera di Wilke gioca proprio sull'idea di una rappresentazione passiva della donna che ha dominato il panorama artistico per secoli, e quella attiva e volontaria proposta dall'artista, infatti *I-Object* propone l'idea di Wilke come artista e soggetto che si contrappone al termine art-object, inteso appunto come mero oggetto della rappresentazione artistica, e all'idea di eye-object, cioè l'oggetto dello sguardo che qui è rappresentato dal manichino senza volto e dai genitali in vista dell'opera di Duchamp.

Wilke usa quindi il riferimento all'opera di Duchamp per sottolineare come l'arte abbia dato spazio a delle raffigurazioni femminili maschiliste e stereotipate che decide di affrontare recuperando ancora una volta i modi della rappresentazione sessista e sovvertendoli a favore della donna nel tentativo di ridefinire il suo ruolo nella società e nella cultura.

5.5 Super-T-Art

Super-T-Art (Fig. 12) del 1974 è una delle prime opere di Body Art realizzate da Wilke.

⁴⁰ Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998, pp. 154-176

Il lavoro è formato da 20 fotografie in bianco e nero che ritraggono l'artista mentre posa con un drappo bianco e dei tacchi, le pose presentano un'evoluzione che vedono Wilke prima come una pudica Maria Maddalena e poi come un Gesù Cristo crocifisso che si sacrifica a favore della causa femminista. L'idea della crocifissione venne a Wilke dopo aver partecipato ad una serie di performance intitolate *Soup and Tart* di Jean Dupuy presso il Kitchen di New York nel 1974. Wilke ha creato un gioco di parole ispirato al titolo della performance, ha infatti notato la somiglianza con Super Tart che ha poi trasformato in Super T'Art, dove si richiama sia Jesus Christ Superstar, sia il termine "Tart" che in inglese significa sia torta che prostituta.

Nel prendere come punto di riferimento l'iconografia sacra occidentale, l'artista crea un dialogo tra l'idolatria delle immagini religiose e quella delle immagini di bellezza collegandosi con quest'ultime sempre all'idea della donna come oggetto di consumo. Le pose di Wilke, infatti, rievocano in un primo momento la Maddalena, il drappo avvolto intorno al corpo, i capelli sciolti che richiamano la chioma della santa e le pose pudiche quasi a nascondere la sua bellezza; il drappo poi viene arrotolato attorno alla vita e mostra il corpo seminudo dell'artista diventando una sorta di perizoma, le pose si fanno più sensuali a richiamare quelle delle modelle o delle dive dello star-system, fino alle pose finali dove richiama la crocifissione di Cristo. Wilke arriva alla rappresentazione metaforica del sacrificio richiamando la crocifissione, la donna-artista pronta a portare la croce a favore dell'arte e del femminismo, è come se qui l'artista dichiarasse il suo intento nel proporre un'arte che miri a liberare la donna dall'essere un oggetto passivo, reificato e consumistico sottoposta a secoli di stereotipi e imposizioni, ma allo stesso tempo è come se sapesse già cosa comporti la scelta di una strada più esibizionista e narcisista che punta alla ridefinizione del ruolo della donna, ma che è stata a lungo fraincesa come un puro atto di vanità.

“Ero molto bella e seducente e la valenza socialmente urtante insita in ciò mi indusse a realizzare il mio primo lavoro”⁴¹.

Concludendo con quest'opera che in ordine cronologico anticipa le altre qui analizzate di Wilke, volevo sottolineare la sintesi del suo lavoro, abbiamo infatti il richiamo alla sofferenza, quella femminile, che Wilke anticipa in questo lavoro e che poi porta avanti sfruttando le sue gomme-cicatrici e poi l'uso della posa come mezzo per combattere gli stereotipi ricreandoli in modo farsesco.

Wilke si conferma essere un'artista che ha saputo sovvertire la rappresentazione della donna recuperando proprio quelle immagini che hanno contribuito alla creazione di un immaginario collettivo di stampo maschilista.

Con le sue opere ha saputo sottolineare come l'intento della sua arte non fosse mostrare la sua bellezza, ma ridefinire il ruolo sociale della donna senza che questa debba rinunciare alla sensualità e alla femminilità. L'obiettivo di Wilke, infatti, era comprendere i meccanismi di reificazione del corpo femminile per poterli criticare sfruttando le stesse modalità con cui sono stati proposti, nel far questo ha puntato a legittimare la donna in quanto femminile, graziosa, sensuale, caratteristiche che non sono accondiscendenti nei confronti del patriarcato, come molta della critica del tempo ha insinuato, ma che fanno parte dell'essere donna.

⁴¹ Gabriel Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Electa, Roma, 2010, p. 150.

APPENDICE ICONOGRAFICA



(Fig. 1)

Carolee Schneemann, *Eye/Body: 36 Transformative Actions*, 1963.
stampa alla gelatina d'argento, 61x50,8 cm.,
MoMa, New York



(Fig. 2)

Carolee Schneemann, *Eye/Body: 36 Transformative Actions*, 1963.
stampa alla gelatina d'argento, 61x50,8 cm.,
MoMa, New York



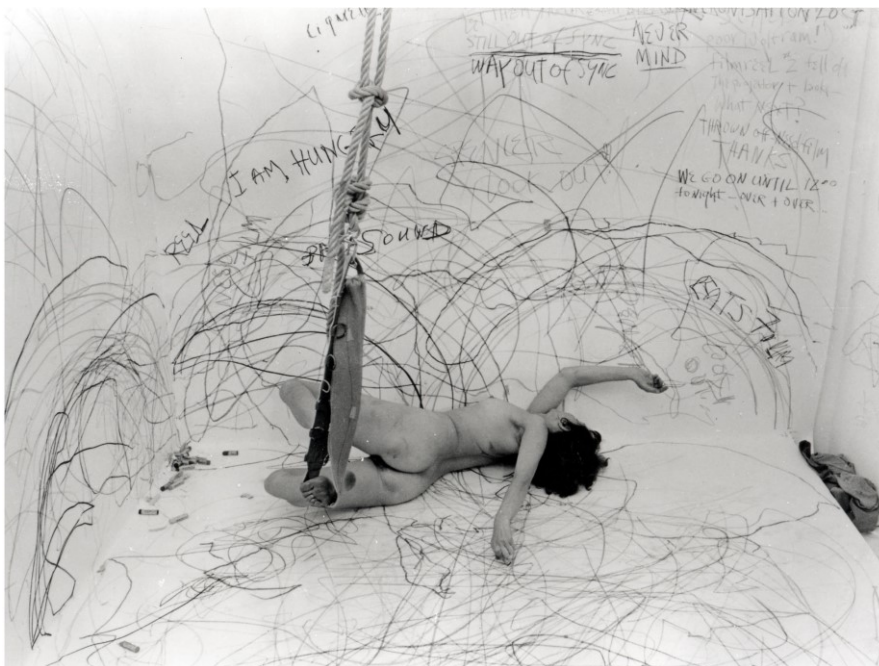
(Fig. 3)
Carolee Schneemann, *Meat-Joy*, 1964
Performance



(Fig. 4)
Carolee Schneemann, *Meat-Joy*, 1964
Performance



(Fig. 5)
Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975
Performance



(Fig. 6)
Carolee Schneemann, *Up to including Her limits*, 1973-1976
Performance



(Fig. 7)

Carolee Schneemann, *Up to including Her limits*, 1973-1976

Installazione: pastello su carta, corda, imbracatura, sei monitor, super 8mm film projector, video (colori e suono, 29 min),

MoMa, New York

Fonte immagini: Carolee Schneemann Foundation

<https://www.schneemannfoundation.org/artworks>



(Fig. 8)

Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1975

28 fotografie, stampa su gelatina d'argento, 102 x 70 cm.,

Centre Pompidou

Fonte: Ronald Feldman Gallery, New York

<https://feldmangallery.com/exhibition/025-5-hannah-wilke-september-13-october-18-1975>



(Fig. 9)

Hannah Wilke, *So Help Me Hannah*, 1979

Stampa su gelatina d'argento, 60 x 40 cm.,

Brooklyn Museum

Fonte: Brooklyn Museum

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/hannah-wilke



(Fig. 10)

Hannah Wilke, *Thought the Large Glass*, 1976

16-mm color film

Fonte: Hannah Wilke Collection & archive

<http://www.hannahwilke.com/id27.html>



(Fig. 11)

Hannah Wilke, *I Object, Memoirs of a Sugar Giver*, 1978

Stampa Cibachrome, 60.96 x 40.64 cm. ciascuna, Ronald Feldman Gallery. New York

Fonte: Feldman Gallery

<http://feldmangallery.com/exhibition/042-through-the-large-glass-wilke-3-18-4-1-1978>



(Fig. 12)
 Hannah Wilke, *Super-T-Art*, 1974
 Stampa in Bianco e Nero, 25,4 x 20,3 ciascuna
 Fonte: Hannah Wilke Collection and Archive
<http://www.hannahwilke.com/id5.html>

BIBLIOGRAFIA

Elise Archias, *The concrete body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, Yale University Press, 2016.

Renato Barilli, Gillo Dorfles, Filiberto Menna *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri, Milano, 1975.

Hanjo Berressem, Sebastian Goth, Gunter Blamberger, *Venus as Muse: From Lucretius to Michel Serres*, Brill Rodopi, Vienna, 2015.

Robin Blaetz, *Women's Experimental. Cinema critical frameworks*, Duke University Press, Durham & London, 2007

Sabine Breitwieser, *Carolee Schneemann Kinetic Painting*, Museum der Moderne, Prestel, Munich, 2015.

Rossana Buono, Simonetta Baroni, Thurid Vold, *Il corpo malato* in "Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", fascicolo II, Universitalia, Roma, 2016.

Martina Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2004.

Kristen Frederickson e Sarah E. Webb, *Singular Women writing the artist*, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003

Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota, Minneapolis, 1998.

Chris Kraus, *I love Dick*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

Francesco Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Electa, Milano, 2003.

Helena Reckitt, *Arte e Femminismo*, Phaidon Press Limited, Londra, edizione italiana 2005.

Tamara Schenkenberg, Donna Wingate, *Hannah Wilke: Art for life's sake*, Princeton University Press, New Jersey, 2021.

Carolee Schneemann, *The Obscene Body/Politic*, Art Journal Vol. 50, No. 4, Censorship II (Winter, 1991), Taylor & Francis Group

Gabriel Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Electa, Roma, 2010.

Lea Vergine, *Dall'informale alla Body Art. dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Forma, Torino, 1983.

Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.

SITOGRAFIA

ArtForum:

<https://www.artforum.com/print/201807/carolee-schneemann-76346>

<https://www.artforum.com/news/carolee-schneemann-1939-2019-78858>

<https://alisonjacques.com/uploads/files/2022-01-HW-Daniel-Marcus-Artforum.pdf>

Carolee Schneemann Foundation:

<https://www.schneemannfoundation.org/>

Hannah Wilke collection & archive:

<http://www.hannahwilke.com/index.html>

La Biennale:

<https://www.labiennale.org/it/news/carolee-schneemann-leone->

[d%E2%80%99oro-alla-carriera#:~:text=Il%20 suo%20stile%20%C3%A8%20 diretto,convenzioni%20 sociali%20ed%20 estetiche%20 predominanti.](https://www.labiennale.org/it/news/carolee-schneemann-leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera#:~:text=Il%20suo%20stile%20%C3%A8%20diretto,convenzioni%20sociali%20ed%20estetiche%20predominanti.)

Kunsthalle Winterthur:

<https://kunsthallewinterthur.ch/en/carolee-schneemann>

Tate Museum:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/carolee-schneemann-5446>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

The Guardian:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/08/carolee-schneemann-obituary>

The Guggenheim Museum and Foundation:

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>