



Università
Ca'Foscari
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale
in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici**

Tesi di Laurea

IL CORPO È POLITICO
Pratiche femministe nell'arte contemporanea
tra gli anni Sessanta e Novanta

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda

Sofia Polese
matricola 883110

Anno Accademico

2021/2022

Indice

Introduzione.....	p. 3
1. Femminismi nell'arte contemporanea.....	p. 8
1.1 Carla Lonzi e Romana Loda: critica e femminismo in Italia.....	p. 15
1.2 Il dibattito sull'uso del corpo femminile negli anni Ottanta.....	p. 33
1.3 Anni Novanta: una nuova prospettiva.....	p. 51
2. Liberazioni.....	p. 62
2.1 Gina Pane: il "corpo come linguaggio".....	p. 69
2.2 Carolee Schneemann: il corpo femminile e femminista.....	p. 79
2.3 Hannah Wilke: il corpo senza tabù.....	p. 90
3. Dipendenze e pulsioni.....	p. 99
3.1 Nan Goldin: il corpo come luogo di devastazione e ricordo.....	p. 102
4. Tra umano e post-umano.....	p. 121
4.1 ORLAN: il corpo mutante.....	p. 129
4.1.1 Corpo e ironia, i primi lavori.....	p. 130
4.1.2 <i>Art Charnel</i>	p. 133
4.1.3 Tecnologia e identità.....	p. 141
Conclusioni.....	p.143
Elenco delle immagini.....	p. 151
Bibliografia.....	p. 173
Sitografia.....	p. 176
Ringraziamenti.....	p. 178

Introduzione

Questo progetto di tesi ha lo scopo di condurre un'analisi approfondita sull'uso del corpo della donna nelle diverse pratiche artistiche dalla performance alla fotografia, studiando come il corpo dialoghi con le tematiche dell'oppressione, del femminismo e della sessualità, tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta del Novecento. Si vedrà come il corpo, il gesto e l'azione, divengano medium istantanei e immediati, ma anche strumenti politici in mano alle artiste donne, le quali puntavano a rivendicare i diritti umani, delle donne, ma anche delle categorie sociali più discriminate, portando avanti vere rivoluzioni in campo artistico e politico.

L'obiettivo di questo elaborato è quello di dare rilievo e promuovere un'arte che è strettamente legata al corpo delle donne, andando a studiare le opere di cinque artiste nello specifico, analizzate seguendo un ordine cronologico con lo scopo di evidenziare l'evoluzione storica, sociale e politica che ha condizionato l'operato delle artiste. Si vedrà come il momento in cui le donne e le artiste hanno iniziato ad interrogarsi sulla loro condizione di subalternità rispetto agli uomini è stato il punto di svolta, di rottura, che le ha portate ad intraprendere una serie sperimentazioni e rivoluzioni; hanno iniziato a ribellarsi all'ideologia sociale che le considerava ancora come soggetti passivi, poste in secondo piano rispetto agli uomini e non degne di attenzione o riconoscimento. Per questo motivo ho ritenuto necessario dedicare loro uno studio più approfondito, è importante che la storia di queste donne non venga più nascosta ed emarginata, è giunto il momento di ridare alle donne lo spazio che meritano, nella storia e nella storia dell'arte.

La tesi si svilupperà in una prima parte introduttiva, dove verranno spiegati i vari femminismi nell'arte contemporanea, analizzando più nello specifico la realtà italiana, per poi passare a quella statunitense ed europea. La parte centrale della tesi verterà sullo studio dei lavori di artiste che hanno posto al centro

della propria ricerca, estetica ed etica, l'uso del corpo come luogo di sperimentazione, sia da un punto di vista fisico che politico. Partendo dall'analisi delle opere di Gina Pane, artista legata alla Body Art e al corpo come linguaggio e mezzo d'espressione, si andrà poi a studiare un'arte più propriamente legata al femminismo attraverso le performance di Carolee Schneemann e Hannah Wilke, le quali avevano come obiettivo l'abbattimento dei tabù legati alla sfera sessuale femminile e la lotta contro la stereotipizzazione del corpo della donna.

In questa prima parte, ho deciso di delineare i lavori di queste artiste perché, dopo svariata ricerca, ho ritenuto fossero tre personalità, tra tutte, che hanno portato una svolta all'interno del mondo dell'arte, una ventata di novità e grinta, mostrando in maniera schietta e ironica il lato crudo e nascosto della realtà; una realtà maschile e maschilista dentro la quale le donne sono state da sempre assoggettate, sminuite, sfruttate, non calcolate. Il fine di questa ricerca è offrire una più ampia opportunità di conoscenza e diffusione di percorsi artistici e ideali rivoluzionari che normalmente vengono messi in secondo piano dalla storia, quella con la "s" maiuscola. Si vedrà infatti come uno dei modi in cui le donne hanno deciso di reagire ai soprusi, è stato proprio quello di ribaltare la narrazione di quella storia che prendeva in considerazione solo il pensiero e la creatività maschile e che non riconosceva i lavori e i successi delle donne, ritenute non abbastanza degne di far parte dell'evoluzione della storia stessa. Uno dei temi trattati sarà anche per l'appunto la pesante condizione di emarginazione delle donne dai musei e dalle istituzioni artistiche in generale e del disagio a cui le artiste dovevano far conto nel momento in cui si trovavano a contatto con una realtà che le escludeva e le emarginava.

La tesi proseguirà poi con l'analisi dei lavori artistici di Nan Goldin, fotografa attiva già dagli anni Settanta, che ha portato avanti una ricerca legata al corpo e alle emozioni legate alla sfera privata, della famiglia. Si vedrà poi che negli anni Ottanta Nan

Goldin concentrò la sua ricerca fotografica sui temi della devastazione del corpo da parte della malattia e delle dipendenze, mostrando con sensibilità la condizione, sia fisica che mentale, di una fascia di popolazione solitamente emarginata e non calcolata dalla società, perché considerata scomoda o semplicemente non degna di attenzione. Il periodo degli anni Ottanta, ho potuto constatare essere stato un momento storico molto complesso, costellato da novità, ripensamenti, elaborazioni critiche e teoriche; è stato tanto interessante leggerne in merito quanto complesso poi riuscire a selezionare le informazioni e le nozioni da elaborare e riportare nel testo, cercando sempre di non cadere nella ripetizione o nella contraddizione.

In ultimo, la tesi verterà sul tema della tecnologia legata al corpo e all'arte, e agli sviluppi e conseguenze della scienza biomedica; la figura della "donna-cyborg" ORLAN quindi sarà l'esempio perfetto da analizzare. L'artista, che non lascia indifferente nessuno davanti alle sue opere, aveva come obiettivo il ripensamento dei canoni estetici di bellezza femminile e del concetto di "identità unica", introducendo già a partire dagli anni Settanta la tecnologia, e tutto ciò che ne consegue, all'interno delle sue opere e performance. Ho voluto concludere la tesi con questa figura, ORLAN, perché ritengo che abbia percorso la realtà contemporanea già a partire dagli anni Novanta, lavorando sul concetto di cyborg e di identità plurime e mutanti in maniera diretta e concreta, anticipando temi che emergeranno in modo ancora più netto nel nuovo millennio.

In conclusione di questo breve spaccato introduttivo, è necessario spiegare brevemente che il termine "femminista", presente anche nel titolo della tesi, non vuole essere inteso come un'etichetta da applicare sistematicamente alle opere di artiste che durante la loro carriera hanno effettivamente frequentato il movimento infatti, in questa tesi, ho voluto condurre un'analisi partendo dalle opere in sé e dai contenuti e dai contesti dove sono state esposte o

presentate, senza soffermarmi troppo sulla distinzione tra artiste legate alla militanza femminista e artiste non direttamente o esplicitamente coinvolte. Si vedrà come il clima di lotta e la necessità di creazione di un nuovo linguaggio e vocabolario, con il quale esprimersi, abbiano portato diverse artiste a lavorare nel campo del femminismo, trattando spesso temi molto cari al movimento. All'interno dello scritto verrà esposto anche il problema più generale del femminismo, troppo spesso inteso come termine contrario del “maschilismo”, invece che come insieme di esperienze condivise, strumento di lotta, che includeva chi appoggiava i diritti della donna all'emancipazione e alla liberazione. La critica d'arte americana Abigail Solomon-Godeau ha espresso il suo parere in merito, dicendo che:

Le tematiche affrontate, riguardanti in particolare le donne e diventate da poco “visibili” – i travestimenti (o le aporie) del genere e dell'identità, l'analisi della vita e dello spazio domestico, la cura della prole, lo stupro, la fatica delle donne e così via – erano e sono di tale portata da relegare in un secondo piano le opinioni politiche personali (o le strutture politiche) delle singole artiste.¹

Infine, per quanto riguarda la stesura di questa tesi, la ricerca bibliografica preliminare, come accennato in precedenza, è stata ampia, sono stati presi in esame vari testi, da libri più conosciuti (e datati) a libri più recenti e meno famosi nel mondo accademico. La lettura di libri, articoli, interviste, saggi, manifesti e la visione di filmati e video sono stati essenziali per lo studio e l'apprendimento del leitmotiv dell'elaborato. I testi che sono inseriti nella bibliografia finale è stato possibile reperirli in parte, perché ne possedevo personalmente alcuni di essi nella mia libreria, e in parte, la Biblioteca Civica di Pordenone, quella di Trieste e la Biblioteca Umanistica (BAUM) dell'Università Ca' Foscari di Venezia, sono state fonti utilissime per la consultazione di testi e il recupero di informazioni preziose. Ho avuto quindi

¹ Solomon-Godeau, A., *Le belle arti del femminismo*, in Schor Gabriele (a cura di), *Donna e avanguardia femminista negli anni '70*, Roma, cat. mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2010, p. 34

modo di confrontarmi con diversi materiali, tenendo conto anche di indicazioni bibliografiche apprese durante il mio percorso universitario.

Concludo ribadendo l'importanza della performance come mezzo di espressione, sia artistica che politica, e l'importanza del leggere e dello studiare tali opere, riportando una riflessione della studiosa e accademica Chiara Mu, che nel suo testo *Performance Art*², scrive così:

La condizione postmoderna ha visto il progressivo smaterializzarsi dell'opera d'arte, oggi non più riscontrabile nei confini materiali dell'oggetto, poiché ciò determina il sentire – l'estetica contemporanea – è l'idea che l'artista ha elaborato nel realizzare il suo intervento e che permane ben al di là del deperimento dello stesso. Se l'opera, in questo caso, diventa la trasmissione del vissuto – che vi sia un oggetto a testimoniare o meno -, l'azione del raccontare ciò che si è creato o a cui si è assistito permette a ogni interpretazione, a ogni lettura, di partecipare alla sua esistenza. Partecipazione che diventa culturalmente valida nella costruzione della sua permanenza nel tempo, con tutte le componenti dialettiche che le diversità di visione possono evocare.³

² Martore, P., e Mu, C., (a cura di), *Performance art: traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvechi, 2018

³ *Ibidem*, cit. pp. 7-8

1. Femminismi nell'arte contemporanea

“Why have there been no great women artists?”

La storica dell'arte Linda Nochlin (1931–2017) intitola così il suo saggio nel 1971. Questa è stata la domanda che ha dato avvio alla critica femminista degli anni Settanta. In quegli anni infatti, si iniziò a constatare che le donne presenti nella storia dell'arte non erano molte e alle poche che c'erano non veniva dato il giusto riconoscimento. Per secoli le rappresentazioni artistiche hanno mostrato per lo più il corpo femminile attraverso lo sguardo maschile. A partire dagli anni Sessanta del Novecento, il femminismo inizia a tessere le sue fila all'interno della scena artistica internazionale e la condizione di subalternità delle donne diventa materia centrale della ricerca. Le storiche dell'arte hanno non solo ridato visibilità alle artiste donne, ma hanno anche ridato dignità ai loro lavori, evidenziando la loro non neutralità nel fare arte, nel fare la storia. Questo è un punto fondamentale.

Daniela Brogi, docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università per Stranieri di Siena, nel suo libro *Lo spazio delle donne*, scrive che “il femminismo, così come viene raccontato, così come si accetta indifferentemente che venga raccontato pensando che sia soltanto un affare da donne, assomiglia a una malattia, a un guaio, a qualcosa che morde e di cui si può spensieratamente ignorare tutto. Lo dimostra ancora una volta l'uso (e l'abuso) della parola “femminismo” come se fosse il termine opposto di “maschilismo”⁴. Il femminismo, o meglio i femminismi, non sono il contrario del “maschilismo”, sono movimenti di rivendicazione nati come risposta al potere patriarcale che ha dominato il mondo per secoli, negando libertà e diritti alle donne. Come scrive Brogi, i femminismi sono “esperienze storiche internazionali, variamente articolate, che vanno capite e studiate dentro il mondo di eventi di cui fanno

⁴ Brogi, D., *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022, p. 37

parte, anziché dentro le immagini riduttive in cui sono state categorizzate e oscurate”⁵.

Anche le artiste cominciano a voler essere protagoniste di un sistema che le ha emarginate da sempre, un sistema che spesso e volentieri le ha relegate alla funzione di oggetto e non di soggetto. L’arte viene ripensata per mettere in atto una protesta radicale e la maggior parte delle artiste decide di utilizzare il corpo come medium espressivo, di abbracciare quindi quella che viene definita Performance Art. Chiosando l’illustre manifesto di Barbara Kruger, il corpo della donna si trasforma in un vero “campo di battaglia”⁶ a partire già dagli anni Sessanta, diventando un luogo dove mettere in gioco la resistenza fisica e mentale dell’artista.

Le artiste donne hanno introdotto nell’arte qualcosa di nuovo che non vi era mai stato prima proprio perché loro stesse non facevano parte della storia; sono partite dalla loro marginalità storica e hanno iniziato a parlare di molte diverse marginalità, politiche, culturali ed etniche. “La fortuna della cultura visiva e visuale della seconda metà del Novecento, in quanto disciplina e territorio artistico da esplorare”⁷, riguarda profondamente e accuratamente questa storia delle donne, che pian piano sono diventate sempre più soggetti della storia, “organizzandosi per l’emancipazione, entrando nel mondo del lavoro, inventando il cinema (Alice Guy⁸), cominciando, per esempio, a interrogarsi sui modi in cui gli uomini le guardavano e su come quel tipo di sguardo potesse essere decostruito, smentito, rovesciato, vissuto non come universale”⁹.

⁵ Ivi

⁶ Si veda fig. 1 a p. 151

⁷ Brogi, D., *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022, p.29

⁸ Alice Guy è stata una regista francese, tra le prime a girare un film a soggetto, *La fée aux choux*, nel 1896, mentre lavorava come segretaria al *Comptoir général de Photographie*, al fianco dell’industriale Léon Gaumont. Insieme a lui ebbe la possibilità di assistere, nel marzo 1895, alla dimostrazione del Cinematografo, l’apparecchio dei fratelli Lumière che riprendeva e riproduceva la realtà in movimento.

⁹ Ivi

I movimenti politici degli anni Sessanta sono stati i primi segnali di una crisi dei valori e della certezze, e, anche per quanto riguarda l'arte, a partire da quegli anni è iniziato un nuovo periodo in cui gli artisti, ma soprattutto le artiste, hanno cominciato ad usare il proprio corpo come mezzo espressivo. Ci sono state tante sperimentazioni sull'uso del corpo non ascrivibili soltanto alla Body Art (movimento artistico internazionale nato negli anni Sessanta), ma che comprendevano anche azioni concepite come happening collettivi, performance solitarie, arte comportamentale e relazionale, dove veniva posto al centro il corpo stesso dell'artista e molto spesso anche lo spettatore. In particolar modo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si può notare come le performance venissero sempre di più concepite e realizzate in contesti anomali rispetto ai luoghi convenzionali di esposizione, iniziavano ad essere trasgressive e il corpo veniva rimesso in gioco a partire dalla follia o dal dolore. Ciò ha cambiato la possibilità dell'arte di interagire con i contesti, le situazioni e gli ambienti. Le artiste hanno reso l'arte uno strumento di azione per la loro vita, azione che ha coinciso con l'attivismo politico, con l'agire fisico e concettuale.

In questa tesi verranno esaminate e comparate le pratiche artistiche legate al corpo della donna a partire dagli anni Sessanta fino agli anni Novanta del XX secolo, prendendo in esame cinque artiste e studiando l'evoluzione dei temi trattati partendo dalle loro esperienze artistiche. Le artiste che verranno esaminate sono: Gina Pane, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Nan Goldin e ORLAN; si osserverà la nascita, lo sviluppo e l'evoluzione della loro arte, sempre legata ai cambiamenti storico-sociali dell'epoca. "Oggi studiare la performance richiede soprattutto di differenziare: significa tornare a rileggere le opere, le storie delle artiste e capire la molteplicità di aspetti che sono stati messi in gioco"¹⁰, scrive Carla Subrizi nel suo libro *Azioni che cambiano*

¹⁰ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2016, p. 10

il mondo, è necessario perciò entrare nel dibattito mai concluso riguardo alla performance, all'uso del corpo e a tutto ciò che si lega alla donna e al femminismo. Carla Subrizi sostiene anche che "l'azione non ha soltanto definito semplicemente una nuova forma artistica o una "tecnica" ma un profondo cambiamento che partiva dalla necessità di rimettere in gioco la vita, la storia e l'immaginazione."¹¹

Ma da dove nasce il rapporto tra l'arte e la corporeità? Ci sono stati una serie di cambiamenti nel Novecento che hanno portato a una sempre maggiore libertà del corpo e di espressione. Si pensi ad esempio a Isadora Duncan o Martha Graham, due delle pioniere della danza moderna, le quali hanno riportato le ballerine con i talloni per terra, non lasciandole più sospese in aria come avveniva nel contesto ottocentesco. È venuta meno la rigidità e accentuata maggiormente la flessibilità, che inizia ad essere considerata sempre di più un valore; si sono fatti spazio nella danza anche la sensualità e i gesti disarmonici, condizioni che caratterizzavano solo i balli popolari fino a quel momento. Oltre a ciò, anche nella vita sociale avvennero una serie di mutamenti che restituirono una nuova fisicità all'essere umano, e soprattutto alla donna; gli uomini eliminarono le parrucche e i cilindri e le donne non usarono più i corpetti, elementi che limitavano i liberi movimenti del corpo. Iniziò anche a cambiare la visione della sessualità, soprattutto a favore delle donne, la cui vita sessuale, fino a quel momento, era limitata al mero atto riproduttivo; nel 1955 lo scienziato Gregory Pincus inventò la pillola anticoncezionale, offrendo alle donne la possibilità di scegliere e governare la biologia del proprio corpo. Anche l'introduzione, da parte di Mary Quant, nel 1964, della minigonna come capo d'abbigliamento femminile, portò grandi cambiamenti, o meglio "diede un taglio" al passato e al conformismo puritano. Queste e altre rivoluzioni sono state sicuramente di massima importanza

¹¹ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2016, p. 11

all'epoca, ma è bene ricordarsi che a questi cambiamenti servirà del tempo prima che diventino la norma, o almeno vengano compresi da una società che negli anni Settanta era ancora molto maschilista e patriarcale.

In effetti è interessante l'analisi sulla donna che fa la psicologa britannica Juliet Mitchell nel suo libro *La condizione della donna*, del 1977. È un punto di vista particolare, importante da analizzare proprio per l'epoca in cui è stato scritto. Ci dà un'idea di come viveva la donna negli anni Settanta e ci dà modo di fare un confronto con il presente. L'ideologia sociale dell'epoca, nel mondo occidentale, presentava la donna come un tutto indifferenziato, la donna uguale in tutto il mondo, eternamente se stessa. Alle donne era riservato un universo tutto per loro: la famiglia. E anche il concetto di famiglia, come quello di donna, era quello di unitarietà invariata attraverso tempo e spazio. La casa per la donna era un lavoro, per gli uomini invece un luogo di riposo, dove venire viziati. La donna rimaneva così confinata alla specie, alla sua condizione universale e biologica. È vero che le donne erano, e sono, soggette a processi biologici fuori dal loro controllo ma un metodo per controllare la propria vita e non lasciarla in balia della biologia è stato sicuramente l'avvento del contraccettivo. Se la gravidanza sarà controllata allora non sarà l'unica e la sola vocazione delle donne, ma solo una fra le scelte. La facilità della contraccezione rende il binomio esperienza sessuale e esperienza riproduttiva separate, quando l'ideologia degli anni Settanta le vedeva inscindibili, pur esistendo già da almeno un decennio la piccola anticoncezionale. A ciò si lega il tema della sessualità femminile che, come dice Mitchell, è l'argomento più confinato nel tabù da sempre. Nel corso della storia, le donne sono state possedute come oggetti sessuali e come progeneratrici e il rapporto sessuale era solo finalizzato alla riproduzione. La libertà della donna deriva anche da una libertà sessuale, che a sua volta è collegata al concetto di matrimonio e di "amore" in senso lato. Con l'arrivo del capitalismo e di una

nuova borghesia venne accordato un nuovo status alla donna cioè di moglie e di madre, ma questo non significò libertà anzi, non fece altro che aumentare il potere decisionale del patriarcato e non fece altro che categorizzare ulteriormente le donne. C'era bisogno di ribellarsi, di trovare un modo per far sentire la propria voce, di gridare.

A partire dagli anni Sessanta le donne hanno iniziato a sentire la necessità di ripartire dal proprio corpo, l'unico bene che non poteva essere tolto loro. Alle donne infatti sono stati tolti diritti, soldi e libertà, ma il corpo mai. Le donne hanno iniziato a voler occupare spazio, stanche di essere lasciate sempre ai margini o nascoste. Hanno iniziato ad usare il loro corpo, che era anche il corpo di tutte le donne, per mandare dei messaggi, far sentire la propria voce, raccontare esperienze, fare arte e politica. Perciò aveva ragione Barbara Kruger, tramite il corpo della donna si sono combattute tante battaglie, ad esempio a livello sociopolitico per il diritto all'aborto e per la tutela contro la violenza di genere, ma anche in ambito artistico già a partire dagli Sessanta si sente la necessità di una trasformazione. Il mutamento delle pratiche artistiche coincide certamente con i movimenti di protesta e con i cambiamenti radicali della coscienza di massa che scoppiano e si fondano nei diversi centri urbani di questa epoca: le rivolte studentesche, le manifestazioni pacifiste, l'antimilitarismo, la mobilitazione per i diritti degli omosessuali e il femminismo. Nelle pratiche artistiche ci si concentra soprattutto su una sperimentazione radicale del corpo, dell'azione e del linguaggio. In questi anni viene ridefinito l'uso del corpo come pratica artistica e il corpo diventa il punto centrale della ricerca. Il corpo femminile in particolare inizia in questi anni a dialogare attraverso la performance, con la malattia, la sessualità, la ferita, i tabù e le convenzioni ideologiche. Le artiste facevano interagire i media e i linguaggi, mettendo in relazione l'arte con la politica, con la poesia, con i lavori manuali e artigianali.

Nei prossimi capitoli verranno analizzate una serie di artiste che hanno trattato il tema del corpo della donna nell'arte tramite le loro opere, tramite la performance e la fotografia in particolare. Nel secondo capitolo verrà analizzato un periodo che si concentra maggiormente tra gli anni Sessanta e Settanta, dove verrà trattato il tema del "corpo come linguaggio" a partire dalle opere di Gina Pane; il tema del corpo femminile e femminista tramite le opere di Carolee Schneemann; e il tema della liberazione del corpo dai tabù tramite le opere di Hannah Wilke.

Il terzo capitolo si concentrerà sull'analisi del sempre più crescente uso della fotografia come esperienza e modalità artistica, partendo dalla figura di Nan Goldin, la cui arte ha la caratteristica di non essere mai disgiunta dalla vita. Il corpo della donna nell'esperienza artistica sarà analizzato a partire dalle sue fotografie in cui l'artista stessa spesso ne è il soggetto principale; il corpo sarà analizzato come luogo di devastazione, abuso, malattia e trauma, ma anche come luogo di memoria e ricordo.

Nel quarto e ultimo capitolo si osserverà come gli anni Novanta portarono con sé un rinnovato interesse per il corpo come fonte artistica, corpo non considerato come oggetto feticistico dello sguardo maschile ma come entità da esplorare. Verrà presa in esame la figura di ORLAN, artista che ha condotto le ricerche direttamente sul proprio corpo, sperimentando e andando sempre oltre i limiti, portando avanti uno studio legato alla tecnologia e un lavoro basato sull'ibridazione, sulle identità e sulla libertà.

Prima di tutto però, in questo capitolo verrà analizzato nello specifico il tema del femminismo nell'arte in Italia tramite due figure illustri come quelle di Carla Lonzi e Romana Loda, che hanno entrambe, in modalità differenti, portato a uno sviluppo dell'arte femminista e più in generale dell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta. Verrà affrontato il tema del dibattito teorico degli anni Ottanta sull'uso del corpo femminile e su come questo venisse esposto e rappresentato nelle opere delle artiste degli anni Sessanta e Settanta, portando anche a intensi dibattiti

sin interni tra femministe. In ultimo verrà preso in esame il decennio degli anni Novanta, anni interessanti di cambiamenti e nuove prospettive, che hanno visto un ritorno del corpo come tema centrale di ricerca per molte artiste; le quali inoltre, iniziarono ad utilizzare la ormai sviluppata tecnologia come strumento artistico e di ricerca.

1.1 Carla Lonzi e Romana Loda: critica e femminismo in Italia

Adesso esisto: questa certezza mi giustifica e mi conferisce quella libertà in cui ho creduto da sola [...]. Tutte le distinzioni, le categorie che esprimevano appunto il costituirsi della mia identità a partire dal dissenso – non vedevo altra via in quanto donna – non mi appartengono più: faccio ciò che voglio. Questo è il contenuto che mi appare in ogni circostanza, non aderisco a altro che a questo. Capisco quanto posso avere lasciato cadere nel percorso fatto finora, ma capisco che niente mi avrebbe dissuaso dal rivolgermi all'essenziale. Ora il superfluo attira tutta la mia attenzione e i miei desideri¹².

Questo brano proviene dal testo *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, della grande femminista e critica d'arte italiana Carla Lonzi (1931–1982), e sintetizza accuratamente il suo pensiero. Carla Lonzi è stata una donna che ha rivoluzionato la sua vita, e non solo la sua, prendendo la decisione di abbandonare la critica d'arte per dedicarsi alla militanza femminista. Lonzi, nel suo testo *Autoritratto* (1969) scrive di non sentirsi più legittimata nella posizione di “critica” o di teorica dell'arte, in quanto osservando le opere degli artisti, e parlando con essi, riconosceva che attuavano già di per sé un atto critico autentico della loro stessa opera. Ha iniziato quindi a rivalutare la figura della “critica d'arte” ritenendola piuttosto superflua e in questo modo non si è più riconosciuta in quel ruolo nel mondo dell'arte, ritirandosi da esso per dedicarsi alla militanza e ai suoi scritti di *Rivolta Femminile*. Rivolta Femminile era un gruppo femminista nato dall'incontro tra Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti, le

¹² Lonzi, C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1978, p. 9

quali condividevano il pensiero del movimento femminista che si stava sviluppando negli anni Sessanta – Settanta. Proprio nel 1970 pubblicarono il *Manifesto di Rivolta Femminile*, che fu importante perché racchiudeva i due elementi chiave del loro pensiero: il separatismo e l'autocoscienza.

All'epoca non c'erano spazi dove le donne potessero parlare tra di loro liberamente, e l'autocoscienza che pian piano nasceva nelle donne era un modo in realtà per creare una coscienza collettiva, di classe, un modo per le donne di riconoscersi come "soggetto politico", soggetto pensate e agente. L'autocoscienza della donna, quindi, era la base di partenza necessaria per una lotta che mirasse a rivendicare il ruolo della donna nella società e nel mondo, per ottenere autonomia sia nel pubblico che nel privato; era necessaria anche più semplicemente per sottolineare l'importanza dei rapporti tra le donne e dell'ascolto delle esperienze personali sulla loro vita quotidiana e intima. Rivolta Femminile era un movimento che non si accostò mai alla politica, ai moti di ribellione di sinistra o al movimento del Sessantotto, rimase un'esperienza d'avanguardia originale, particolare anche per l'utilizzo costante che veniva fatto della scrittura; Carla Lonzi infatti scrisse pietre miliari sulla condizione della donna, affrontando "l'impegno teorico nel movimento con piena libertà intellettuale"¹³.

Erano molte le artiste, e ne citerò alcune nei seguenti capitoli, che hanno cercato di mettere in discussione il mondo dell'arte partendo dal suo interno, contestandolo in quanto sistema e in quanto tradizione. Così ha fatto Carla Lonzi, abbandonando quel mondo della critica d'arte dominato da convenzioni maschiliste e chiuso all'innovazione. Le artiste come lei meditavano e lavoravano su temi forti e attuali come il corpo, l'identità, la sessualità, la violenza, la morte, e, usandoli come medium

¹³ Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, P. 104

artistici, si rifacevano al pensiero femminista e contribuivano ad alimentarlo e a mostrarlo.

Il *Manifesto di Rivolta Femminile* sopracitato, veniva appeso per le strade di Roma nel luglio del 1970 e si apriva con una frase dell'attivista e drammaturga francese vissuta nella seconda metà del Settecento, Olympe de Gouges: *Le donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico?*¹⁴

Continuava poi con un testo elaborato da Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti, diviso per punti:

- La donna non va definita in rapporto all'uomo.
- Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà.
- L'uomo non è il modello a cui adeguare il processo della scoperta di sé da parte della donna.
- La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna. L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli.
- Identificare la donna all'uomo significa annullare l'ultima via di liberazione. Liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.
- La donna come soggetto non rifiuta l'uomo come soggetto, ma lo rifiuta come ruolo assoluto.
- Nella vita sociale lo rifiuta come ruolo autoritario.
- Finora il mito della complementarietà è stato usato dall'uomo per giustificare il proprio potere.
- Le donne sono persuase fin dall'infanzia a non prendere decisioni e a dipendere da persona "capace" e "responsabile": il padre, il marito, il fratello...
- L'immagine femminile con cui l'uomo ha interpretato la donna è stata una sua invenzione.
- Verginità, castità, fedeltà, non sono virtù; ma vincoli per costruire e mantenere la famiglia.
- L'onore ne è la conseguente codificazione repressiva.
- Nel matrimonio la donna, privata del suo nome, perde la sua identità significando il passaggio di proprietà che è avvenuto tra il padre di lei e il marito.
- Chi genera non ha la facoltà di attribuire ai figli il proprio nome: il diritto della donna è stato ambito da altri di cui è diventato il privilegio.
- Ci costringono a rivendicare l'evidenza di un fatto naturale.
- Riconosciamo nel matrimonio l'istituzione che ha subordinato la donna al destino maschile.
- Siamo contro il matrimonio.

¹⁴ *Manifesto di Rivolta Femminile*, in *Internazionale*, marzo 2017, <https://www.internazionale.it/notizie/2017/03/08/manifesto-di-rivolta-femminile>

- Il divorzio è un innesto di matrimoni da cui l'istituzione esce rafforzata.
- La trasmissione della vita, il rispetto della vita, il senso della vita sono esperienza intensa della donna e valori che lei rivendica.
- Il primo elemento di rancore della donna verso la società sta nell'essere costretta ad affrontare la maternità come un aut-aut.
- Denunciamo lo snaturamento di una maternità pagata al prezzo dell'esclusione.
- La negazione della libertà d'aborto rientra nel veto globale che viene fatto all'autonomia della donna.
- Non vogliamo pensare alla maternità tutta la vita e continuare a essere inconsci strumenti del potere patriarcale.
- La donna è stufa di allevare un figlio che le diventerà un cattivo amante.
- In una libertà che si sente di affrontare, la donna libera anche il figlio e il figlio è l'umanità.
- In tutte le forme di convivenza, alimentare, pulire, accudire e ogni momento del vivere quotidiano devono essere gesti reciproci.
- Per educazione e per mimesi l'uomo e la donna sono già nei ruoli nella primissima infanzia.
- Riconosciamo il carattere mistificatorio di tutte le ideologie, perché attraverso le forme ragionate di potere (teologico, morale, filosofico, politico), hanno costretto l'umanità a una condizione inautentica, oppressa e consenziente.
- Dietro ogni ideologia noi intravediamo la gerarchia dei sessi. Non vogliamo d'ora in poi tra noi e il mondo nessuno schermo.
- Il femminismo è stato il primo momento politico di critica storica alla famiglia e alla società.
- Unifichiamo le situazioni e gli episodi dell'esperienza storica femminista: in essa la donna si è manifestata interrompendo per la prima volta il monologo della civiltà patriarcale.
- Noi identifichiamo nel lavoro domestico non retribuito la prestazione che permette al capitalismo, privato e di stato, di sussistere.
- Permetteremo quello che di continuo si ripete al termine di ogni rivoluzione popolare quando la donna, che ha combattuto insieme con gli altri, si trova messa da parte con tutti i suoi problemi?
- Detestiamo i meccanismi della competitività e il ricatto che viene esercitato nel mondo dalla egemonia dell'efficienza.
- Noi vogliamo mettere la nostra capacità lavorativa a disposizione di una società che ne sia immunizzata.
- La guerra è stata da sempre l'attività specifica del maschio e il suo modello di comportamento virile.
- La parità di retribuzione è un nostro diritto, ma la nostra oppressione è un'altra cosa.
- Ci basta la parità salariale quando abbiamo già sulle spalle ore di lavoro domestico?

- Riesaminiamo gli apporti creativi della donna alla comunità e sfatiamo il mito della sua laboriosità sussidiaria.
- Dare alto valore ai momenti “improduttivi” è un’estensione di vita proposta dalla donna.
- Chi ha il potere afferma: “Fa parte dell’erotismo amare un essere inferiore”. Mantenere lo status quo è dunque un suo atto di amore.
- Accogliamo la libera sessualità in tutte le sue forme, perché abbiamo smesso di considerare la frigidità un’alternativa onorevole.
- Continuare a regolamentare la vita fra i sessi è una necessità del potere; l’unica scelta soddisfacente è un rapporto libero.
- Sono un diritto dei bambini e degli adolescenti la curiosità e i giochi sessuali.
- Abbiamo guardato per 4.000 anni: adesso abbiamo visto!
- Alle nostre spalle sta l’apoteosi della millenaria supremazia maschile.
- Le religioni istituzionalizzate ne sono state il più fermo piedistallo.
- E il concetto di “genio” ne ha costituito l’irraggiungibile gradino.
- La donna ha avuto l’esperienza di vedere ogni giorno distrutto quello che faceva.
- Consideriamo incompleta una storia che si è costituita sulle tracce non deperibili.
- Nulla o male è stato tramandato della presenza della donna: sta a noi riscoprirla per sapere la verità.
- La civiltà ci ha definite inferiori, la Chiesa ci ha chiamate sesso, la psicanalisi ci ha tradite, il marxismo ci ha vendute alla rivoluzione ipotetica. Chiediamo referenze di millenni di pensiero filosofico che ha teorizzato l’inferiorità della donna.
- Della grande umiliazione che il mondo patriarcale ci ha imposto noi consideriamo responsabili i sistematici del pensiero: essi hanno mantenuto il principio della donna come essere aggiuntivo per la riproduzione della umanità, legame con la divinità o soglia del mondo animale; sfera privata e pietas.
- Hanno giustificato nella metafisica ciò che era ingiusto e atroce nella vita della donna.
- Sputiamo su Hegel.
- La dialettica servo-padrone è una regolazione di conti tra collettivi di uomini: essa non prevede la liberazione della donna, il grande oppresso della civiltà patriarcale.
- La lotta di classe, come teoria rivoluzionaria sviluppata dalla dialettica servo-padrone, ugualmente esclude la donna.
- Noi rimettiamo in discussione il socialismo e la dittatura del proletariato. Non riconoscendosi nella cultura maschile, la donna le toglie l’illusione dell’universalità.
- L’uomo ha sempre parlato a nome del genere umano, ma metà della popolazione terrestre lo accusa ora di aver sublimato una mutilazione.

- La forza dell'uomo è nel suo identificarsi con la cultura, la nostra nel rifiutarla.
- Dopo questo atto di coscienza l'uomo sarà distinto dalla donna e dovrà ascoltare da lei tutto quello che la concerne.
- Non salterà il mondo se l'uomo non avrà più l'equilibrio psicologico basato sulla nostra sottomissione.
- Nella cocente realtà di un universo che non ha mai svelato i suoi segreti, noi togliamo molto del credito dato agli accanimenti della cultura.
- Vogliamo essere all'altezza di un universo senza risposte.
- Noi cerchiamo l'autenticità del gesto di rivolta e non la sacrificheremo né all'organizzazione né al proselitismo.¹⁵

E concludeva con la frase “Comunichiamo solo con donne”¹⁶, a rimarcare la caratteristica separatista del movimento.

Nel 1971, Carla Lonzi stampò anche *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, un secondo manifesto, che già dal titolo racconta cosa andrà contestare: l'onnipresenza maschile nel sistema dell'arte e l'assenza quasi totale delle donne. Ciò che sottolineava Lonzi era che l'unica creatività ammessa nel sistema dell'arte fosse quella maschile, e che la creatività femminile dovesse fungere solo da mero supporto, da conferma per quella maschile, in funzione di essa. È da sottolineare che Carla Lonzi, già a partire dai suoi esordi come critica d'arte, aveva cercato di mettere in discussione e sovvertire la tradizionale impostazione del rapporto che vedeva l'artista e l'opera al centro e tutti gli altri, e soprattutto tutte le altre, ai margini, nel ruolo di spettatori/spettatrici passive.

Nel suo libro del 1978, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, scrisse:

Abbandonare era niente, rispetto al dolore di tradire me stessa. E questa facilità a lasciare appena si richiedesse da me qualcosa che non si accordava con la mia coscienza, è stato l'elemento che più di tutto mi ha impedito di perdermi nella emancipazione e nelle riuscite apparenti¹⁷.

¹⁵ *Manifesto di Rivolta Femminile*, in *Internazionale*, marzo 2017, <https://www.internazionale.it/notizie/2017/03/08/manifesto-di-rivolta-femminile>

¹⁶ Ivi

¹⁷ Lonzi, C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p. 48

Carla Lonzi non ha mai confuso le diverse vie di libertà che le stava offrendo il mondo, il quale pian piano si stava aprendo alle richieste di emancipazione femminile, con *la* libertà. Nonostante avesse anche ricevuto dei riconoscimenti per i suoi scritti e il suo lavoro, non mancava mai di tenere bene a mente il punto centrale del femminismo, e in *Itinerario di riflessioni* del 1977 ha scritto:

Il femminismo mi si è presentato come lo sbocco possibile tra le alternative simboliche della condizione femminile, la prostituzione e la clausura: riuscire a vivere senza vendere il proprio corpo e senza rinunciarvi. Senza perdersi e senza mettersi in salvo¹⁸.

Il percorso che Carla Lonzi aveva intrapreso insieme al gruppo di Rivolta Femminile, si interruppe precocemente, quando la malattia la spense a soli cinquantun anni. Oggi restano come testimonianza i suoi scritti, tra i più preziosi testi che il femminismo italiano abbia mai prodotto.

Nelle righe seguenti riporto le parole della professoressa Rita Corsi, laureata in filosofia politica all'Università di Siena con una tesi su Carla Lonzi; parole che a mio parere racchiudono in maniera chiara e attenta il punto di partenza e modello a cui ispirarsi che è stata Carla Lonzi per le giovani donne e il grande portato culturale che ha avuto il suo lavoro:

Leggere Carla Lonzi può insegnare che il riferimento femminile al proprio genere crea lo spazio in cui le donne intrecciano le relazioni in grado di far venire al mondo la libertà che sembra a rischio; e la libertà femminile riconosce le differenze (e prima ancora *la* differenza, quella tra i sessi) e sa che l'alterità è ciò che costituisce la soggettività. È una libertà radicata nel presente, proprio perché nasce nella relazione, che è sempre in qualche modo *presenza*, di corpi e di parole. È inerente a un soggetto incarnato, uomo o donna, che quindi – come dice Maria Luisa Boccia, una delle principali interpreti del pensiero di Carla Lonzi, parlando della politica delle donne – non solo non prescinde dal proprio sesso, ma anzi rovescia la naturalità della propria determinazione sessuata nella condizione di possibilità della libertà stessa. Carla Lonzi, con la sua esistenza e con i suoi scritti, che della sua vita sono il frutto, sa mostrare che la libertà femminile è l'imprevisto che apre ad altri imprevisi. È lei – guidata dal suo grande amore della libertà – che ci ha

¹⁸ Lonzi, C., *Itinerario di riflessioni*, in *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta femminile, 1977, p. 16

mostrato la via di accesso a un mondo nuovo possibile, facendoci vedere che amore del mondo e amore di sé non divergono.¹⁹

Vedremo nei prossimi capitoli che una delle più grandi generazioni femministe nasceva intorno alla fine degli anni Sessanta, prendendo più coscienza di sé stessa e lottando per avere maggiori diritti. Insieme ad essa si è sviluppato anche il movimento del Sessantotto e sono iniziate le lotte per i diritti omosessuali e le rivolte studentesche. Erano anni di fervore, di militanza, di presa di coscienza e di risveglio.

L'Italia vedeva ancora la donna come "l'angelo del focolare", come moglie e madre più che come donna libera di scegliere di essere ciò che voleva. In America invece nel frattempo stava fiorendo una generazione di donne anticonformiste, che si opponevano al sistema, credendo vivamente al motto di Simone De Beauvoir "il personale è politico". Appurato ciò, uno degli scritti femministi più rivoluzionari degli anni Settanta, che inglobavano maggiormente queste tematiche fu *Sputiamo su Hegel*, scritto proprio dall'italiana Carla Lonzi. L'autrice fin da bambina aveva avuto problemi con l'autorità, opponendosi al padre e non volendo essere totalmente soggetta alle sue decisioni. La sua rivolta quindi era anche interiore e personale, oltre che politica.

Dopo la pubblicazione del *Manifesto di Rivolta Femminile*, audace e rivoluzionario, sempre nel 1970 pubblicò *Sputiamo su Hegel*, un testo che spiegava ancora più approfonditamente i punti del suo Manifesto. In particolare, riteneva colpevoli tre tra le più grandi e importanti personalità storiche come George Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx e Sigmund Freud, di aver promosso teorie patriarcali. Un attento articolo nell'editoriale *The Vision* scrive in merito a questo testo di Carla Lonzi:

Da Hegel a Marx a Freud, il filo conduttore attraversa tre stadi diversi ma sovrapponibili: la dialettica servo-

¹⁹ Corsi, R., *Carla Lonzi*, in *enciclopediadelledonne*, Milano, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/carla-lonzi/>

padrone, che constata l'inferiorità della donna come processo naturale, il marxismo, che cancella il dominio sessuale ma non prevede la donna come soggetto autonomo, fino ad arrivare alla psicoanalisi, che pone il fallocentrismo a presupposto di una cultura universale. Hegel, in un famoso passaggio della sua *Fenomenologia dello spirito*, aveva trovato una giustificazione per “quella condizione femminile che è il frutto dell'oppressione e viene indicata come il movente dell'oppressione stessa”, ovvero: la donna si era semplicemente adeguata al suo ruolo passivo, principio naturale della sua natura contrapposta a quella maschile.

[...] L'invettiva contro Karl Marx, invece, prende spunto dalla sua teoria sulla liberazione della classe operaia e dall'abolizione della proprietà privata. Marx aveva infatti dimenticato di trattare la liberazione femminile, perché non aveva preso in considerazione il fatto che l'oggettivazione sessuale della donna fosse stata la prima forma di proprietà di un essere umano su un altro, stabilendo un modello che si sarebbe poi riprodotto in altre forme di dominio, come la dinamica servo-padrone.

[...] La terza contestazione è legata a Sigmund Freud e alle sue teorie sessuali, nelle quali si parla di “invidia del pene” e di incompletezza da parte della donna, che non riuscirebbe ad accettare il modello sessuale maschile. [...] Teorizzare un'incompletezza e un'immaturità nella donna imputandole all'anatomia genitale e definire la sessualità femminile come passiva deriva da un pregiudizio maschile, che cela la paura dell'uomo nei confronti di una donna sessualmente emancipata, e quindi non dipendente dalla sua virilità.²⁰

Carla Lonzi successivamente affronterà nuovamente il tema della sessualità femminile nel suo testo, del 1971, *La donna clitoridea e la donna vaginale*. Testo in cui l'autrice cercherà di ribaltare lo *status quo* della sessualità femminile, da sempre definita e condannata entro i canoni di quella maschile e patriarcale.

Carla Lonzi voleva ridare spazio alla donna, darle una migliorata condizione di vita nella società e nel mondo; ha cercato di prendere le distanze dal sistema maschile proponendo e promuovendo una nuova identità femminile libera, autocosciente e non dipendente dall'uomo o dal sistema patriarcale. Con i suoi scritti voleva che le donne intraprendessero la loro rivoluzione,

²⁰ Riccardi, M. L., *Come il pensiero politico di Carla Lonzi ha rivoluzionato il femminismo italiano*, in *The Vision*, 8 maggio 2020, [Come il pensiero politico di Carla Lonzi ha rivoluzionato il femminismo italiano \(thevision.com\)](https://www.thevision.com/it/come-il-pensiero-politico-di-carla-lonzi-ha-rivoluzionato-il-femminismo-italiano)

che partisse da un contesto personale e soggettivo ma che si aprisse inevitabilmente a un riscontro nella collettività, nella società e nella politica. Il personale che si fa politico.

Per quanto riguarda invece Romana Loda, la gallerista ha avuto un ruolo chiave nell'affermare e nel diffondere l'arte femminista e più in generale l'arte delle donne in Italia negli anni Settanta; in quel periodo, la gallerista e curatrice di mostre, ha sostenuto e incentivato il lavoro di numerose artiste attive in Italia, curando mostre sia presso la sua galleria, la Multimedia di Erbusco a Brescia, sia organizzando esposizioni in spazi pubblici e privati. Romana Loda non è mai stata riconosciuta allo stesso modo di critiche d'arte come Annemarie Sauzeau Boetti o Lea Vergine, anche per motivi per lo più leciti: dagli scritti di Loda infatti non emergeva un bagaglio culturale teorico paragonabile a quello di Sauzeau Boetti o Vergine. I suoi lavori erano comunque senza dubbio molto originali e lungimiranti e per questo meritano di essere approfonditi.

Tra il novembre e il dicembre del 1975, al Castello di Oldofredi di Iseo, vicino a Brescia, si tenne la mostra *Magma*, organizzata e curata da Romana Loda. *Magma* fu una tra le prime rassegne al femminile di opere artistiche tenutasi in Italia, ma che ebbe successo anche nel sistema artistico internazionale. Il successo della mostra va attribuito all'attività di promozione della curatrice, che aveva intrecciato numerose reti di conoscenze e fatto in modo che le artiste presenti in mostra venissero conosciute internazionalmente. Loda ha promosso artiste italiane e artiste straniere che operavano nel paese, tra cui Niki de Saint-Phalle, Gina Pane, Marina Abramović e Annette Messager.

Lea Vergine, in un'intervista del 2001, sancì l'importanza della mostra *Magma* dicendo che l'idea iniziale per il suo grande lavoro *L'altra metà dell'avanguardia 1910 – 1940*, del 1980, le venne scaturita andando a visitare proprio la mostra di Loda, che oltre a essere originale e rivoluzionaria, fu quindi anche un trampolino

di lancio, un esempio, per il mondo dell'arte e della curatela italiana.

Come accennato, la scarsa attenzione data a Romana Loda da parte della storia e della critica d'arte è dovuta a un confronto che venne fatto con le sue colleghe contemporanee, ma non solo. Da una parte infatti, in quegli anni, c'era poco interesse per l'arte femminile e femminista italiana da parte del mondo dell'arte in generale; dall'altra, Romana Loda promosse questo suo concetto di arte incentrato sull'arte delle donne solo fino all'inizio degli anni Ottanta e successivamente non organizzò più mostre collettive al femminile. Per quest'ultimo motivo concentrerò la mia analisi sulle esposizioni da lei organizzate tra gli anni 1974 e 1978, che furono anni essenziali per la crescita delle donne, anni che hanno portato alla consapevolezza delle stesse e a voler lottare per i loro diritti e per la parità di genere.

Fino a quel momento, in Italia, le artiste donne avevano molta difficoltà ad essere riconosciute alla pari degli artisti uomini, e lo si poteva vedere dal fatto che dovevano lottare per riuscire ad avere un accesso agli spazi espositivi, le istituzioni infatti non le consideravano ancora vere e proprie artiste. È stato evidenziato in precedenza come Carla Lonzi abbia cominciato un importante lavoro di critica e militanza femminista, opponendosi alla visione maschilista e fallocentrica del sistema dell'arte; ma Romana Loda fu la prima in Italia a organizzare una mostra collettiva a cui potevano partecipare solo artiste donne impegnate nella Body e nella Performance Art. L'obiettivo di Loda era quello di rimarcare le difficoltà che avevano queste artiste di essere prese in considerazione dalle istanze pubbliche e private, voleva fare luce sul problema, metterlo in evidenza. La studiosa Raffaella Perna in un suo saggio del 2015, riguardo alla ricerca artistica di Romana Loda, ha scritto:

Benché dai suoi scritti non emerga un quadro teorico di riferimento, né sia resa esplicita una piena consapevolezza delle istanze politiche, sociali e culturali legate alla pratica e al pensiero femminista, le sue mostre, tuttavia, hanno gettato luce, con un certo anticipo nel panorama artistico

italiano, su alcune questioni sostanziali sollevate dal femminismo, come la necessità per le donne di riappropriarsi di spazi a loro storicamente preclusi, di entrare nel mercato dell'arte e nelle collezioni dei musei.²¹

Se in Italia, per le prime prese di posizione femministe, abbiamo dovuto aspettare la metà degli anni Settanta, negli Stati Uniti invece c'era più fermento femminista già a partire dagli inizi anni Settanta, se non prima. Abbiamo visto che Linda Nochlin, nel 1971, intitolava il suo saggio così: *Why have there been no great women artists?* Vedremo nei prossimi capitoli che questa fu la domanda da cui partì la critica femminista degli anni Settanta. Ma Nochlin non era sola. Nel 1970 infatti il gruppo *Ad Hoc Women's Art Committee*, di cui, tra le altre faceva parte la critica Lucy Lippard, si oppose ferocemente e protestò contro la Whitney Annual (che poi diventò Biennial) che portava avanti una politica maschilista e di esclusione delle artiste donne. Tramite una lettera inviata al museo, richiesero che la metà degli artisti invitati alle esposizioni fossero donne e che la metà delle artiste fosse composta da donne nere. Questa presa di posizione e militanza ha avuto successo e la rappresentanza di artiste donne alle esposizioni della Whitney aumentò in maniera netta nel giro di un anno.

Anche Romana Loda, come Nochlin, è partita domandosi perché non ci siano state grandi artiste donne nella storia, e con le sue esposizioni di sole donne ha voluto rispondere a questo quesito, evidenziando come questo problema fosse di tipo storico, sociale e culturale. La prima esposizione organizzata dalla curatrice si inaugurerà nel settembre 1974 al Palazzo Comunale di Erbusco, e avrà titolo *Coazione a mostrare*. A questa mostra parteciparono trenta artiste, di cui tredici nate o residenti in Italia. La cosa interessante, che sarà poi un elemento che caratterizzerà anche le mostre successive, è la decisione che prende la curatrice di unire

²¹ Perna, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015, <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3265/1/PERNA-mostre.pdf>

artiste di età, linguaggi espressivi e paesi diversi. C'era fin da subito un decisivo sguardo volto verso l'internazionalità. La curatrice decise di affiancare ad artiste già note e avviate, come Ketty La Rocca e Carla Accardi, giovani artiste emergenti dell'arte italiana, come Tomaso Binga e Veritas Monselles. E anche per quanto riguarda le artiste straniere, Loda seguì lo stesso schema: artiste di età diverse, provenienti da ambiti artistici differenti, alle quali affianca artiste già affermate come Yoko Ono ad artiste esordienti come Edda Renouf.

È stata una mostra che possiamo definire rivoluzionaria perché fino a quel momento in Italia non era avvenuto mai niente di simile. Soltanto l'esposizione curata da Mirella Bentivoglio nel 1972, *l'Esposizione internazionale operatrici visuali* al Centro Tool di Milano, può essere considerata un esempio di ciò di cui stiamo parlando. Anche questa esposizione aveva l'obiettivo di dare visibilità al lavoro e alle ricerche di poesia visiva delle artiste italiane e straniere, che normalmente venivano lasciate in ombra dalle istituzioni e dalla società. Mirella Bentivoglio scrisse che le mostre di sole donne "venivano definite mostre ghetto, ed era in fin dei conti una definizione calzante. Ma la ghettizzazione volontaria, ben lungi dal presentarsi come una sfida autolesionistica, aveva per fine una compatta informazione sul lavoro di artiste allora trascurate, anche se probabilmente più per abitudine che per scelta"²². La mostra aveva l'obiettivo di denunciare la condizione di esclusione ed emarginazione sociale, culturale e storica delle donne dalle istituzioni.

In quel periodo in Italia scarseggiava anche l'informazione riguardo le mostre al femminile nel resto del mondo, in particolare quelle presenti negli Stati Uniti, dove erano già maggiormente avviate. Alcune informazioni si possono reperire dalla rivista italiana *Data*, in cui è presente un articolo di Daniela Palazzoli, *Donne & arte*, del 1974, in cui, come scrive Raffaella

²² Ferrari, D., (a cura di), *Poesia Visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 15

Perna, “l’autrice fa un quadro degli sviluppi dell’arte femminista negli USA, informando i lettori sui centri nevralgici della militanza artistica (*Womanspace* a Los Angeles, *AIR e Women in the Arts* a New York), sulle riviste (*The Feminist Art Journal, Women and Art, Rip-Off File*) e sui dibattiti teorici che coinvolgono artiste e critiche in prima linea nella lotta femminista, quali Judy Chicago, Miriam Schapiro e Lucy Lippard”²³. Successivamente questi temi verranno approfonditi da Annemarie Sauzeau Boetti, nel suo articolo *L’altra creatività*, indicando con il termine “altra” l’esistenza di un’arte specifica delle donne, che non era data da un dato biologico, ma da un linguaggio diverso, da un filtro espressivo diverso, che potesse portare ad un arricchimento della storia dell’arte e non un’esclusione.

Il 1975 è un anno fondamentale per l’arte delle donne. Il dibattito sulla loro estromissione dalle istituzioni si accendeva sempre di più e anche la critica d’arte italiana Lea Vergine contribuì, con l’articolo *Artiste d’assalto*, a fare luce sulla grave situazione che colpiva le donne artiste. E così non stupisce che anche Romana Loda organizzasse nello stesso anno la mostra *Magma*, al Castello di Oldofredi vicino Brescia, che ebbe un successo inedito da parte della critica e del pubblico. Lea Vergine e Annemarie Sauzeau Boetti la recensirono, dandole risalto a livello internazionale. *Magma* si basava sulle ricerche artiste dell’ultimo decennio e per raccontare la mostra citerò un passo tratto dal testo di Raffaella Perna:

La mostra è divisa in due parti, benché nell’allestimento non vi sia una cesura netta: *Le ultime tendenze* e *La donna: condizione/protesta*. Nella prima sezione sono inserite opere che spaziano dal comportamento all’astrazione, mentre nella seconda Loda riunisce i lavori di artiste impegnate a esplorare i confini della sfera sessuale e identitaria (Suzy Lake, Annette Messager, Katharina Sieverding), a denunciare la condizione di subordinazione culturale e sociale della donna (Valie Export, Stephanie

²³ Perna, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l’arte delle donne nell’Italia degli anni Settanta*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015, <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3265/1/PERNA-mostre.pdf>

Oursler, Ulrike Rosenbach) e a rileggere criticamente le rappresentazioni stereotipate del femminile (Verita Monselles, Natalia LL, Suzanne Santoro). In entrambe le sezioni, le scelte di Loda cadono in prevalenza su ricerche fondate sul corpo, luogo primario in cui si giocano le disparità tra i sessi e terreno elettivo della lotta femminista.²⁴

Il corpo e le azioni di riscatto da parte delle artiste donne a partire dal corpo stesso sarà il leitmotiv dei capitoli successivi.

Tra le artiste presenti in *Magma* c'era anche Natalia LL²⁵, artista radicale e militante, che espose lavori come *Art after Consumption*²⁶, affascinanti e perversi allo stesso tempo. Le opere di Natalia LL consistevano in una serie di fotografie in bianco e nero o a colori, esposte a ripetizione, che raffiguravano l'artista stessa mentre era intenta a mangiare una serie di pietanze dalla forma allusiva, come banane, hot dog e gelati. Il modo di presentarsi dell'artista, bionda, sensuale e con lineamenti da bambola, e i gesti che faceva, erano intenzionalmente di carattere perverso ed erotico. Un'attività banale come il mangiare, estrapolata dal suo contesto, diventava qualcosa di erotico. L'opera poteva essere letta come una critica alla comunicazione artistica, che prevedeva che un pezzo venisse identificato dal suo pubblico sulla base di concetti preesistenti e stereotipati che riguardavano il soggetto presentato.

Se da una parte però Romana Loda si trovava ad essere una promotrice di avanguardia e militanza femminista, dall'altra rilasciava dichiarazioni critiche più moderate. In uno dei suoi rari testi, Loda spiega che, se da una parte questa scelta di esporre sole donne aiutava a combattere la disparità di genere nelle istituzioni, dall'altra poteva portare a una discriminazione alla rovescia. In ogni caso è indubbio che queste mostre servivano per mettere in luce le difficoltà che avevano le artiste ad essere accolte nelle

²⁴ Ivi

²⁵ Per un ulteriore riferimento all'artista Natalia LL si veda p. 95 (cap.2)

²⁶ Si veda fig. 2 a p. 151

esposizioni, e a evidenziare che alle mostre la loro presenza era quasi inesistente.

L'obiettivo, per Loda, era quello di cercare di sopperire alla scarsa visibilità delle artiste donne nelle istituzioni, senza però aderire totalmente al pensiero femminista più radicale. Invece per Lea Vergine e per altre critiche femministe, l'obiettivo era quello di arrivare a un riconoscimento del valore esistente delle artiste donne, non tanto a una rivendicazione dei diritti fino ad ora non concessi; è un differenza sottile ma essenziale. Le artiste lottavano perché erano sicure di essere capaci di fare arte ed erano sicure di avere tutte le carte in regola per essere considerate alla pari dei colleghi maschi. Queste differenze di visione e di pensiero delle artiste e critiche d'arte donne, rispecchiavano quella che era la situazione in Italia in quel momento, e quello che era il rapporto tra arte e militanza femminista.

Magma venne riproposta due volte: alla Galleria Michaud a Firenze nel 1976 e al Museo di Castelvecchio a Verona nel 1977. Questa ultima tappa permise a Romana Loda di fare il punto sul suo lavoro svolto fino a quel momento: scrisse un nuovo pezzo per l'introduzione alla mostra e vi inserì anche dei dettagli singolari, in particolare che riguardavano le problematiche e le difficoltà legali che ebbe nell'organizzare *Coazione a mostrare* e *Magma*. Per la prima mostra fu accusata di istigazione all'aborto e oscenità (per aver esposto le opere di Niki de Saint-Phalle e Andreina Robotti), tanto che la mostra fu chiusa per alcuni giorni. *Magma* invece non ebbe problemi giudiziari e pur avendo dovuto fare i conti con ritardi e difficoltà burocratiche, fu un successo anche a livello internazionale. Nell'anno della terza edizione di *Magma* è comunque da sottolineare che certamente il dibattito sull'arte delle donne stava avanzando, ed era diventato quasi di moda, tanto che si iniziava a constatare una sorta di "nausea da

femminismo”²⁷. Inoltre fu triste constatare che la presenza delle donne nelle esposizioni e nelle mostre era rimasta pressoché uguale a prima e cioè inesistente.

La mostra *Altra Misura*, del 1976, presso il Museo di Castelvecchio, si differenziava dalle precedenti perché fu l’unica esposizione di Loda che si basava sul rapporto esclusivo tra arte e fotografia. Presentava il lavoro di cinque artiste (Verita Monselles, Natalia LL, Annette Messenger, Suzanne Santoro e Stephanie Oursler), che erano accomunate dall’uso del mezzo fotografico. Le opere in mostra andavano ad esplorare il corpo e l’identità, e la condizione di subalternità della donna. Raffaella Perna scrive che:

La fotografia viene concepita da Loda come un mezzo che, attraverso una forte componente “figurale”, consente di oltrepassare l’autoreferenzialità di alcune linee della ricerca concettuale: il rapporto di contiguità con il reale specifico della fotografia fa sì che le opere delle artiste presenti ad *Altra misura* trasgrediscano i canoni di un’arte edonisticamente ripiegata su se stessa, esplorando i contesti sociali, culturali e politici da una prospettiva di genere.²⁸

L’ultima mostra di Romana Loda presa in esame è *Il Volto sinistro dell’arte*, del 1978. In una lettera spedita a Tomaso Binga (nome d’arte di Bianca Menna) e datata nell’agosto del 1977, Loda rende espliciti i suoi dubbi di quegli anni:

Sono stata invitata a organizzare una mostra di donne per l’apertura di una nuova grande galleria a Firenze (penso tu sappia che in questi ultimi mesi ho rifiutato molti inviti a mostre di donne perché non volevo che questa faccenda fosse ancora una volta un mezzo di sfruttamento). Ho anzi preparato uno scritto piuttosto violento sui festival e settimane delle donne che spero di utilizzare in un prossimo dibattito sull’argomento a Torino. Vorrei fare mostre alla pari. Ho accettato di curare questa di Firenze solo perché mi serve a demolire un altro pregiudizio. Infatti ho trovato uno studio sull’asimmetria del viso dal quale risulta che la parte sinistra rivela il lato inconscio, notturno, femminile mentre la parte destra rileva il lato cosciente, positivo, maschile. Ho preparato un testo

²⁷ Perna, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l’arte delle donne nell’Italia degli anni Settanta*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015, <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3265/1/PERNA-mostre.pdf>

²⁸ Ivi

ironico dal titolo *Il Volto sinistro dell'arte* e presenterò sei o sette artiste che hanno dato un contributo positivo all'arte.²⁹

La mostra verrà inaugurata nell'ottobre del 1978 presso la galleria De Amicis a Firenze e comprendeva il lavoro di sedici artiste italiane o residenti in Italia. Loda aveva pensato a un'esposizione che mirasse a evidenziare lo stereotipo del binarismo donna-passione/sentimento e uomo-razionalità/serietà. Già nel titolo, usando il termine "sinistro", faceva riferimento al fatto che spesso il femminile venisse accostato alla sfera sinistra, cioè quella dalle passioni, dei sentimenti, della passività; al maschile invece veniva accostata la sfera destra, quella del raziocinio, della serietà e dell'azione. Erano stereotipi che Loda in primis voleva smontare, erano preconcetti che provenivano da una cultura tradizionale e maschilista, che non riteneva, per così dire, "razionali" o "attive" le donne, producendo degli effetti spaventosi e condizionando la loro posizione nella società, mettendole ai margini ed escludendole.

Con questa mostra si concluderà il periodo di esposizioni al femminile di Romana Loda, dal 1978 in poi la curatrice non abbraccerà più la causa, notando che ormai la lotta per favorire una maggiore visibilità del lavoro delle donne era stata inglobata dal sistema di consumo, diventando uno strumento, un mero mezzo di sfruttamento.

Tale questione, l'entrare a far parte del sistema da cui ci si vuole discostare il più possibile è interessante. È stata fatta un'attenta riflessione sul tema in un articolo nel magazine, dedicato all'arte e alla cultura contemporanea, *Artribune*:

Per una donna negli Anni Settanta entrare in un sistema, quello dell'arte, cercando di assicurarsi un circuito di mercato e collezionismo come forma di sussistenza, entra in collisione col dato di fatto che l'adesione a quel sistema, da sempre immaginato come uno spazio del pensiero libero e democratico, significa invece cedere alla

²⁹ Loda, R., Lettera (inedita) spedita da Romana Loda a Bianca Menna (Tomaso Binga), datata agosto 1977, conservata nell'archivio di Bianca Menna a Roma, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015, <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3265/1/PERNA-mostre.pdf>

reiterazione di quei valori contro cui la donna è in lotta, per l'obbligata accettazione, senza sfumature, del solo unico movente di tutto quel sistema: la creatività maschile.³⁰

Senza dubbio viene alla mente il manifesto sopracitato di Carla Lonzi *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*. Il problema era sempre lo stesso, solo la creatività maschile veniva riconosciuta dal sistema dell'arte, le donne e le loro creatività avevano un ruolo di mero supporto, erano un prolungamento dell'uomo, mai ritenute soggetti pensati e agenti, attivi. L'arte femminista era importante per questo motivo, andava a sciogliere quei nodi maschilisti che stringevano il cappio sempre più stretto attorno al collo della creatività femminile; l'arte femminista aveva l'obiettivo di correggere ed eliminare le immagini stereotipate del femminile, avendo la consapevolezza che l'egemonia maschile poteva essere non solo contestata ma combattuta. "Quello che riguarda un solo corpo di una sola donna nel mondo, riguarda tutte le donne".³¹

1.2 Il dibattito sull'uso del corpo femminile negli anni Ottanta, tra Europa e America

Finora abbiamo posto l'attenzione su due personalità artistiche che hanno per la maggior parte lavorato durante gli anni Settanta in Italia, portando avanti il loro pensiero critico e politico, Carla Lonzi, con la militanza femminista e la scrittura, e Romana Loda, con le mostre e le esposizioni curate da lei stessa.

Ora invece verrà preso in considerazione un nuovo decennio, quello degli anni Ottanta, e un nuovo orizzonte geografico. Gli anni Ottanta furono anni in cui alla critica femminista, che si batteva per la visibilità in tutti i campi artistici delle donne, si

³⁰ Finardi, E., *Sessismo, femminismo e sistema dell'arte. Analisi, studi e prospettive*, in *Artribune*, ottobre 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/10/sessismo-femminismo-sistema-arte/>

³¹ Guerra, J., *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*, Edizioni Tlon, 2020, p. 11

affiancarono i neonati *Gender Studies*, che hanno portato avanti una sensibilizzazione sul tema delle identità di genere, e che hanno studiato le marginalizzazioni e i razzismi, presenti ancora in maniera profonda in campo artistico e sociale. Nel decennio preso in esame, si intersecano alle mobilitazioni femminili, molto presenti e attive negli anni precedenti, anche consistenti dibattiti interni tra le femministe. Gli anni Settanta infatti sono stati caratterizzati dai collettivi femminili e dalle aggregazioni, gli anni Ottanta, sono definiti invece dall'individualismo, sono gli anni dell'unione/scontro tra lo sperimentalismo artistico e l'elaborazione teorica.

A proposito di elaborazione teorica, interessante constatare che in questo periodo, tra le altre, la sociologa britannica Griselda Pollock (n. 1949), abbia iniziato a considerare le performance delle artiste degli anni Sessanta e Settanta come regressive, neo-patriarcali e neo-capitaliste. L'aspetto che veniva criticato maggiormente ed etichettato come conservatore era l'eccessivo esibizionismo; la performance metteva al centro il soggetto che compiva l'azione, evidenziando quindi l'ambizione di mostrarsi e rappresentarsi. Si vedrà più approfonditamente nei prossimi capitoli che, a partire già dalla metà degli anni Sessanta, sono stati usati vari medium artistici come mezzi di espressione del pensiero femminile e femminista, soprattutto in America, la Body Art e la Performance Art, entrambe tecniche strettamente legate al corpo e a come esso venisse usato e mostrato. A partire dagli anni Settanta, anche la fotografia è stata utilizzata da una grossa fetta di artiste come medium espressivo, permettendo che l'azione venisse immobilizzata negli scatti e rendendo meno effimero ciò che lo era di natura. È bene sottolineare che, certamente le immagini fotografiche hanno documentato le performance, come appena accennato, ma sarebbe più corretto "sostituire il verbo 'documentare' con il verbo 'mantenere', restituendo così un senso diverso alla presenza della fotografia e al ruolo da essa giocato

nell'intera operazione³². Il mantenimento permette la sopravvivenza virtuale di ciò che è fotografato, del corpo, dell'oggetto, del soggetto, dà sostanza a ciò che era effimero, ed è indubbio che la fotografia sia stata una delle ragioni per cui le forme artistiche corporee (come la Body o la Performance Art) abbiano potuto svilupparsi. Negli anni Ottanta queste pratiche non cessarono di esistere, ma insieme ad esse nacquerò anche nuove prospettive critiche che riguardavano il modo di usare il corpo femminile nell'arte.

Amelia Jones (n. 1961), storica e critica d'arte americana, nel suo libro *Body Art / Performing the Subject*, del 1988, ha analizzato alcune fasi di questo dibattito. Ha cercato di leggere, storicizzare e interpretare, le connessioni tra donne, corpo e arte di quel periodo. E ha scritto: "La body art³³ non è di per sé e definitivamente progressiva quanto non è di per sé definitivamente reazionaria [...]. Proprio no: nella sua insistente dimensione intersoggettiva, definisce i significati e valori nella contingenza della relazione interpretativa"³⁴. Anche se comprende i motivi per cui molte artiste e critiche femministe abbiano avanzato una critica volta a riconsiderare l'uso del corpo portato avanti dalle artiste tramite la performance tra gli anni Sessanta e Settanta, Amelia Jones sostiene quella parte della critica che difende le performance in cui il corpo non temeva di essere mostrato, in cui era parte attiva, pensante e agente. Dall'altra parte della critica vi è sicuramente la sopracitata Griselda Pollock, che, scrivendo nella rivista *Screen*, sosteneva che l'esposizione così diretta e fisica del corpo da parte delle artiste avesse portato ad incrementare le stesse modalità di sguardo maschile sul corpo femminile, finendo per aumentarne il feticismo.

³² Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, cit., p. 259

³³ Amelia Jones nomina le pratiche della performance art come "body art" in quanto il termine sottolinea il ruolo del corpo.

³⁴ Jones, A., *Body Art/performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998, cit., p. 36

Il dibattito in particolare si concentra su quei due decenni, anni Sessanta e Settanta, proprio perché lo scopo era quello di capire in che modo e cosa le artiste avessero contribuito a modificare nell'arte e nella percezione di sé. La corrente di pensiero da parte di Amelia Jones, sosteneva che le artiste avessero utilizzato il proprio corpo, il mezzo primario e più immediato che avevano a disposizione, e l'avessero messo al centro delle proprie azioni, perché sentivano la necessità di reagire in maniera radicale e vendicare ciò che il corpo femminile aveva subito nella lunga storia del pensiero occidentale. Per riscattare il corpo da questa condizione di subalternità da parte dell'egemonia maschile, le artiste hanno deciso di agire andando a forzare i limiti fisici e psichici del corpo, così da mostrare ciò che per secoli era stato tenuto nascosto e stigmatizzato: la sessualità, la pelle, gli organi legati alle relazioni più intime e affettive.

Questi lavori artistici e politici portati avanti dalle artiste nei decenni che vanno dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, hanno avviato il dibattito critico che comprendeva l'opportunità di riscrivere la storia, o *le* storie dell'arte, tenendo in considerazione anche le artiste da sempre emarginate e non calcolate, e domandosi il perché di questa esclusione. Il dibattito era di natura complessa, le critiche dovevano tenere conto del fatto che, se avessero rintracciato dei tratti specifici per un'"arte delle donne", avrebbero potuto cadere nell'esistenzialismo, rischiando di ottenere il risultato contrario a quello da loro sperato, e cioè andando a definire il femminile come una categoria puramente biologica e sganciata dalla storia e dai fenomeni socio-culturali. La critica femminista infatti non aveva l'obiettivo di erigere una lista di nomi di donne artiste da inserire nella storia dell'arte, andando a colmare un vuoto e inserendo le artiste in un modello di storia dell'arte maschile; ma voleva proporre nuovi canoni per scrivere la storia, smantellando quelli vecchi e non inclusivi. Quindi la critica femminista ha iniziato ad auto-criticarsi, mettendo in discussione ciò che era stato fatto fino a quel

momento. La critica Griselda Pollock, ad esempio, ha iniziato ad analizzare i modelli e i riferimenti interpretativi per cercare di capire quali erano i canoni da decostruire all'interno del pensiero e del movimento femminista stesso. Raffaella Perna nel suo libro *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, spiega che:

La critica d'arte si è concentrata sui legami tra femminismo, modernismo e postmodernismo e, in tempi più recenti, sulle aperture e sui cambiamenti generati dalla prospettiva postcolonialista e dal fenomeno della globalizzazione. Gli studi femministi hanno affrontato in via prioritaria le relazioni ambigue e instabili tra arte, politica e soggettività, trovando punti di tangenza con i Lesbian, Gay and Queer Studies; hanno scandagliato le differenze tra azione e performance e il significato politico del corpo, facendo continuo riferimento al contributo di altre discipline, come la psicoanalisi, la semiologia, la linguistica, la teoria cinematografica, l'antropologia, la sociologia.³⁵

Un dibattito complesso, mai concluso, che prendeva a riferimento moltissime materie di studio e di ricerca.

È inoltre da sottolineare che nel dibattito critico è stato preso in esame il fatto che il termine "femminista" fosse diverso dal termine "femminile". Molte autrici e artiste erano certamente legate all'attività di gruppi femministi, ma ciò non implicava il fatto che le loro opere fossero lavori femministi. Griselda Pollock ha spiegato cosa intendeva lei per "lavoro femminista":

Un lavoro è femminista per le modalità in cui opera come testo all'interno di uno specifico spazio sociale, in relazione ai codici e alle convenzioni dell'arte e alle ideologie dominanti riguardanti la femminilità. È femminista quando sovverte i modi tradizionali attraverso cui vediamo l'arte, quando siamo sedotti in maniera complice dai significati della cultura dominante e oppressiva.³⁶

Anche la critica americana Abigail Solomon-Godeau ha espresso il suo parere in merito, dicendo che:

³⁵ Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, pp. 13-14

³⁶ Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, p. 14

Le tematiche affrontate, riguardanti in particolare le donne e diventate da poco “visibili” – i travestimenti (o le aporie) del genere e dell’identità, l’analisi della vita e dello spazio domestico, la cura della prole, lo stupro, la fatica delle donne e così via – erano e sono di tale portata da relegare in un secondo piano le opinioni politiche personali (o le strutture politiche) delle singole artiste.³⁷

Nei capitoli successivi si cercherà di evidenziare quali erano le espressioni e le pratiche estetiche adottate per portare avanti la critica all’egemonia e all’ideologia dominante maschile nel mondo dell’arte, dei media e della cultura. Vedremo che il medium più usato dalle artiste per esprimersi sarà proprio il corpo, e come molte artiste, pur non esplicitando la loro adesione al movimento femminista, creino comunque delle opere che vi si rispecchiano, legate alla donna, al suo corpo e alla femminilità.

Come è noto, al centro del linguaggio femminista vi è il corpo e l’arte femminista ha cercato di trattare la corporeità da diversi punti di vista: politico, storico, estetico e psicoanalitico. Sia per l’arte femminista che per la critica femminista è stato fondamentale lavorare sul tema del corpo della donna e sull’immagine che si ha di esso: come icona, madre, figlia, dea, lavoratrice, martire, narcisista. Il rapporto tra linguaggio e corpo esiste ma spesso non è rivelato, va cercato e studiato. Un’artista interessante in questo senso è Judy Chicago (n. 1939), la quale è convinta che le sue opere siano di chiara lettura per i suoi interlocutori-spettatori, e che quindi il suo linguaggio sia perfettamente leggibile e comprensibile, pur esprimendo concetti difficili come la “dissolvenza”, presente nella sua opera *The Pasadena Lifesavers*³⁸ (1969-70). L’opera appena citata doveva riprodurre in maniera visibile “la sensazione di dissolvenza che si prova durante l’orgasmo”³⁹. Chicago voleva creare una teoria generale dell’arte femminile e sviluppare un’iconografia nuova,

³⁷ Solomon-Godeau, A., *Le belle arti del femminismo*, in Schor Gabriele (a cura di), *Donna e avanguardia femminista negli anni '70*, Roma, cat. mostra Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 2010, p. 34

³⁸ Si veda fig. 3 a p. 152

³⁹ Chicago, J., *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Doubleday, New York, Anchor Books, 1982, p. 55

che girasse attorno ad un nucleo centrale, attorno alla vagina. L'artista identificò nei lavori floreali dell'artista statunitense Georgia O'Keeffe⁴⁰ (1887–1986) l'inizio della ricerca artistica che andava ad indagare i meandri dell'identità femminile. Linda Nochlin affermò che i dipinti di O'Keeffe fossero metafore della sessualità femminile e che i suoi lavori fossero “fondamentalmente apolitici, se non apertamente conservatori [...] Paradossalmente, tuttavia, nel contesto dell'attivismo femminista attuale, una simile iconografia ha acquisito potenti connotazioni politiche [...] Nulla potrebbe spiegare meglio la complessità e la fondamentale ambiguità di ciò che costituisce una valida 'iconografia femminista' della recente trasformazione di un delicato iris [di O'Keeffe] in un simbolo di lotta”⁴¹. C'è da dire che, se per queste critiche d'arte i lavori di O'Keeffe erano metafore portatrici di un'iconografia femminista con risvolti politici, l'artista presa in causa (O'Keeffe) non voleva essere interpretata come artista femminista, non voleva essere categorizzata e non voleva che la sua arte sia ridotta a una semplificazione. Judy Chicago però è convinta che esista un filo invisibile che unisce tutte le donne, ed è convinta che questa sia la “motivazione primaria dell'arte femminista”⁴². Judy Chicago con la sua opera *The Dinner Party*⁴³ (1974-79), è stata al centro di quella che è stata definita la critica all'“arte essenzialista”; *The Dinner Party* è un'installazione del 1974 e presenta trentanove piatti posizionati sopra un tavolo a forma di triangolo equilatero e ogni piatto commemora un grande personaggio femminile della storia. I piatti sono decorati con forme astratte che fanno riferimento alla forma vulvare e ad ogni personalità della storia viene associata una vulva. Ogni coperto, oltre al piatto, è dotato di un calice e utensili d'oro, e un ricamo. Sotto il tavolo, sul

⁴⁰ Si veda fig. 4 a p. 152

⁴¹ Nochlin, L., *Introduzione*, in Shuterland, A., e Nochlin, L. (a cura di), *Le grandi pittrici: 1550-1950*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 67

⁴² Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p. 37

⁴³ Si veda fig. 5 a p. 153

pavimento di piastrelle bianche, sono incisi in oro altri 999 nomi di donne. L'opera, che ebbe un successo enorme, venne presentata in molti musei, sia negli Stati Uniti che in Europa, e registrò un numero di visitatori altissimo. Questa iconica installazione sarà poi accusata di riconoscere solo una visione della storia, razzista (su trentanove donne "sedute" al banchetto, trentotto erano bianche) ed eterosessuale, e successivamente verrà anche censurata. L'opera scaturì una vera e propria critica da parte della critica artistica femminista, contro questo tipo di arte chiamata perlappunto "essenzialista". La critica femminista disapprovava l'essenzialismo perché riteneva impossibile l'esistenza di un "femminino universale"⁴⁴. L'opera, che doveva essere il risultato di un decennio di militanza, non era considerabile come opera celebrativa della storia delle donne.

Griselda Pollock, critica femminista, e Rozsika Parker (1945–2010), psicoterapeuta e femminista britannica, nel loro libro *Old Mistress*, del 1981, hanno sostenuto che le immagini delle donne sono "facilmente recuperate e cooptate dalla cultura maschile se non operano una rottura radicale con i significati e le connotazioni della donna nell'arte come corpo, entità sessuale, natura, del possesso maschile"⁴⁵. Le due critiche volevano che l'arte femminista fosse attenta ai modi e alle logiche della rappresentazione, erano consapevoli del fatto che la femminilità fosse una sovrastruttura sociale creata dal patriarcato, il cui sistema ha creato una specifica iconografia e forma di rappresentazione.

Prima di loro, la regista Laura Mulvey nel 1975 aveva deciso di analizzare dal punto di vista freudiano i modi in cui l'interpretazione prestabilita dalla società delle differenze sessuali controlla l'esperienza dello spettacolo filmico e di come "la fascinazione del film sia rinforzata da modelli di fascinazione

⁴⁴ Ibidem, p. 38

⁴⁵ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, cit. p. 37

preesistenti, già attivi nell'individuo e nelle formazioni sociali che lo hanno plasmato"⁴⁶. La regista afferma che:

La funzione della donna nella formazione dell'inconscio patriarcale è duplice; anzitutto ella simbolizza la minaccia di castrazione con la sua assenza reale di un pene, e in secondo luogo, perciò, innalza il proprio figlio nel simbolico. Una volta raggiunto questo risultato, il suo significato nel processo è giunto al termine, non persiste se non come ricordo, oscillante tra il ricordo della pienezza materna e il ricordo della mancanza, entrambi fondati sulla natura (o sull'anatomia, secondo la celebre espressione freudiana). Il desiderio della donna è assoggettato alla sua immagine di portatrice della ferita sanguinante; ella può esistere solo in rapporto alla castrazione, non può trascenderla.⁴⁷

La donna quindi è sempre passiva, o meglio, è portatrice di significato ma solo per l'Altro (maschile), non è mai parte attiva, creatrice. La donna, fotografata, filmata, ritratta, dall'artista maschio è solo l'oggetto della visione maschilista e voyeurista dell'uomo. L'opera dell'artista Mary Kelly *Post-Partum Document* (1973-79) è significativa. Fa parte di quelle opere che dimostrano la necessità delle artiste in quel periodo di portare il proprio quotidiano, la propria intimità, nell'arte, con documenti che forniscano riferimenti alla realtà socio-familiare. L'opera segna il primo incontro dell'artista con la maternità, Mary Kelly unisce la sua carriera di artista al fatto di essere madre. Al tempo era già difficile per una donna essere artista ed essere considerata alla pari dei suoi colleghi maschi; ma se, oltre ad essere artista, una donna diventava anche madre, la situazione non poteva che peggiorare, la sfera privata della famiglia infatti avrebbe gravato ancora di più sulla sua carriera e sulla sua considerazione. Mary Kelly incorporò nella sua opera le due figure: la donna lavoratrice e la donna madre. Facendo ciò, l'artista denunciava il fatto che nell'arte scarseggiassero le opere che esploravano il rapporto madre/figlio dal punto di vista delle madri. Ha cercato quindi di ribaltare l'antico *topos* dell'artista-eroe, il quale era certamente

⁴⁶ Mulvey, L., *Piacere visivo e cinema narrativo*, in DVF, N.5 luglio 1978, p. 26

⁴⁷ Ibidem, cit. p. 29

nato da una donna-madre, ma che la stessa era considerata solo in quanto madre dell'eroe e non come donna.

Nel piano socio-politico di quel periodo, non è da sottovalutare la svolta conservatrice di quegli anni data da Ronald Reagan negli Stati Uniti e da Margaret Thatcher nel Regno Unito, che ha determinato una battuta d'arresto per la sinistra e per il mondo dell'arte, portando a una diminuzione dei finanziamenti pubblici per spazi espositivi e luoghi destinati all'arte. Anche il flagello dell'AIDS contribuì ad aumentare il clima di crisi nel mondo dell'arte, duramente colpito dal virus. Molte tra le femministe del mondo accademico scelsero quindi di concentrarsi sulla teoria critica, con la speranza che potesse infondere nuove speranze e possibilità all'arte femminista.

Tra le più apprezzate artiste dalla critica degli anni Ottanta troviamo Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jenny Holzer e Cindy Sherman, che venivano definite "postmoderne", cioè rappresentanti del postmoderno, più che "femministe". Se si parla di postmoderno è necessario introdurre una breve spiegazione. A partire dall'inizio degli anni Settanta, è stato riconosciuto un gruppo di artisti americani che aveva caratteristiche specifiche nel *modus-operandi* e queste pratiche e teorie vengono definite, appunto, postmoderne:

L'uso della citazione-appropriazione di forme già mediate attraverso i mezzi di comunicazione di massa, la critica dell'idea di progresso nell'arte, un uso della forma che tradisce il suo status storicamente determinato, interesse per le possibilità dell'arte di essere recepita in contesti non-estetici, l'uso di forme artistiche tradizionali che vengono riviste grazie alle loro convenzioni storiche e alla loro riconosciuta accettabilità.⁴⁸

Nel 1977, lo storico dell'arte Douglas Crimp identifica questo gruppo di artisti come la *Picture Generation* e nel catalogo della mostra da lui curata *Pictures*, sempre di quell'anno, scrive:

Se una volta sembrava che le immagini avessero la funzione d'interpretare la realtà, ora sembra che se ne siano appropriate. Diventa quindi imperativo capire

⁴⁸ De Cecco, E., e Romano, G., (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia Books, 2002, p. 34

l'immagine stessa, non per scoprire una realtà perduta, ma per determinare come un'immagine diventi in sé stessa una struttura significante.⁴⁹

Ad esempio, Cindy Sherman, ha prodotto una serie di opere d'arte, *Untitled Film Stills*, in cui lei stessa era il soggetto delle sue stesse fotografie e, vestita e acconciata come una delle protagoniste degli film noir degli anni Cinquanta-Sessanta, riproduceva un chiaro riferimento all'immaginario cinematografico, senza però avere un riferimento preciso alle attrici-donne che interpretava. La fotografia negli anni Ottanta viene usata, soprattutto dalle artiste americane, come "strumento di critica della società delle immagini, del potere ideologico e seduttivo della cultura dei media"⁵⁰. È comunque da sottolineare che il "postmoderno" non è mai stato considerato una tendenza che raggruppava solo artiste donne, ciononostante è un dato di fatto che "molte artiste, a partire da questo momento, si concentrino nell'utilizzazione dei media e che, [...] non poche di esse vedano questo come un momento storico che possa servire a cambiare la percezione del ruolo delle donne"⁵¹, a cominciare dal mondo dell'arte. Cindy Sherman notò che le immagini da lei riprodotte venivano colte subito dal pubblico, facendola riflettere sul fatto che la femminilità dopotutto era una caratteristica sociale precostruita e facendole capire che non c'era modo di liberarsi dalle catene della rappresentazione. Con la fotografia si è iniziato a criticare "l'immagine creata dai media con un'immagine che gli somiglia"⁵². Come accennato in precedenza, non tutte le artiste che producono arte assimilabile ai concetti femministi o di liberazione delle donne si identificano come femministe, una di queste era proprio Cindy Sherman, la quale afferma:

Anche se non ho mai considerato il mio come lavoro femminista o di denuncia, certamente tutto ciò che vi si

⁴⁹ Ivi

⁵⁰ Ibidem, cit. p. 35

⁵¹ Ivi

⁵² Ibidem, p. 36

può trovare è stato influenzato dalle mie osservazioni di donna all'interno di questa cultura.⁵³

I suoi lavori sono dei cliché visivi che inducono a riflettere. I *film still* rimandano la cinema, cioè all'arte più mimetica che esista, "il fermo-immagine che diventa l'immagine dell'arte è anche l'esempio di una temporalità segmentata che conferma le intenzioni critiche di questo lavoro"⁵⁴. Il cinema ormai era diventato l'arte per eccellenza perché racchiudeva in sé molte pratiche artistiche, ma era anche l'arte più esposta alle strategie commerciali e culturali. E, così come il cinema forniva alla società uno strumento di controllo sull'ideologia dei ruoli, la fotografia portava alla diffusione di "un'immagine della donna più vicina al feticcio che alla realtà delle condizioni sociali"⁵⁵. È vero che anche la pittura offriva l'immagine della donna come oggetto sessuale e del desiderio, ma la pittura era considerata come frutto dell'immaginazione, non aderente alla realtà. La fotografia invece, grazie al suo essere *analogon* della realtà, aveva più credibilità, cioè si poteva pensare che "una vera donna da qualche parte era d'accordo nell'essere esposta al consumo pubblico"⁵⁶.

È evidente la complessità di questo periodo storico, costituito da tanti pensieri quanti ripensamenti, da tante sperimentazioni quante teorie, ma è interessante anche per questo suo aspetto politematico e caotico.

In ultimo, ma non per importanza, è da tenere presente e ricordare che negli anni Ottanta si sviluppò anche la critica più radicale alla razza bianca come "sottocategoria chiusa del femminismo e della teoria femminista"⁵⁷. L'interesse rinnovato per la questione del razzismo derivava anche dal fatto che a partire dagli anni Ottanta iniziarono ad essere tradotti alcuni testi degli Stati Uniti, testi in

⁵³ Fuku, N., *A Woman of Parts*, in *Art in America*, New York, 1997, p.76

⁵⁴ De Cecco, E., e Romano, G., (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia Books, 2002, p. 34

⁵⁵ Ibidem, p. 37

⁵⁶ Ibidem, pp.37-38

⁵⁷ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p. 38

cui veniva introdotto il tema del razzismo anche nella pratica femminista. La preponderanza, infatti, di donne bianche nelle fila femministe cominciava a essere vista come un'ulteriore forma di conservatorismo. “Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna il *Black feminism*, vicino ai movimenti dei neri americani, denuncia anche l'invisibilità e la negazione delle specificità all'interno dei movimenti di liberazione delle donne”⁵⁸.

Questo argomento è molto complesso e meriterebbe uno studio molto più approfondito, che in questa sede non è possibile fare, sia per mancanza di materiale bibliografico e consultivo, che di conoscenze teoriche personali. Ho potuto comunque ritrovare alcune informazioni che possono fungere da spunti interessanti e mi cimenterò a presentarli di seguito, cercando di fare una breve introduzione a questo enorme e fondamentale tema del femminismo legato razzismo e al sessismo che, come vedremo, saranno temi ambigualmente interconnessi.

In particolare, prenderò come testo di riferimento *L'analogia imperfetta*, redatto dalla dottoressa e ricercatrice Vincenza Perilli. Condurrò una riflessione sull'interessante quanto imperfetta analogia “donne/neri”, (“sesso/razza”), e su come questa analogia sia stata analizzata e studiata da diversi punti di vista, in diversi contesti.

L'analogia “donne/neri” ha iniziato a far parte del pensiero femminista già a partire dalla prima metà del XX secolo, anni in cui iniziava a delinearsi all'interno del movimento femminista il discorso sul “sesso” e sulla “razza”. Quest'analogia viene ripresa anche dal femminismo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, tanto che:

Lo stesso termine “sessismo” è coniato in quegli anni del femminismo statunitense sul modello di “razzismo”: sottolineando il parallelismo tra i meccanismi dell'oppressione razziale e sessuale, le militanti intendevano dimostrare che, in entrambi i casi, degli argomenti di tipo biologico (basati su differenze fisiche percettibili o evidenti: il colore della pelle, il sesso) erano

⁵⁸ Rochefort, F., *Femminismi. Uno sguardo globale*, Perugia, Edizioni Laterza, 2022, p. 93

impiegati al fine di legittimarne dei sistemi di discriminazione, subordinazione e svalorizzazione⁵⁹.

Anche la sociologa francese Christine Delphy, in uno dei testi più importanti per il femminismo degli anni Settanta, *L'ennemi principal*, riconosce l'importanza dell'analogia:

In un primo tempo, ho avuto l'impressione che l'oppressione delle donne sia politica [...]. Mi sono messa a paragonare mentalmente la situazione delle donne a quella dei Neri, a quella degli Ebrei, ovvero a delle oppressioni che, all'epoca, erano riconosciute dalla maggior parte delle persone come delle costruzioni sociali che non dovevano nulla alla costituzione fisica degli individui che costituiscono questi gruppi, allora ho concepito l'oppressione delle donne come un fenomeno dello stesso ordine.⁶⁰

Negli Stati Uniti, soprattutto, l'analogia dell'oppressione delle donne e dei neri era più sentita che altrove; le lotte degli afroamericani aumentavano allo stesso modo in cui aumentavano le lotte femministe e per la liberazione della donna; questi due movimenti insieme iniziavano ad assumere una forte valenza come strumento di lotta. Ha iniziato a svilupparsi una nuova generazione di femministe nere, che si concentravano sull'analisi delle intersezioni tra identità sessuale, razziale e retaggio coloniale, opponendosi all'egemonia bianca che si trovava anche all'interno del movimento femminista. Anche le performers iniziano a mettere in evidenza, tramite le loro opere, questa serie di disagi e soprusi che si trovavano a vivere, analizzando i tabù legati al fatto di essere donna e di essere nera. Ad esempio l'artista cubana-americana Coco Fusco, nel suo libro del 1995, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, parla del fatto che molte donne negli anni Settanta si siano sentite obbligate a scegliere tra la propria identità sessuale di donna, e la propria identità razziale. Insieme a Fusco, coesistono altre personalità come bell hooks, che nel suo libro *Ain't I a Woman: Black Women*

⁵⁹ Perilli, V., *L'analogia imperfetta. Sessismo, razzismo e femminismo tra Italia, Francia e Stati Uniti*, in Ellena, L., Petricola, E., *Femminismi di frontiera dagli anni settanta a oggi*, n. 13, mag-ago 2007, pp. 10-11

⁶⁰ Ibidem, p. 11

ans Feminism del 1981, “critica aspramente il razzismo all’interno del movimento femminista, senza tuttavia dissociarsi da un obiettivo femminista”⁶¹; Patricia Hill Collins e Kimberlè Williams Crenshaw, delle quali, la prima analizza il concetto di “intersezionalità” dal punto di vista sociologico e la seconda lo perfeziona dal punto di vista giuridico. Il concetto di “intersezionalità” nasce negli anni Ottanta del Novecento e indica la sovrapposizione di diverse identità sociali e delle relative discriminazioni, oppressioni o dominazioni.

Tornando al testo *L’analogia imperfetta*, Perilli riporta anche il caso dell’Italia, la quale ha ripreso l’analogia dagli Stati Uniti, facendola propria. Nel 1972, nacque a Milano una rivista dal nome “Donna è bello”, del gruppo milanese Anabasi, il cui titolo riprendeva chiaramente lo slogan delle afroamericane *Black in Beautiful*. Un altro esempio è dato dal nome di un gruppo femminista di Bologna, sempre degli anni Settanta, le Pantere Rosa, che riprendeva il modello delle Black Panthers afroamericane. Si trattava di contaminazioni avvenute da un punto di vista sia politico che semantico; in quel periodo infatti alcune femministe italiane, come Maria Teresa Fenoglio, si occuparono di diffondere in territorio italiano le informazioni sulle lotte rivoluzionarie degli Usa. Anche la femminista Serena Castaldi si cimentò nel tradurre e pubblicare testi femministi provenienti dagli Usa e dalla Francia, come ad esempio il sopracitato *L’ennemi principal* di Christine Delphy. È interessante anche il testo del gruppo il Cerchio Spezzato, *Non c’è rivoluzione senza liberazione della donna*, datato 1970 e pubblicato da Anabasi, che recita così:

Il processo di liberazione del popolo nero ci ha fatto sempre più prendere coscienza della nostra reale situazione e delle strettissime analogie che esistono tra loro e noi. Essere donna come essere nero è un fatto biologico, una condizione fondamentale [...]. Come i neri d’America si riconoscono sfruttati per un fatto che non dipende solo dalla loro appartenenza di classe, ma dal

⁶¹ Rochefort, F., *Femminismi. Uno sguardo globale*, Perugia, Edizioni Laterza, 2022, p. 94

colore della loro pelle e, per uscire dalla loro condizione di subordinazione lottano contro una società che oltre ad essere capitalistica, è anche bianca, così le donne potranno trovare una reale via alla loro liberazione lottando contro la società che, oltre ad essere capitalistica, è maschile.⁶²

In questo caso, l'analogia è basata sulle caratteristiche fisiche (il colore della pelle e il sesso), a differenza di ciò che invece diceva Delphy, che infatti fondava l'analogia sul fatto che, sia l'oppressione delle donne, che quella dei neri, era in realtà una costruzione sociale. La sociologa francese identificava il patriarcato come il vero nemico delle società contemporanee, un sistema che subordinava le donne agli uomini. Secondo Delphy, la causa di questo sistema non era riducibile al capitalismo, ma al sistema di produzione domestico.

Come scrive Perilli, "l'analogia operata dalle femministe tra la loro situazione e quella di altri gruppi oppressi fu un momento, forse inevitabile, nell'emergenza di un movimento, nella ricerca di un'identità, e nell'analisi di un sistema di sfruttamento e di oppressione complesso, e irriducibile ad ogni altro"⁶³. Questa analogia infatti ha portato anche ad "evidenziare i rischi connessi all'uso di questa analogia"⁶⁴ stessa, che inizia ad essere criticata perché considerata limitata dal punto di vista politico e teorico. Vi si stagliano contro soprattutto le femministe afroamericane, che ritengono che questa analogia porti soltanto ad un'ulteriore grado di invisibilità delle donne "non-bianche". Infatti l'analogia sembra comprende al suo interno solo le donne bianche e i maschi neri.

Simone de Beauvoir, nel suo libro *Il secondo sesso*, pubblicato per la prima volta nel 1949 e tradotto in italiano nel 1961, aveva già spiegato la differenza tra "sesso" e "razza", e pur essendo una lettura datata, è comunque significativa:

Le donne non sono una minoranza, come i Negri d'America o gli Ebrei; ci sono tante donne quanti uomini

⁶² Cerchio Spezzato, *Non c'è rivoluzione senza liberazione della donna*, in *Anabasi, Donne è bello*, dic. 1970, cit. p. 127

⁶³ *Ibidem*, p. 17

⁶⁴ *Ivi*

sulla terra. Spesso i due gruppi in contrasto sono stati inizialmente indipendenti [...] poi è sopravvenuto un avvenimento storico che ha subordinato il più debole al più forte; la diaspora giudaica, l'introduzione dello schiavismo in America, le conquiste coloniali, sono avvenimenti che hanno una data. In questo caso per gli oppressi c'è stato un prima: essi hanno in comune un passato, una tradizione, talvolta una religione, una cultura [...]. Le donne non hanno un passato, una storia, una religione, non hanno come i proletari una solidarietà di lavoro e di interessi, tra loro non c'è neanche quella promiscuità nello spazio che fa dei negri d'America, degli ebrei dei ghetti, degli operai di Saint-Denis o delle officine Renault una comunità. Le donne vivono disperse in mezzo agli uomini, legate ad alcuni uomini [...] Le borghesi sono solidali coi borghesi e non colle donne proletarie; le bianche con gli uomini bianchi e non colle donne negre. [...] Il legame che la unisce ai suoi oppressori non si può paragonare ad alcun altro. La divisione dei sessi è un dato biologico, non un momento della storia umana.⁶⁵

Negli anni Ottanta, soprattutto nei paesi come la Francia e quelli dell'area anglofona, si è iniziato a voler "analizzare ed esplicitare i rapporti tra le rappresentazioni della differenza dei sessi e quelle di "razza"⁶⁶, al fine di non rischiare di creare una giustapposizione tanto imperfetta quanto semplicistica ed evitare di trovarsi in una *impasse*.

In Italia invece, riguardo a questi problemi ci furono poche o inesistenti eco. Perilli continua la sua riflessione concentrandosi sul caso italiano, e scrive che negli anni Sessanta e Settanta scattò quella che è stata la critica all'universalismo, al concetto di "uguaglianza"; questa critica poi è stata ricodificata "in un antirazzismo teso alla difesa dell'identità culturali e al rispetto delle differenze"⁶⁷ e a una valorizzazione della differenza sessuale. Il femminismo italiano degli anni Settanta infatti si basava sostanzialmente sul concetto di "differenza" e questo concetto diventò egemonico a partire dagli anni Ottanta. Perilli afferma che il fatto che il femminismo italiano usasse il concetto

⁶⁵ De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 22

⁶⁶ Perilli, V., *L'analogia imperfetta. Sessismo, razzismo e femminismo tra Italia, Francia e Stati Uniti*, in Ellena, L., Petricola, E., *Femminismi di frontiera dagli anni settanta a oggi*, n. 13, mag-ago 2007, p. 19

⁶⁷ *Ibidem*, p. 20

di “differenza” per portare avanti la lotta, debba essere letto come “una semplificazione necessaria alla fase di costituzione di un soggetto di lotta e non come scoperta o manifestazione di un’essenza marcata dalla “differenza””⁶⁸. A partire dagli anni Ottanta però, il pensiero della differenza sessuale ha inevitabilmente portato all’oscuramento di altre differenze, soprattutto quelle etniche. Non è un caso quindi che certi modelli di emancipazione e certe “forme di assolutizzazione della “differenza””⁶⁹, sostenuti dalle italiane, vengano messe in dubbio e criticate da donne “minorizzate”⁷⁰: le lesbiche e le donne di etnia non italiana. Questa tendenza a difendere le “diversità” non ha fatto altro che riconoscere l’ineguaglianza tra donne e non ha portato a una critica delle forme di dominazione.

La questione “sesso”/“razza” è quindi problematica e Parilli riconosce che c’è un problema nell’analogia “donne/neri” dal momento in cui le figure concrete vengono sostituite da dei simboli: “i “neri” non sono le giovani donne capoverdiane sfruttate nelle case della ricca borghesia romana alla metà degli anni ’70 [...], ma gli afroamericani in lotta negli Stati Uniti. La forza dell’analogia risiedeva certo anche in questa sostituzione che si avvaleva dell’efficacia catalizzatrice dell’immagine dei soggetti di una lotta centrale nello scenario mondiale, ma insieme questa sostituzione non ha facilitato la comprensione dei caratteri specifici del sessismo e del razzismo e delle loro complesse e diverse forme di articolazione”⁷¹.

Le semplificazioni di questo genere hanno rischiato, e rischiano, quindi di causare analisi errate e di non contribuire alla creazione di strategie di contrasto adatte. Sarebbe perciò necessario studiare il quadro generale della storia italiana, e capire lo spessore storico del percorso razzista. Il razzismo italiano non è una tendenza nata da un momento all’altro, ma è “un sistema lungamente

⁶⁸ Ivi

⁶⁹ Ibidem, p. 22

⁷⁰ Ibidem, cit. p. 22

⁷¹ Ibidem, p. 22

sedimentato che non concerne soltanto il colonialismo del XIX e XX secolo ma anche l'antigiudaismo cattolico, il razzismo (i razzismi) del fascismo, i pregiudizi antimeridionali e antizingari. [...] Il femminismo italiano della differenza, caratterizzato anche da una certa "storiofobia", mostra anche da questa diversa angolazione le maggiori difficoltà e reticenze su questi temi"⁷². Vincenza Perilli nel suo testo riporta anche una riflessione più contemporanea su tale questione, inserendo nella sua analisi anche le donne migranti degli anni più recenti: "il fatto che l'attualità sia legata alle tracce singolari del passato, ci impone la consapevolezza che non esista *un* razzismo invariante, ma *dei* razzismi che formano uno spettro aperto di situazioni"⁷³. Conclude dicendo che, attualmente, è reso sempre più esplicito il "ruolo di ostacolo dell'analisi delle differenziazioni e gerarchizzazioni di "razza" svolto dal pensiero della differenza sessuale"⁷⁴.

1.3 Anni Novanta: una nuova prospettiva

Alla fine degli anni Ottanta, la politica conservatrice al governo (abbiamo citato in precedenza il presidente statunitense Reagan e il primo ministro del Regno Unito Thatcher) ha limitato i finanziamenti pubblici dell'arte, rendendo ancora più difficile il riconoscimento e la diffusione di opere di artisti che davano voce alle comunità emarginate per questioni di discriminazioni di genere, etnia e sesso. In questo clima conservatore, molte artiste e artisti hanno deciso di dar voce al proprio pensiero occupandosi delle tematiche politiche che gravavano ulteriormente in quel periodo storico, quindi temi come l'AIDS, l'aborto e anche l'immutata condizione di emarginazione delle donne dai musei e dalle istituzioni artistiche in generale.

⁷² Perilli, V., *L'analogia imperfetta. Sessismo, razzismo e femminismo tra Italia, Francia e Stati Uniti*, in Ellena, L., Petricola, E., *Femminismi di frontiera dagli anni settanta a oggi*, n. 13, mag-ago 2007, p. 24

⁷³ Ibidem, pp. 23-24

⁷⁴ Ibidem, p. 24

Un esempio in questo caso è dato dall'opera del gruppo di artiste anonime GUERRILLA GIRLS, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*⁷⁵ del 1989. Il collettivo femminista era stato fondato a New York nel 1985, e aveva già portato avanti campagne politiche utilizzando cartelloni, poster e volantini, presentando statistiche rivelatrici, dati e dichiarazioni provocatorie su questioni come la presenza e la rappresentazione delle donne nei musei e la discriminazione razziale e sessuale. Quando apparivano in pubblico, le artiste si presentavano indossando maschere da gorilla, da ciò il nome del gruppo. L'opera presa in esame è un poster, che viene sviluppato dal gruppo dopo una serie di ricerche e indagini fatte all'interno del Metropolitan Museum of Art (MET) di New York: l'indagine prevedeva il confronto tra il numero di artiste donne presenti nei musei d'arte moderna con il numero di corpi femminili nudi presenti all'interno del MET. Hanno incluso poi le statistiche direttamente nel poster: "Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female"⁷⁶. Oltre a questa scritta, il poster riproduce una figura di donna nuda di spalle, che altro non è che la *Grande Odalisca* (1814, collezione del Museo del Louvre, Parigi) dell'artista francese Jean-Auguste-Dominique Ingres, che indossa però una grande maschera da gorilla come a dire che anche lei partecipava alla rivendicazione.

A questo proposito urge fare un riferimento molto più attuale, che riguarda la video-performance intitolata *Apeshit*, della coppia pop The Carters, composta dai coniugi Beyoncé e Jay-Z. Il riferimento che voglio analizzare riguarda il tema della rappresentazione della donna all'interno dei musei, in questo caso, della donna nera all'interno del Museo del Louvre di Parigi. Il video clip preso in esame è del 2018, ed è stato pensato appositamente per essere girato all'interno del Louvre di Parigi.

⁷⁵ Si veda fig. 6 a p. 153

⁷⁶ Ivi

La parola “*apeshit*” è un termine riferibile all’urlo, è un’eccitazione mista a rabbia, fa riferimento all’arrabbiarsi moltissimo. La rabbia ha mosso intere folle, è stato già sottolineato che i decenni Sessanta-Settanta siano stati fomentati da ribellioni e lotte incendiate dalla rabbia di alcune categorie sociali in quanto stanche di essere discriminate per motivi di genere, etnia, religione o estrazione sociale. Tutto il video dei coniugi Carters fa riferimento al gesto di ritagliarsi un posto nella storia, l’obiettivo era quello di avviare un confronto e una reinterpretazione della storia, della storia dell’arte e delle immagini, reinterpretando la storia degli esclusi dalla storia dell’arte. I Carters decidono di riappropriarsi della storia e farla loro creando una contro-storia; ed essendo molto famosi e conosciuti, il loro video ha assunto una caratteristica di manifesto. Il video si apre con i coniugi davanti alla Gioconda, i due infatti giocano fin da subito con l’iconicità, si mettono a confronto con una delle icone dell’arte per eccellenza e vi si impongono sullo stesso piano. È interessante riflettere sul fatto che gli storici pensino e scrivano la storia da un punto di vista personale, includendo ed escludendo alcune realtà ed eventi; questo video-manifesto dimostra che si è arrivati a un punto in cui non si possono più ignorare i buchi lasciati dagli storici, e neppure tollerare il fatto che venga accolta solo una visione della storia. I musei, nella maggior parte dei casi, sono luoghi dove si conserva il passato, sono come dei grandi archivi e, nello stesso modo in cui conferiscono valore a qualcosa, legittimano anche coloro che vengono esclusi, appoggiando alcune narrazioni al posto di altre. È da sottolineare comunque che in tempi attuali il museo si sta trasformando e proprio nel 2021 l’ICOM (International Council of Museums) ha modificato la definizione di “museo”, evolvendola, e spostando l’asse del ruolo del museo nella società e facendo dell’inclusione, della partecipazione e dell’accoglienza, la propria bandiera. L’obiettivo non è solo quello di riaggiustare il tiro ma di ripensare drasticamente il ruolo del museo e della

storia, e così hanno fatto anche i Carters in questa performance. *Apeshit* si apre con i cantanti davanti alla Gioconda⁷⁷, i due le danno inizialmente le spalle ma poi si voltano per guardarla nuovamente. Questa gestualità e scelta di azioni è interessante: ciò che emerge è che vi sia allo stesso tempo la voglia di rivalsa e di riappropriarsi del proprio posto nella storia, ma anche il desiderio di ri-guardare la tradizione occidentale, portando omaggio alla tradizione stessa e alla Gioconda in una sorta di dialogo. Nondimeno il video è costellato da *reenactment*, da riattivazioni e rimesse in scena di eventi e figure. Ad esempio, nella costruzione delle figure femminili, si può ipotizzare un richiamo all'artista Vanessa Beecroft, e alla sua opera *VB84*⁷⁸, del 2017, dove figure di corpi femminili coperte da drappi e veli, si trovavano all'interno di Palazzo Strozzi a Firenze. Anche in quest'opera Beecroft fa dialogare la tradizione classica con la contemporaneità: i nudi della figure classiche, presenti come statue all'interno di Palazzo Strozzi, sono molto idealizzati, mentre i corpi delle donne di Beecroft sono in realtà corpi diversi tra loro, aventi ciascuno le proprie peculiarità e caratteristiche. In *Apeshit* è interessante anche il richiamo a Martha Graham, artista ballerina che ha rivoluzionato la danza moderna e contemporanea, e ai movimenti delle sue coreografie. Beyoncé e le sue ballerine, ad un certo punto del video, si trovano a danzare davanti all' *Incoronazione di Napoleone* (1805-07) di Jacques-Louis David, e iniziano a dialogare con l'opera producendo una particolare connessione: un momento storico come l'incoronazione di Napoleone, primo dei re francese ad essersi autoincoronato e ad averlo fatto nella Cattedrale di Notre-Dame de Paris (prima di lui le incoronazioni venivano fatte alla Cattedrale di Reims) rompendo con la tradizione monarchica del *ancien regime*, si incontra con una coreografia composta da corpi di donne nere che si tengono per mano e che irrompono nella

⁷⁷ Si veda fig. 7 a p. 153

⁷⁸ Si veda fig. 8 a p. 154

scena e dialogano con essa. Così come era stata solenne l'incoronazione, anche questo esserci dei corpi all'interno del museo era un momento solenne, corpi che si riappropriano di uno spazio che era stato sottratto loro, mettendosi in relazione con la storia, includendosi al suo interno, ripensandola.

Chiusa questa breve parentesi, ritorniamo agli anni Novanta, anni in cui si inizia a parlare di “femminismo della terza ondata”, soprattutto per distinguerlo dalle precedenti e in particolare da quella che è considerata la “seconda ondata” degli anni Sessanta-Settanta. Abbiamo già constatato come questa seconda ondata abbia subito delle rimostranze teoriche da parte di molte femministe negli anni Ottanta; al femminismo degli anni Sessanta-Settanta infatti si criticava il fatto di essere poco inclusivo, e anzi, di essere un femminismo “d'élite”, le cui fila erano composte soltanto da donne bianche, di classe media e cis-gender⁷⁹, ignorando gruppi come le donne nere e le donne lesbiche e transgender. Forse, però, non è più corretto parlare di un solo femminismo, ma sarebbe meglio parlare di vari femminismi. Gli anni Novanta infatti includevano tantissime diverse vie di intendere il femminismo, diversi modi che, come abbiamo detto, erano più inclusivi rispetto agli anni Settanta-Ottanta. Nonostante quest'ultimo decennio del XX secolo vedesse sulla carta le donne e gli uomini posti sullo stesso piano, con gli stessi diritti e opportunità, nella pratica il discorso era ancora molto diverso. Parlare di “terza ondata femminista” infatti può essere fuorviante, in realtà le donne non hanno mai smesso di lottare, ma hanno continuato a farlo anche se in maniera più o meno evidente; in questo caso però continuerò a utilizzare il termine “terza ondata” per descrivere questo periodo, in quanto tale termine è stato scritto per la prima volta dall'attivista Rebecca

⁷⁹ Cis-gender: *agg. e s. m. e f.* Nell'ambito degli studi di genere, che, chi percepisce in modo positivo la corrispondenza fra la propria identità di genere e il proprio sesso biologico. Contrario di transgender. La cisessualità si può definire come quella condizione in cui identità di genere e sesso biologico combaciano perfettamente.

Walker, nel 1992, nell'articolo *Becoming the Third Wave*, facendo capire chiaramente quali erano i nuovi movimenti femministi composti da una nuova generazione di attiviste nere, lesbiche e disabili.

In quest'ottica di inclusione, all'inizio degli anni Novanta nacque anche la *Queer Theory*, una disciplina che metteva in discussione la naturalità biologica dell'identità sessuale e di genere. Sono state molte le studiose e scrittrici che ne hanno trattato, tra cui la filosofa statunitense Judith Butler. Fu però l'accademica italiana Teresa de Lauretis a coniare il termine "teoria queer", in una conferenza tenutasi all'Università della California nel febbraio 1990. Il termine *queer* in realtà è ingiurioso e omofobo, viene infatti usato in maniera provocatoria e con esso si vuole includere tutto ciò che sta in mezzo al "femminile/maschile": transessuali, bisessuali, transgender, ermafroditi, androgeni; tutti coloro che sono da sempre stati esclusi dalle narrazioni storiche e sociali. Gli studi *queer* sono nati con l'obiettivo di costruire un nuovo orizzonte discorsivo, dentro al quale fosse possibile pensare la sfera del sessuale in maniera articolata, includendo tutti. La caratteristica pro-sessuale del femminismo della terza ondata è ciò che lo differenzia da quello della seconda ondata; quest'ultimo infatti, chiamato anche "femminismo radicale", oltre a essere giudicato elitario, era anche stato in parte critico nei confronti della pornografia e della prostituzione. Invece, il femminismo degli anni Novanta è definito anche "sessual-positivo", pronto a rivendicare il diritto a una sessualità libera.

"I lavori di Judith Butler sul *gender trouble* radicalizzano il concetto di "genere" che viene a inglobare quello di "sesso", mentre la differenziazione (e non la differenza in sé) viene analizzata come processo che produce le discriminazioni"⁸⁰. Butler scrive uno dei testi milari che riguardano la teoria *queer*, ovvero *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*, nel

⁸⁰ Rochefort, F., *Femminismi. Uno sguardo globale*, Perugia, Edizioni Laterza, 2022, p. 102

1993. Butler spiega il linguaggio della performance e dimostra che “l’identità di genere è necessariamente instabile e incompiuta, una performance in processo perenne”⁸¹, è una rappresentazione in divenire e non una qualità del corpo. La filosofa afferma che l’identità di genere non si debba dare a priori, cioè a livello biologico, ma che rappresenti il risultato di un’opera di costruzione. Butler descrive il concetto in relazione alle azioni del corpo e non all’atto linguistico; gli atti performativi (o azioni del corpo) sono *non* referenziali perché non si rapportano a qualcosa di dato. Non esiste un’identità fissa e stabile. Le azioni del corpo, performative, non esprimono un’identità preesistente ma producono l’identità come loro significato. Il corpo quindi è il risultato della ripetizione di determinati gesti e movimenti; l’identità, come realtà corporea e sociale, è costituita sempre attraverso l’atto performativo, deriva quindi da una costruzione storico-culturale. Secondo Butler, con la ripetizione costante della norma, dei gesti che sono convenzionalmente maschili o femminili, si crea l’illusione, a cui si aderisce collettivamente, che esista qualcosa come “un uomo” o “una donna”. Lei invece sostiene che le identità siano mutevoli, siano delle performance, e che l’essere umano si identifichi come “uomo” o “donna” per via della cultura e per imitazione, e non per natura.

Iniziano quindi a svilupparsi studi e corsi sulle sessualità, sugli stereotipi culturali, sull’intersezionalità tra sesso, razza e classe. È interessante notare come questi studi sulle donne e sul genere, ma anche le teorie femministe, abbiano portato una nuova generazione di giovani ad avvicinarsi alla militanza e a tali questioni. Ebbero molto successo *I Monologhi della vagina*, della statunitense Eva Ensler, del 1996, in questo testo l’autrice divulgava e rinnovava le tematiche femministe degli anni Settanta del Novecento. Nell’introduzione all’edizione per il ventesimo anniversario della pubblicazione, pubblicata in Italia da Il Saggiatore, Eva Ensler racconta:

⁸¹ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p. 43

La prima volta che ho messo in scena *I monologhi della vagina* ero certa che qualcuno mi avrebbe sparato. Perciò quando sono salita sul palco di un piccolo teatro di Manhattan mi sono sentita come se stessi attraversando una barriera invisibile, rompendo un tabù molto profondo. Ma non mi hanno sparato. Alla fine di ogni spettacolo c'erano lunghe code di donne che volevano parlare con me. Sulle prime ho pensato che volessero condividere le loro storie di desiderio e appagamento sessuale. In realtà si mettevano in fila per dirmi come e quando fossero state stuprate o aggredite o picchiate o molestate. Ero sconvolta al vedere che, una volta rotto il tabù, si liberava un fiume in piena di memorie, rabbia e dolore.

E poi accadde qualcosa di completamente inaspettato. Lo spettacolo venne ripreso in tutto il mondo da altre donne che volevano infrangere il silenzio sui propri corpi e sulle proprie vite all'interno della comunità di appartenenza. E ora, vent'anni dopo, possiamo parlare ed essere viste. Hanno provato a impedirci perfino di nominare alcune delle parti più preziose del nostro corpo. Ma ecco ciò che ho imparato. Se una cosa non viene nominata, non viene vista, non esiste. Ora più che mai è il momento di raccontare le storie importanti e dire le parole, che siano "vagina" o "il mio patrigno mi ha stuprata". Quando rompi il silenzio ti accorgi di quante altre persone stessero attendendo il permesso di fare lo stesso.⁸²

Negli anni Sessanta e Settanta il fatto di parlare di questi argomenti e rivendicare la sessualità femminile era, per le femministe, soprattutto uno strumento politico; invece negli anni Novanta (anni ancora molto segnati da un forte conservatorismo a livello socio-politico) consisteva in una liberazione "mediatica" che puntava a una loro normalizzazione.

Verso la metà degli anni Novanta inoltre, alcune scittici femministe si accorgono dei limiti della storia dell'arte come contesto di riferimento obbligato e cominciano a lavorare a un nuovo progetto: la "cultura visiva". Si può analizzare questo concetto come una distinzione dalla disciplina della "storia dell'arte" generale, infatti la cultura visiva, oltre all'oggetto di studio (opera d'arte, fotografia ecc.), riguarda anche l'approccio al lettore/spettatore. In quest'ottica nascono i *visual culture studies*, un vasto campo di ricerca transdisciplinare che si è affermato nel contesto accademico angloamericano. Le

⁸² Ensler, E., *I Monologhi della vagina*, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 5

trasformazioni in atto nell'iconosfera occidentale portano alla nascita di questi *visual culture studies*, che si incentrano sullo studio di tutte le immagini prodotte da qualsiasi media, non solo quindi immagini artistiche, e sull'evoluzione dei nuovi media digitali. Invero, era sempre più chiara l'inadeguatezza delle arti letterarie e figurative tradizionali nel rappresentare il mondo, non di meno si stavano sempre più diffondendo i media della fotografia e del cinema nella cultura contemporanea, che portarono a un cambiamento profondo nella percezione della realtà.

Dal punto di vista artistico quindi, con gli anni Novanta si apre un nuovo panorama, dovuto al mutato clima sociale, politico e culturale. La sessualità e la corporeità ritornano al centro della ricerca artistica, e il corpo della donna, non più considerato come un oggetto feticistico dello sguardo maschile, è studiato come entità da esplorare in tutte le sue sfaccettature.

Ciò che ha differenziato il rapporto tra l'arte e il corpo della donna in questi anni rispetto ai decenni precedenti, è stato sicuramente l'avanzamento tecnologico, la possibilità di cambiamento e di manipolazione estetica. Molte artiste decisero infatti di approcciarsi alla tecnologia e usarla per la loro ricerca, sperimentando il rapporto tra tecnologia e corpo umano. Ad esempio, ORLAN (n. 1947), artista e performer francese, ha deciso di porre il suo corpo al centro della sua ricerca artistica, esplorando i limiti fisici e psicologici di esso tramite l'uso della tecnologia. Judith Butler aveva definito l'identità di genere una performance, e non qualcosa di dato a priori biologicamente, e così, anche il performer messicano Guillermo Gómez-Peña (n. 1955) riteneva che il corpo fosse luogo di creazione, materia prima e "contenitore di identità mutanti"⁸³. Queste parole ben si prestano al lavoro di ORLAN, la quale ha condotto le sue ricerche per costruire un'immagine nuova che rompesse quello che era il

⁸³ Martore, P., e Mu, C., (a cura di), *Performance art: traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvecchi, 2018, cit. p.182

dogma del corpo visto come qualcosa immutabile e che andasse a lavorare sulla cancellazione di ogni stereotipo sulla bellezza. Il percorso artistico di ORLAN, come vedremo meglio nel capitolo quarto, potrà essere identificato in due momenti fondamentali, il primo negli anni Settanta, dove l'artista ha esplorato il campo della Body Art, ponendo al centro della ricerca il suo corpo; e il secondo negli anni Novanta, in cui ORLAN ha mosso la sua arte in una direzione che tendeva all'ibridazione e al mutamento continuo del suo stesso corpo e della sua identità, andando a mostrare un nuovo tipo di arte (*l'Art Charnel*) e con essa un nuovo tipo di umanità e una nuova percezione del sé. ORLAN, tramite le fotografie e i video, ci porta dentro le sale chirurgiche, dove viene svolta la performance mentre si sottopone ad interventi chirurgici pesanti. Mostra allo spettatore il processo della sua performance e "l'uso della fotografia fa in questo caso pensare a un provocante esercizio voyeuristico, che ci consente di partecipare al vero e proprio rito di transustanziazione allestito da ORLAN con ampio ricorso a simbologie religiose"⁸⁴.

Se abbiamo accennato all'arrivo del postmodernismo come momento di distacco da tutti quei canoni imposti dal modernismo, come momento di frantumazione e di rottura, gli anni Novanta sancirono invece un periodo di riforma e ricostruzione. Forse il cambiamento più significativo di questi anni è stato proprio la fine dei movimenti in arte, non si parlava più di modernismo, superato già da molto, ma neanche di postmodernismo, anzi, emerse una sorta di rifiuto degli "ismi". Questa nuova prospettiva, grazie anche all'avvento sempre più consistente della tecnologia, ha portato ad un periodo florido, in cui molti artisti hanno iniziato a ripensare globalmente la figura umana, e a superare le concezioni tradizionali di uomo/donna: concependo il "post-umano". Questo termine è stato coniato dal critico d'arte americano Jeffrey Deitch, il quale nel 1992 curò una

⁸⁴ Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 270

mostra che si intitolava proprio *Post Human*. Questo concetto, che non si identifica come una tendenza, si concentra invece sulla ridefinizione dell'identità. Il concetto del post-umano prevede che l'evoluzione naturale darwiniana venga ripensata, e che venga invece definita l'evoluzione artificiale, progettata e messa in pratica dall'uomo: l'evoluzione trans-umana. Ciò che ha permesso di pensare a questa nuova evoluzione è stata la tecnologia, la quale possiede la capacità di mettere in opera i cambiamenti che l'uomo vorrebbe apportare su se stesso, con la creazione di protesi o con la chirurgia estetica, rivoluzioni che "hanno sovvertito il confine tra il nostro corpo e i corpi estranei che esso ospita"⁸⁵. In quest'ottica, si inizia a capire che il corpo può essere plasmato a piacere dell'uomo e che la pelle non è altro che una barriera che può essere infranta, l'essere umano può quindi mutare e trasformarsi continuamente. L'argomento, come è evidente, è molto complesso e ampio, gli anni Novanta saranno solo l'inizio di tutto il processo che prenderà piede con l'avvento del nuovo millennio e delle nuove tecnologie. In questa sede analizzerò il tema partendo dallo studio delle opere di ORLAN, tanto emblematiche quanto destabilizzanti e sconvolgenti, che lei crea in un periodo di continua evoluzione che va dagli anni Settanta agli anni Novanta.

⁸⁵ Baldacci, C., Vettese, A., (a cura di), *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in *Artedossier*, Prato, n. 289, Giunti, Giugno 2012, p. 5

2. Liberazioni

Negli anni Sessanta uno slogan femminista diceva “il personale è politico”. Fu la femminista attivista statunitense Carol Hanisch nel 1969 a scrivere questa frase in un pamphlet, quel periodo corrispondeva al così detto “femminismo della seconda ondata”, ovvero gli anni in cui i temi della lotta femminista erano incentrati sulle *Sexual Politics*, citando il titolo del libro del 1970 della scrittrice e attivista statunitense Kate Millet. La scrittrice individua la principale causa della condizione di oppressione delle donne nella “politica del sesso” o “sessismo”: nel dominio sessuale dell’uomo sulla donna, un dominio che precede quello “di classe” e quello economico. Il cosiddetto secondo femminismo, radicale, ha come temi più generali quindi quelli riguardanti la sessualità, la gravidanza e la maternità.

Il primo femminismo viene identificato invece tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo e aveva come scopo ottenere il suffragio femminile (il diritto di voto), il diritto al lavoro in condizioni sostenibili e l’istruzione femminile per donne e bambine; l’epicentro delle battaglie delle suffragette, chiamate così perché lottavano per ottenere l’allargamento del suffragio, era la Gran Bretagna, dove nel 1865 nasce il primo comitato per l’estensione del diritto di voto. Inizialmente la loro lotta era di tipo politico, successivamente hanno iniziato a lottare per avere gli stessi diritti anche all’interno della famiglia. Il suffragio universale in Gran Bretagna arriverà nel 1918, mentre in Italia si dovrà aspettare fino al dopoguerra. Oggi però si è arrivati alla conclusione che tale tendenza a categorizzare il femminismo in questi due periodi storici debba essere rivalutata. Innanzitutto perché questa categorizzazione netta tende a separare la storia delle donne dal resto della storia, come se le donne non fossero state coinvolte; inoltre fa apparire il movimento delle donne come non organico, quando in realtà tutti gli argomenti e i temi trattati negli anni delle due ondate si sono poi riflessi anche negli anni successivi ad esse. Carol Hanisch partiva dall’idea che il personale fosse politico

perché era dal personale che doveva partire il dibattito, le esperienze personali di ogni donna erano le esperienze di tutte le donne. Quest'ultime infatti cominciarono a radunarsi in gruppi di "autocoscienza" dove parlare delle loro vite e dei loro traumi, si poteva parlare di tutto, di mestruazioni, di sesso, di contraccezione, di salute mentale, di parto, di maternità. L'obiettivo della lotta era rendere visibile l'invisibile e c'è stato uno tra tutti gli strumenti tecnologici nati all'epoca che può essere considerato il simbolo di questa lotta: lo speculum. Lo speculum rendeva visibile ciò che era stato celato fino a quel momento: la vagina. Il privato che diventa universale. Luce Irigaray, filosofo francese e discepola dello psicanalista Lacan, scrive nel 1974 *Speculum – dell'altro in quanto donna*, che dimostra quanto questi temi fino ad allora considerati tabù, come ad esempio l'organo riproduttivo femminile, fossero ormai parte del linguaggio quotidiano. Irigaray voleva dimostrare che effettivamente lo sguardo maschile da sempre vedeva la donna come una mancanza, un vuoto, tanto che un filosofo come Freud aveva espresso il concetto di "invidia del pene" (abbiamo visto come anche Carla Lonzi si opponesse a questa visione scrivendo *Sputiamo su Hegel* nel 1970), affermando che la mancanza del pene risultava fonte di disagio per le femmine già dalla giovane età. Da sempre la storia, la filosofia, il linguaggio e la sociologia sono state costruite a partire da un punto di vista fallocentrico, dove l'unico punto di vista considerato era quello maschile. Era giunto il momento di compiere una decostruzione di questo linguaggio per costruirne uno nuovo, differente e inclusivo. All'epoca non c'erano spazi dove le donne potessero parlare tra di loro liberamente (di parto, allattamento, mestruazioni) e l'autocoscienza che pian piano germogliava nelle donne era un modo in realtà per creare una coscienza collettiva, di classe, un modo per le donne di riconoscersi come "soggetto politico", soggetto pensate e agente.

La donna diventa un soggetto politico e il suo corpo diventa un medium tra lei e il mondo, diventa un vero e proprio linguaggio: il corpo è portatore dei segni delle identità personali e collettive. Si inizia ad intuire quanto fosse importante il linguaggio, e quanto fosse necessario che le donne parlassero e comunicassero tra loro. Ed è ancora oggi essenziale che le donne non rimangano zitte e in silenzio, il silenzio nella storia è stato dettato dal fatto che le donne sono state isolate nelle loro singolarità, nelle loro vite private, costrette ai lavori domestici e a stare in casa senza tessere legami al di fuori della famiglia. L'autocoscienza che inizia ad emergere negli anni Sessanta è rivoluzionaria in questo senso, porta il privato a essere riconosciuto universalmente, a diventare politico.

È in ogni caso corretto puntualizzare un limite del secondo femminismo, il quale si è concentrato troppo sulla differenza, su ciò che differenzia le donne dagli uomini, su ciò che rende diverse le une dagli altri. I temi infatti erano la sessualità e la maternità, che però vennero presi in esame da un unico punto di vista, quello eterosessuale e quindi patriarcale. In questo modo il binario maschio-femmina è rimasto ben distinto e non ha permesso un incontro tra di loro. “L’uguaglianza, a differenza della parità, rischia di appiattire ogni differenza e, quindi, di cancellare ogni soggettività. Ogni corpo è diverso ed è nella diversità che risiede la nostra forza.”⁸⁶ Va rivendicata la differenza sessuale ma non deve fungere da muro che separa le donne da tutto ciò che è “non femminile”.

I corpi delle donne sono biologicamente diversi dai corpi degli uomini ma ciò non porta in ogni caso ad avere un'identità personale prestabilita, se una persona nasce con i genitali femminili non è ad ogni costo detto che la sua identità corrisponda alla sua sessualità biologica. A questo proposito, la filosofa statunitense Judith Butler concentra molto i suoi studi sulla

⁸⁶ Guerra, J., *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*, Edizioni Tlon, 2020, p. 31

“questione di genere”, che dopotutto è anche il titolo del suo libro edito per la prima volta nel 1990, e dimostra che l'identità di genere è necessariamente instabile e incompiuta, che è una performance in processo perenne. Butler parlava di decostruzione delle norme di genere, che non voleva significare opporre al punto di vista dell'uomo un punto di vista femminile, ma di mettere in crisi tutte le costruzioni di identità, sia maschili che femminili, che partivano da punti di vista assoluti, generali e onnicomprensivi. Il genere è performance, non biologia. “Lo spazio delle donne non è uno spazio che cancella i canoni e la tradizione, ma li riattiva e li ripensa.”⁸⁷

Un'altra scrittrice e filosofa molto attiva sui temi del corpo e del femminismo è Simone de Beauvoir, che scrisse nel suo celebre saggio del 1949, *Il secondo sesso*, che “donne non si nasce, lo si diventa”⁸⁸. La filosofa con questa espressione dice due cose importantissime: la prima è che nessuna caratteristica biologica, psicologica o economica può definire una donna; la seconda è che “il corpo è prima di tutto l'irradiarsi di una soggettività, lo strumento indispensabile per conoscere il mondo: si conosce, si afferra l'universo con gli occhi e con le mani, non con gli organi sessuali”⁸⁹. Non siamo nate donne, lo siamo diventate. Inoltre si pone una domanda che è tanto dura quanto lucida allo stesso tempo: “Come avrebbero potuto avere del genio le donne, se è stata loro negata ogni possibilità di compiere un'opera geniale, o anche semplicemente un'opera?”⁹⁰

Quando negli anni Sessanta le donne cominciano a prendere coscienza della loro condizione di subalternità nella società e nel mondo, iniziano a riflettere anche sulla misoginia che le colpisce, per la quale la loro arte viene ignorata e i loro corpi idealizzati, disprezzati e assoggettati a una strumentalizzazione meramente

⁸⁷ Brogi, D., *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022, p. 100

⁸⁸ De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 325

⁸⁹ Ivi

⁹⁰ De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 676

patriarcale. Tutto ciò fa scattare una serie di reazioni che si traducono nell'uso dell'esperienza artistica come linguaggio, come mezzo per comunicare e mandare dei messaggi. Tra le altre, la performance viene adottata in primis come espressione artistica in grado di restituire la corporeità e la fisicità da cui le artiste volevano ripartire. Il corpo, il gesto e l'azione, vengono riconosciuti come medium immediati ed efficaci, aventi una carica espressiva e comunicativa tale da riuscire incidere profondamente nelle tematiche dei diritti umani, omosessuali e delle lotte di genere. L'artista diventa il soggetto della sua stessa opera e l'artista decide non soltanto di esporre, ma di indicare con i gesti e le azioni la condizione culturale della corporeità e delle relazioni sociali. Inizia ad evidenziarsi "l'attenzione al processo, all'arte vista nel suo farsi più che nel risultato finito"⁹¹.

Non solo il corpo è al centro della ricerca ma con la performance anche lo spettatore, il pubblico, diventa parte primaria e costruttiva dell'azione artistica; la performance prevede che ci sia "un *tempo di azione* – di breve o lunga durata –, un *luogo* – deputato, transitorio o del tutto casuale –, il *corpo* di chi agisce l'intervento pensato, i *corpi* di chi è presente (o l'eventuale occhio di ripresa) e la *relazione* che si stabilisce tra tutti questi elementi"⁹². È la presenza fisica, l'"esserci", che crea il rapporto diretto tra spettatore e artista. È complicato, forse impossibile, scrivere una storia della performance, si può però rintracciare un percorso e trovare dei punti di riferimento da cui è nata. È possibile individuare un percorso "che conduce dal copro chiuso al corpo diffuso, ovvero dalla corporeità stretta in codici di comportamento, abbigliamento, atteggiamento, teso a negare la fisicità, fino a una corporeità che si libera, si manifesta, si diffonde attraverso portesi tecnologiche e relazioni interpersonali

⁹¹ Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 190

⁹² Martore, P., e Mu, C., (a cura di), *Performance art: traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvechi, 2018, p.6

intensificate”⁹³.

Victor Turner, antropologo scozzese del XX secolo, individua l’origine della parola *performance* nel francese antico “parfournir”, tradotto come “fornire esaurientemente” o “portare completamente a termine un’azione”. In inglese “to perform” significa produrre qualcosa o eseguire un dramma, un ordine o un progetto, in questo caso è incluso il concetto di compiere il gesto e di porre in atto. La critica d’arte Teresa Macrì scrive che “la performance è parte del processo di percezione sensoriale della realtà e ne costruisce la fase conclusiva”⁹⁴, è quindi “un’azione dotata di un’espressività incomparabile che cattura la percezione del pubblico proprio perché non è assimilabile alle azioni comuni”⁹⁵.

La performance ha come medium il corpo, che in una dimensione corporale attiva, mira a produrre sensibilità, inquietudine e turbamento in chi guarda, tramite una sorta di proiezione, dove lo spettatore si riconosce nei sentimenti e nei desideri intimi del performer e ne è turbato per questo motivo. Rende visibile ciò che era stato rimosso, nascosto, invisibile. In questo senso il pubblico prende parte emotivamente ed empaticamente all’azione e partecipa alla costruzione della stessa. Altra caratteristica fondamentale della performance è il suo carattere effimero, provvisorio. A proposito di questo, un’altra definizione di Performance Art ce la restituisce la studiosa femminista Peggy Phelan, la quale spiega bene la condizione effimera della stessa:

La performance vive solo nel presente. La performance non può essere conservata, registrata, documentata, né partecipare altrimenti alla circolazione delle rappresentazioni di rappresentazioni, perché se lo facesse diventerebbe altro. Nella misura in cui cerca di accedere a un’economia di riproduzione, la performance tradisce e limita la propria promessa ontologica. L’essenza della

⁹³ Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 191

⁹⁴ Macrì, T., *Slittamenti della performance, Volume 1, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 31

⁹⁵ Ibidem p. 31

performance. Come l'ontologia della soggettività qui proposta, è nella sua sparizione.⁹⁶

La dematerializzazione prodotta dall'atto schernisce un sistema artistico fondato sulla riproduzione di oggetti, di merce artistica. Legato a questo aspetto c'è da sottolineare la trasgressione della performance all'istituzionalità del *white cube*, ai musei, agli spazi espositivi convenzionali; le azioni infatti vengono messe in atto in luoghi totalmente avulsi dalle istituzioni, e ciò anche perché i performers producono esperienze e non oggetti, dove il soggetto viene affermato e l'oggetto vanificato.

Il teorico dei *Performance Studies*, Richard Schechner⁹⁷, afferma che la performance debba essere analizzata nel contesto delle pratiche sociali, nel ruolo di militanza attiva. La performance degli anni Sessanta e Settanta nasce come processo di disidentificazione. L'illustre critica d'arte Lea Vergine afferma che l'uso del corpo come linguaggio viene usato da molti artisti e in modi diversi, ma c'è un minimo comune denominatore: "la perdita dell'identità; il rifiuto di prevalere del senso della realtà sulla sfera emozionale; la romantica ribellione alla dipendenza da qualcosa e da qualcuno; l'assenza di una forma adulta e altruistica di amore."⁹⁸ E continua dicendo che l'uso contemporaneo del corpo è un processo critico e dettato soprattutto da un sentimento di nostalgia di un rapporto con il reale di cui si è incapaci. Tutto il quotidiano porta a uno stadio di angoscia nell'essere nel mondo, al dolore per non potersi mettere in rapporto con esso. "Proprio le donne, ancor più e comunque diversamente da quanto anche altri artisti facevano in questa direzione, hanno fatto uso del corpo per accorciare le distanze tra artista e pubblico, tra artista e opera, tra artista e sociale"⁹⁹.

⁹⁶ Phelan, P., *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), Londra – New York, Routledge, 2005, p. 146

⁹⁷ Schechner, R., *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue Press, 2018

⁹⁸ Vergine, L., *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, 2000

⁹⁹ Subrizi, C., *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Roma, Aracne, 2010, p. 199

Il corpo femminile assumerà diversi significati tramite le opere delle artiste di cui tratterà questo capitolo: Gina Pane, Carolee Schneemann e Hannah Wilke, che hanno trattato il corpo “politico” e hanno cercato di mettere in atto forme critiche attraverso il gesto e l’azione. Attraverso le azioni, che si svolgevano in diretta con il pubblico, o certe volte in assenza di esso, le artiste mettevano “in discussione l’ideologia, la morale, le convenzioni estetiche e etiche che avevano fatto del corpo un’appendice, una marginalità, un qualcosa da nascondere, troppo contrassegnato dalla fisicità del genere, della sessualità, della fisionomia”¹⁰⁰.

2.1 Gina Pane: il “corpo come linguaggio”

“Le langage du corps est, entre autres, un langage féminin”.¹⁰¹
“È a voi che parlo, poiché voi siete l’unità del mio lavoro: l’altro”.
Gina Pane (1939-1990) introduce così la sua *Lettera ad uno(a) sconosciuto(a)*, rivolgendosi agli “altri”, cioè a un “noi” indefinito che ci unisce tutti come esseri umani, sociali, come esseri fisici e fatti di carne, corpi. Per Gina Pane, una delle più fondamentali artiste della corrente della Body Art, il corpo ha il posto d’onore nel “noi”, il corpo per lei è linguaggio, comunicazione e confronto, luogo d’incontro. L’artista afferma che:

Il mio operare corrisponde ai differenti modelli d’approccio di una realtà corporale e cerca di mostrare che la maniera stessa in cui viviamo il corpo non è mai completamente “nostra” per il fatto che ogni esperienza corporale riflette il corpo dell’altro. In altre parole il mio corpo in azione non è solamente in relazione ma relazione esso stesso¹⁰².

L’essere umano e l’ambiente si legano nella sua opera, dove mescola alle tematiche sociali e politiche quelle ambientali ed

¹⁰⁰ Ivi

¹⁰¹ Traduz. “Il linguaggio del corpo è, tra l’altro, un linguaggio femminile”. Cfr. Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Dossier Gina Pane, in “Artitudes International”, 1974, p. 34.

¹⁰² Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2016, p.217

ecologiche. Ogni cosa che esiste nel nostro mondo fa parte di una catena ed ogni gesto e azione si ripercuote sullo spazio circostante.

Gina Pane parla il linguaggio del corpo e il suo progetto è quello di ripristinare tale linguaggio attraverso una nuova forma di comunicazione non verbale, attraverso le sue azioni. Gina Pane ha avuto un percorso artistico lungo e molto articolato, e in questa sede analizzerò la fase iniziale del lavoro dell'artista con la performance, il periodo compreso tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, dove avviene il vero e proprio passaggio, o meglio, la rottura dal suo passato artistico più strettamente legato alla pittura.

Il fatto che le artiste donne, a partire da questi decenni, abbiano messo il corpo al centro delle proprie azioni, fisicamente e davanti al pubblico, significa che sentivano forte la necessità di reagire ai soprusi che il corpo stesso della donna aveva subito nel corso della storia e della storia dell'arte. Il riscatto è arrivato da una presa di coscienza che ha portato le artiste a voler fare tabula rasa e ripartire dall'unica cosa che sentivano di possedere totalmente, il loro corpo. Hanno sperimentato e hanno cercato di riscattare il corpo dalla posizione subordinata in cui si trovava in maniera sia concettuale che fisica, hanno rimesso al centro le azioni, la sessualità, la pelle, gli organi legati alle relazioni intime, effettive e sociali. “La lettura di un'immagine, di una serie o di una sequenza si stabilisce su due livelli: da una parte, su ciò che è mostrato e dall'altra su ciò che significa”¹⁰³.

Action Psychè (Essai), è l'opera a cui forse si pensa maggiormente quando pensa a Gina Pane. È interessante come l'artista abbia presentato l'opera come una “prova” (“*essai*”), e quindi come un tentativo destinato a fallire, appunto una prova, anche se poi quest'opera sarebbe rimasta una delle azioni più visionarie dell'artista.

¹⁰³ Vergine, L., *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, cit., p. 196

Ogni azione di Gina Pane ha dietro di sé un progetto di preparazione, con appunti, schizzi, disegni preparatori e documenti fotografici. Il periodo che precede l'azione può durare da mesi ad anni, e questa fase di intensa attività è importante per l'artista perché in questo lasso di tempo crea il suo linguaggio, il suo vocabolario. Molto spesso alcuni degli elementi preparatori come schizzi, disegni e fotografie vengono inclusi nell'azione finale, nell'opera vera e propria.

Action Psychè (Essai) ebbe luogo il 24 gennaio 1974 alle 19.30 alla Galleria Stadler, al numero 52 di rue de Seine, in un quartiere di Parigi. La galleria rappresentò l'artista dal 1973 al 1976. L'incomprensione del pubblico per quest'azione fu grandissima. La performance fu riproposta successivamente davanti a un pubblico più preparato e si svolse per un tempo dilatato, a fasi, scandite dagli scatti della fotografa Françoise Masson, la quale guidava lo spettatore verso la comprensione dell'opera talvolta attraverso inquadrature ravvicinate, quasi in primo piano, talvolta concentrandosi su istanti di maggiore tensione durante l'azione. "Il corpo che è, al tempo stesso, progetto/materiale/esecutore di una pratica artistica, trova il suo supporto logico nell'immagine, attraverso il mezzo fotografico"¹⁰⁴.

La collaborazione tra artista e fotografa portò a definire anticipatamente gli istanti-chiave da ricordare al momento dell'inquadratura, così da avere degli scatti che fossero in grado di rendere conto del progetto. Questa anticipazione della "messa in mostra" dell'azione contribuì alla scrittura della performance. La critica d'arte Lea Vergine nel suo libro *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, parla dell'importanza dello spettatore e del fatto che "ciò che si vuole dallo spettatore è un atto di intelligenza, se l'opera ci resiste o ci respinge, evidentemente c'è qualche diaframma da scansare per arrivare alla comprensione e, da parte del pubblico, ci sarà un atto di volontà che impegna un

¹⁰⁴ Vergine, L., *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, cit., p. 196

interesse non soltanto estetico. Siamo nel cerchio *magico* se si vuole”¹⁰⁵. L’io dell’autore diventa altro, facendosi spettacolo, dandosi all’interlocutore e realizzando il suo obiettivo proprio in questo “essere per gli altri”¹⁰⁶.

La curatrice d’arte Sophie Duplaix, nel suo libro *GINA PANE (1939-1990), “È per amore vostro: l’altro”*, fa un’importante analisi di *Action Psychè (Essai)* partendo proprio dalle fotografie di Masson, importante perché permette di inoltrarsi ancora di più nel mondo dei segni e dei riferimenti che Gina Pane voleva comunicare. Duplaix identifica ventisette pannelli di immagini riguardanti l’opera, di cui tre introduttivi. Gli altri ventiquattro sono montaggi di fotografie scattate durante l’azione, tranne uno scatto. Si nota come alcuni pannelli abbiano una sola immagine e altri invece ne includano tre, quattro o nove, dando un ritmo all’insieme dei pannelli.

La prima fase per Gina Pane consiste nel tenere la bocca aperta e tracciare sullo specchio che riflette il suo viso i contorni della sua bocca, degli occhi e della linea del naso; in seguito la fase continua con l’artista che pratica un’incisione sotto entrambe le sue arcate sopraccigliari.¹⁰⁷ Il sangue sgorga e indica l’incarnazione del ritratto, il quale è un volto in carne e ossa e non soltanto un riflesso immateriale. Nella sequenza successiva colano sul viso di Gina Pane lacrime di sangue e l’artista gioca con alcune palline colorate e con una piuma, creando un momento conforto, dopo il trauma delle incisioni.¹⁰⁸ Alla parte più straziante dell’azione di Gina Pane è dedicato un terzo dei pannelli: l’artista è appoggiata a una sbarra metallica, è bendata, ma gli occhi sono ricostruiti sulla stoffa bianca da due macchie rosse di sangue, e sembra che dalla bocca stia per emettere un suono. Le sue mani intanto si spostano su e giù, dalla

¹⁰⁵ Vergine, L., *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p. 22

¹⁰⁶ Ivi

¹⁰⁷ Si veda fig. 9 a p. 154

¹⁰⁸ Si veda fig. 10 a p. 155

e verso la bocca aperta, poi le braccia si protendono in avanti come un'offerta, e sul viso appare un abbozzo di un sorriso. La fase successiva vede l'artista intenta a cercare di baciarsi il seno, non ci sono più le bende.¹⁰⁹ Duplaix ritrova in un disegno preparatorio questa frase: "con l'azione: l'autoallattamento ho collegato la 'libido' all'appetito e al processo psicoenergetico". E sopra "libido=energia psichica 'tendere verso'". Queste frasi che Duplaix trova, sono scritte su un foglio, sopra un gambo di una rosa disegnata; la rosa nel vocabolario delle azioni ha un significato associato al sesso femminile. Il ritmo si percepisce chiaramente, dopo questo momento di tregua arriva l'istante della ferita, e quindi nuovamente del trauma. Gina Pane perciò con una lametta da barba traccia sul proprio ventre quattro linee a partire dall'ombelico, quattro linee che formano una croce.¹¹⁰ Dupalix riporta un testo, che trova in una pagina manoscritta conservata negli archivi dell'artista, con scritto:

L'incisione cruciale: quattro linee che partono dal centro del corpo: l'ombelico "io" che si dirige verso gli altri allo scopo di realizzare la proiezione che congiunge a due a due i punti diametralmente opposti; una specie di centro che si propaga nelle quattro direzioni, riportando all'unità i punti estremi in una sintesi di amore in cui si intersecano il tempo e lo spazio del cordone ombelicale e del cosmo unito al centro originario. La croce è una figura totalizzante dall'alto in basso/dal basso in alto¹¹¹.

Si ha la possibilità di leggere e interpretare l'azione grazie all'inserzione e alla fotografia a posteriori della cicatrice comparsa.

Segue poi una fase di dolcezza, dove l'artista si accarezza il ventre con una piuma. Successivamente Gina Pane ci fa vedere le sue mani e poi la sua schiena ripiegata su se stessa mentre tiene una pallina colorata in ciascuna mano. Il linguaggio del corpo per Gina Pane "contiene la base di una

¹⁰⁹ Si veda fig. 11 a p. 155

¹¹⁰ Si veda fig. 12 a p. 156

¹¹¹ Duplaix, S., *GINA PANE (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Verona, ACTES SUD, 2012, p. 29

vera e propria scienza dell'uomo che tenta di riallocarsi a tutte le forze dell'inconscio, alla memoria dell'umano, del sacro, della mente: i segreti della vita". È necessario vivere il proprio corpo, "scoprirne la debolezza, la servitù tragica e impietosa della sua limitatezza, usura, precarietà [...] prendere coscienza dei suoi fantasmi, che non sono altro che il riflesso dei miti creati dalla Società".¹¹²

Oltre al ritmo, che si è visto essere uno degli aspetti fondamentali, è necessario ricordare anche l'importanza del colore nel lavoro di Gina Pane, lei infatti, pur prendendone le distanze, non rinnegherà mai il suo passato da pittrice, neppure nelle sue azioni. Il colore le interessa sia da punto di vista materico, della consistenza, sia per il colore in sé, la cromaticità. L'artista ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Parigi dal 1961 al 1964, approfondendo le teorie dei grandi maestri, da Klee a Van Gogh. Insegnerà infatti pittura alla scuola di Belle Arti di Le Mans in Francia dal 1975 al 1990. La sua formazione la porta a prendere come riferimento pittori come Malevitch o Yves Klein quando usa la metafora della ferita come monocromo: "è la ferita ad essere intervenuta come rottura con tutto il sistema precedente della pittura. È così che l'ho sempre formulata, dicendo che è il mio monocromo"¹¹³. Soprattutto Van Gogh risulta sostanziale per la definizione e lo sviluppo dello sguardo, del linguaggio, del vocabolario della giovane artista: "è uno dei pochi che sa farmi capire, in una maniera del tutto fisica quando mi trovo di fronte a una sua tela, che la pittura con lui diventa carne"¹¹⁴.

L'anno 1968 segna la svolta anche e soprattutto per Gina Pane, la quale definisce quell'anno la "rottura", il passaggio alle prime azioni. È un momento storico in cui ad un gruppo di artisti nasce

¹¹² Pane, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Gina Pane, testi riuniti a cura di Blandine Chavanne e Anne Marchand, Ensba, coll. "Ecrits d'artistes", Parigi, 2004, p.15

¹¹³ Pane, G., *Monologue a deux corps: Gina Pane interviewée par Jean-Marie Touratier*, in *Artefactum*, vol. 3, n.14, giugno-agosto 1986, p.32

¹¹⁴ Duplaix, S., *GINA PANE (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Verona, ACTES SUD, 2012, p. 42

il desiderio di fare tabula rasa sul piano politico e sociale e di ricominciare. Il 1968 è un anno dove vengono messe in discussione tutte le certezze intorno al senso dell'arte e, il ruolo stesso dell'artista e la funzione dell'opera all'interno della società diventano i nodi centrali della riflessione. Gina Pane spiega che le sue azioni sono iniziate in mezzo alla natura, lei infatti inizialmente si concentrava molto sul rapporto tra uomo e natura, del sé in rapporto all'ambiente.

L'azione *Pierres déplacées* (1968) consiste in una sequenza fotografica a colori realizzata nella Valle dell'Orco in provincia di Torino, luogo caro a Gina Pane, e vede l'artista nell'atto di raccogliere pietre di piccola taglia dalle caratteristiche ben precise: dovevano essere esposte a nord, ricoperte di muschio, incastrate dentro la terra umida. L'azione continuava con Gina Pane intenta a spostare le pietre in un luogo orientato verso sud, verso il sole. Quest'opera testimonia una delle prime azioni dove l'artista si interroga sul rapporto uomo-natura.

Solo successivamente Gina Pane passerà alle azioni più propriamente legate al corpo, introducendo la ferita nelle azioni. Queste nuove azioni interessano il corpo non solo dal punto di vista fisico, ma anche politico e psichico, come abbiamo visto in *Action Psychè (Essai)*. Lavora sulla neutralizzazione del corpo e il corpo sul quale l'artista agisce diventa il supporto delle azioni, cercando sempre di escludere la teatralizzazione dell'evento. Inizialmente l'artista eseguiva queste *ferite* all'interno di abitazioni private, e non all'interno di gallerie, e queste azioni venivano catturate dalle fotografie, che non avevano solo la funzione di documentarle ma erano parte integrante del senso dell'azione, del suo svolgimento. Le fotografie definivano la continuità dell'opera e il suo *reenactment*, inteso come la promessa della sopravvivenza dell'opera tramite la ripresa e il rinnovamento attraverso l'osservazione, anche a distanza, dell'azione svolta. Le fotografie costituivano la possibilità per l'azione di esserci nuovamente in un altro presente.

Il corpo quindi non solo come luogo di un'azione ma anche come luogo da cui parte l'azione, come punto di avvio da cui partire per interrogarsi sulla motivazione della propria azione e del rapporto col mondo. Il corpo come struttura che deve aprirsi al mondo. L'apertura di Gina Pane è il taglio, l'apertura al mondo, lei ha cercato di neutralizzare la sua sensibilità e di rendere oggettive le sue emozioni. Il corpo è stato indagato come zona di transito, che viene attraversata da una sensibilità e un'azione collettiva. Il gesto dell'artista quindi è usato come cassa di risonanza di un gesto più ampio che riguardava una sensibilità allargata, un'alterità. "Mi rivolgo a voi perché voi siete l'unità del mio lavoro: l'altro"¹¹⁵. Nel lavoro di Gina Pane sono presenti sia il dolore che la sofferenza e il dolore non solo che deriva dalle ferite, ma anche da una sofferenza storica, sociale ed esistenziale. Il dolore successivamente veniva in un certo senso anestetizzato da un'operazione di neutralizzazione di quella sensibilità soggettiva, individuale, a favore di una sensibilità collettiva e oggettiva. In *Action Psychè (Essai)*, Gina Pane usa il corpo come luogo di transito, che viene attraversato da una sofferenza non personale ma oggettiva, da una sensibilità collettiva. È in atto un vero e proprio processo linguistico che, come scrive Carla Subrizi, "non è quello scritto della ferita, ma quello in cui il corpo produce i segni che vanno a intaccare le regole e la sequenzialità convenzionali del linguaggio"¹¹⁶. Gina Pane va a sostituire il soggetto con un sé impersonale che neutralizza il soggetto e moltiplica i punti di partenza dell'azione/discorso. Quindi è riduttivo e incorretto dire che l'opera diventa azione, perché in realtà ci troviamo all'interno di un processo di dematerializzazione dell'opera/oggetto.

La ferita perfora la barriera fisica individuale, la apre e metaforicamente vi possono transitare dolore e sofferenza non più

¹¹⁵ Pane, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in *arTitudes international*, Saint-Jeannet, n. 15-17, ottobre-dicembre 1974, p.34

¹¹⁶ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 214

individuali. La pelle viene incisa e quindi viene inciso il limite che si ha con l'esterno, inteso sia come ambiente che come alterità. Gina Pane passa dall'*io* a una dimensione impersonale e collettiva. I confini tra artista, opera e contesto si mescolano sempre di più, si accorcia la distanza tra artista e opera tanto che il soggetto diventa l'oggetto, non si può più pensare a un'opera che si collochi nel mondo in modo auto-referenziale, perché l'opera non si distacca più dall'artista. Come ho già accennato sopra, nelle opere di Gina Pane non c'è spettacolarizzazione, diversamente da quelle più propriamente collocate nella Body Art degli anni Sessanta-Settanta, non c'è un elemento ritualistico o ripetitivo, tanto che l'artista non ripeteva mai le sue azioni, né si tagliava in punti dove c'erano già delle cicatrici di tagli precedenti. Per lo stesso motivo Gina Pane smetterà di fare queste performance verso la fine degli anni Settanta, proprio per sfuggire a una possibile spettacolarizzazione delle azioni.

È necessario ricordare anche quali sono stati i riferimenti di Gina Pane per la creazione del suo linguaggio. Ho già citato in precedenza l'importanza del contesto storico e culturale, gli anni Settanta, in cui l'artista vive e si trova ad operare, sono anni di rivolte studentesche, rivendicazioni femministe, è un periodo florido di cambiamenti e di rotture con il passato. A proposito del femminismo, Gina Pane si è sempre astenuta dal fare delle vere e proprie rivoluzioni o dichiarazioni in quel senso, ma molto spesso ha esplicitato punti del suo discorso rivolti solo alle donne, dice infatti che "la ferita esprime anche il mio organo genitale, la fenditura sanguinante del mio sesso. Questa ferita ha natura femminile. L'apertura del mio corpo implica dolore e piacere in egual misura"¹¹⁷. Alcune opere si rifanno più direttamente alla donna e alla sua condizione, come *Azione*

¹¹⁷ Pane, G., + - 0, in *Gina Pan. Action Laure*, n.18, luglio-settembre 1977, p. 41

*Sentimentale*¹¹⁸, tenutasi alla Galleria Diagramma di Milano nel 1973. La performance prevedeva che una serie di donne si disponessero in cerchi tracciati a terra con il gessetto all'interno dei quali figurava la parola "donna". Davanti a queste donne Gina Pane faceva dei gesti meccanici di "va e vieni" con in mano un mazzo di rose rosse, per poi concludere questi gesti rannicchiandosi in posizione fetale. Successivamente protendeva le braccia in avanti verso le donne e, dopo aver staccato tutte le spine dalle rose, se le conficcava nel braccio lasciando colare il sangue. Successivamente, dopo aver sostituito le rose prendendone di bianche, incideva il palmo della sua mano, azione che significava il voler scoprire e riconoscere la propria debolezza, le proprie manchevolezze, la propria usura e la propria precarietà. Le rose rosse del bouquet diventavano bianche. Il vestito bianco si tingeva di rosso. Questa sorta di presa di coscienza portava alla comprensione dei propri fantasmi, che altro non erano che il riflesso dei miti creati dalla società. "Il corpo (la sua gestualità) è in sé una scrittura a tutto tondo, un sistema di segni che rappresentano, che traducono la ricerca infinita dell'Altro, i suoi fantasmi, i suoi desideri inconsci, le sue relazioni con il tempo inteso come entità senza principio né fine, che occorre decifrare attraverso il proprio 'corpo' e non attraverso la propria cultura"¹¹⁹.

"Se apro il mio corpo affinché possiate guardarci il vostro sangue, è per amore vostro: l'altro [...] Ecco perché tengo alla vostra presenza durante le mie azioni"¹²⁰. Gina Pane parla del dolore organico e dell'importanza della memoria del corpo, sollecitata dalla ferita che compie su di sé, sul suo corpo, che però è anche il corpo degli altri. Nella reciprocità con l'altro/gli altri la propria coscienza si realizza, si realizza l'inconscio collettivo e usa il gesto nelle sue azioni come modo per ricollegarsi a una

¹¹⁸ Si veda fig. 13 a p. 156

¹¹⁹ Pane, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, p. 16

¹²⁰ Ivi

specie di fase iniziale del rapporto tra individui. Le sue opere quindi si presentano come sistemi complessi portatori di significati e sensi, che interagiscono con chi guarda le azioni e con le condizioni storiche che attraversano l'epoca che incontrano.

2.2 Carolee Schneemann: il corpo femminile e femminista

Carolee Schneemann (1939–2019), originaria della Pennsylvania, è stata un'artista che ha rivoluzionato il concetto di arte performativa e che, con le sue performance, ha ampliato la concezione del corpo libero della donna. Nondimeno sarebbe riduttivo definirla soltanto performer, lei stessa infatti si è sempre identificata come pittrice, intendendo il suo processo artistico come un'estensione dei principi pittorici fuori dalla tela.

A partire dagli anni Sessanta, Schneemann ha iniziato la sua ricerca artistica approdando nel mondo della performance, della danza, degli happenings e del cinema sperimentale. Ha utilizzato, oltre a una vasta gamma di materiali e fonti, il suo stesso corpo, e unendo performance, installazioni, pittura, video e danza, è arrivata a definire un nuovo modo di fare arte. In particolare, la sua ricerca si concentra sui temi che riguardano le questioni di genere, la sessualità e i tabù culturali imposti da una società fortemente maschilista.

Ha usato il suo corpo come mezzo da esplorare e da cui partire per riuscire a capire come liberarlo, sia in termini politici che individuali, da convenzioni sociali ed estetiche che si sono rivelate da sempre oppressive. Ha condotto studi approfonditi sul tema della sessualità e sensualità femminile, creando opere di forte impatto e aventi come soggetto e oggetto principale il corpo della donna, un corpo nudo molto potente e spogliato dalle connotazioni sessuali imposte dal patriarcato.

Carolee Schneemann ha studiato pittura presso il Bard College di New York e a partire dalla fine degli anni Cinquanta ha cominciato la sua carriera artistica. Ha iniziato a gravitare attorno

alla scena emergente della Downtown di Manhattan, sede dei collettivi di artisti sperimentali d'avanguardia come il Living Theatre e il Judson Dance Theater. In quell'ambiente, sentiva di essere “una pittrice che aveva in effetti ingrandito la sua tela”¹²¹, usava il palcoscenico come uno spazio tridimensionale per creare composizioni con corpi e diversi materiali.

La performance *Meat Joy*¹²² (1964), ad esempio, incarna il concetto di “teatro cinetico”, in cui gli artisti si impegnano in movimenti improvvisati confrontandosi e relazionandosi con una gamma di materiali disparati. Qui l'obiettivo di Schneemann è quello di esplorare il modo in cui cambiano le dinamiche sociali quando vengono meno le restrizioni e i tabù. In questa performance, otto artisti, tra cui Schneemann, coperti di vernice, carta e pennelli si aggrovigliavano e si contorcevano insieme, con animali, pesce crudo, carne, corde, pezzi di carta e di plastica. L'artista ha utilizzato il corpo nudo come materiale per l'arte, ha esposto e sfidato una gamma di tabù socioculturali e di convenzioni repressive dell'epoca che ostacolavano la manifestazione di una sessualità libera, pubblica e femminile. L'opera aveva una forte carica erotica e pornografica, provocava sia disgusto che attrazione, come in un rituale. La vita e la morte si sono confuse nella performance. Si è innestato un rapporto, una connessione tra natura umana e natura animale e l'accostamento di oggetti artificiali e reali hanno provocato nello spettatore una serie di identificazioni con la performance stessa. È emersa la nudità femminile, dissacrante, che si è posta “contro i tabù di una morale maschilista”¹²³.

Ciò che ci presenta Schneemann non è solo un corpo nudo, ma è un corpo nudo sessualizzato, erotico, “dove”, scrive Carla Subrizi nel suo testo *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e*

¹²¹ Schneemann, C., *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, Documentext, 1997, p. 21

¹²² Si veda fig. 14 a p. 157

¹²³ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 225

politiche dello sguardo, “le figure del corpo appartenenti a un sistema antropocentrico e fallo-logo-centrico sono materializzate nelle corde, negli oggetti, nella plastica trasparente.”¹²⁴ L’autrice inoltre aggiunge che Schneemann usa nelle sue performance un corpo “che sente e che pensa: l’identificazione tra erotismo e pensiero che scavalca il limite dell’accettabilità sociale sfida un pubblico che assiste alla performance a una distanza, voluta dall’artista, molto ravvicinata, diventandone parte anch’esso.”¹²⁵ Quindi “chi è nel pubblico non solo vede ma sente gli odori, i lamenti e lo strofinarsi di cose e corpi.”¹²⁶

Meat Joy è una danza orgiastica e nel suo libro del 1979 *More Than Meat Joy*, la stessa Schneemann lo descrive:

Meat Joy ha le caratteristiche di un rito erotico: eccessivo, indulgente una celebrazione della carne come materiale: pesce crudo, polli, salsicce, pittura fresca, plastica trasparente, corda, pennelli, carta. La sua energia tende all’estasi – spazia tra la tenerezza, l’impeto, la precisione, l’abbandono: qualità che potrebbero in qualsiasi momento essere sensuali, comiche, gioiose, repellenti. Si innescano corrispondenze fisiche simili a una corrente psichica e immaginifica in cui gli elementi stratificati si combinano e acquistano intensità grazie all’apporto energetico del pubblico¹²⁷.

Il periodo in cui Schneemann arrivò a New York, era caratterizzato da un forte declino della piccola manifattura e molti spazi ed edifici erano stati liberati ed erano diventati accessibili per gli artisti. Carolee Schneemann ad esempio si stabilì in un vecchio laboratorio che produceva pellicce, nella 29esima strada. Lì l’artista viveva e lavorava, era uno spazio abbastanza grande da poter ospitare molte persone e fare in modo che gli artisti potessero esibire la propria arte. Iniziò così una nuova era, un nuovo modo di fare arte, una pratica artistica espansiva. *Four Fur Cutting Boards*¹²⁸ (1962–63) ha reso omaggio a questa

¹²⁴ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 225

¹²⁵ Ivi

¹²⁶ Ivi

¹²⁷ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p. 63

¹²⁸ Si veda fig. 15 a p. 157

cultura del loft, ma anche allo studio in cui lavorava l'artista, la vecchia pellicceria. Schneemann qui ha combinato elementi vecchi e nuovi: ha integrato ritagli di pelliccia con vetri, specchi, fotografie, tessuti, luci colorate, ombrelloni in movimento e altri elementi motorizzati. Quest'opera è stata considerata sia una scultura in movimento, attivata dagli spettatori, sia uno sfondo scenico.

Come viene riportato nel sito ufficiale del Museum Of Modern Art (MoMA) di New York, nello stesso anno, 1963, Schneemann si fotografa, nuda, con il viso e il corpo dipinti, mentre interagisce con l'opera stessa. Si presenta quindi sia come artefice dell'opera che come parte di essa, soggetto e oggetto, una caratteristica che avrebbe distinto anche il lavoro di molte altre artiste influenzate dal femminismo. L'artista aveva creato quella che aveva definito una "tela esplosa" ("*exposed canvas*")¹²⁹.

Schneemann ha utilizzato il suo loft come ambientazione per altri progetti basati sulla performance, come *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*¹³⁰ (1963). Per quest'opera l'artista ha deciso di farsi fotografare dall'artista islandese Errò mentre posava nuda tra vari materiali: piume, frammenti di specchi e serpenti. Il suo corpo era dipinto con tratti di vernice scura che rafforzavano il rapporto tra il corpo dell'artista e la pittura. Nel già sopracitato libro *More Than Meat Joy*, Schneemann a proposito di questa sua opera, scrive:

Coperta di pittura, grasso, gesso, corde, plastica, ho fatto del mio corpo un territorio visivo. Non solo sono una creatrice di immagini, ma esploro i valori visivi della carne come materiale che ho deciso di impiegare. Il corpo può restare erotico, sessuale, desiderato, desiderante, ma è anche votivo: segnato, sovrascritto in un testo fatto di pennellata e gesto determinato dalla mia volontà creatrice femminile. Scrivo 'la mia volontà creatrice femminile' perché per anni le mie opere più audaci sono state viste come opera di un altro che abitava dentro di me – erano considerate 'maschili' e giudicate aggressive, perentorie. Come se fossi abitata da un principio maschile latente, il

¹²⁹ Schneemann, C., *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings* (Documentext, 1997), p. 167

¹³⁰ Si vedano fig. 16 – 17 a p. 158 e fig. 18 a p. 159

che sarebbe stato interessante – se non che nei primi anni '60 il concetto era utilizzato per denigrare, sminuire la coerenza, la necessità e l'integrità personale di ciò che facevo e di come lo facevo.¹³¹

Da questo modo di approcciarsi all'esperienza artistica, possiamo notare come Schneemann abbia sviluppato il suo approccio alla creazione artistica dialogando con l'*Action painting*, una tecnica sperimentata da Jackson Pollock. Pollock lanciava, faceva gocciolare e versava la pittura sulla tela con gesti fisici espressivi, utilizzando il proprio corpo in maniera attiva e molto fisica. Vedremo in alcune pagine più avanti come Schneemann abbia preso come riferimento la tecnica pollockiana anche per un'altra sua opera, *Up to and Including Her Limits*.

A partire dagli anni Sessanta nacque negli Stati Uniti, e successivamente arrivò anche in Europa, il *Women's liberation movement*, con l'obiettivo di opporsi in maniera forte e chiara all'oppressione a cui le donne erano sottoposte. Si trovavano donne oppresse in tutte le minoranze sfruttate, in tutte le classi sociali, in tutti i movimenti radicali. Uno degli obiettivi principali del movimento era la maturazione delle coscienze delle donne, e il processo di maturazione consisteva infatti nella presa di coscienza da parte delle donne dei timori e dei loro dolori personali per convertirli in pensiero politico. Si voleva rendere ciò che era da sempre stato considerato argomento tabù privato in argomento pubblico. Le donne iniziarono ad opporsi al sessismo e al patriarcato, definito dalla psicologa Juliet Mitchell come una vera e propria "politica del sesso con cui gli uomini afferrano il potere e mantengono il controllo"¹³². Il femminismo veniva visto come strumento di lotta, che includeva chi, con energia, appoggiava i diritti della donna all'emancipazione, all'uguaglianza e alla liberazione.

¹³¹ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p. 63

¹³² Mitchell, J., *La condizione della donna. Il nuovo femminismo*, Torino, Einaudi, 1977, p.72

Schneemann era alimentata dal pensiero femminista degli anni Sessanta e Settanta, e ha evidenziato il proprio punto di vista nella sua arte tramite il suo corpo. In *Fuses* (1964-1967), ad esempio, ha filmato se stessa e il suo partner del tempo, James Tenney, mentre avevano un rapporto sessuale. Poi ha esposto il film a una serie di azioni: tramite la sovrapposizione, il collage, la pittura, il montaggio e il *burning*, lo ha tagliato, graffiato e stratificato in un collage di celluloidi. Questo film erotico femminista aveva l'obiettivo di smantellare la costruzione patriarcale dell'erotismo e di dare un potente riconoscimento alla libertà sessuale.

Schneemann ha usato la performance per rendere l'arte più diretta e meno metaforica. La Performance art è per natura fugace e non permanente, e per questo motivo, lei, come molti altri artisti, ha deciso di usare un medium dal carattere molto più duraturo per cercare di rendere meno provvisoria questa forma artistica: la fotografia.

La performance *Interior Scroll*¹³³ (1975) di Schneemann viene fotografata da Anthony McCall ed entra nella storia anche grazie alla fotografia. È comunque evidente che la fotografia non possa dare eco al contenuto drammatico dell'opera dell'artista perché la foto riduce la performance ad un evento esclusivamente visivo.

Interior Scroll fu realizzata per la prima volta da Schneemann al *Women Here and Now*, una mostra di dipinti accompagnata da una serie di performance a East Hampton, New York, nell'agosto 1975. Di fronte a un pubblico composto principalmente da donne artiste, l'azione prevedeva che Schneemann salisse sopra un tavolo indossando solo un lenzuolo bianco e un grembiule. La performance proseguiva con l'artista che, parlando al pubblico, affermava che avrebbe letto un passo tratto dal suo libro *Cezanne, She Was A Great Painter*, edito per la prima volta nel 1974; l'artista scelse Cezanne "come artista-simbolo di una tradizione

¹³³ Si veda fig. 19 a p. 159

esclusivamente maschile”¹³⁴. Tenendo il libro in mano, ha poi iniziato ad interpretare una serie di pose rituali prima di togliersi il grembiule, rimanendo definitivamente nuda. Successivamente cominciò a estrarre un rotolo sottile di pergamena dalla sua vagina e a leggerlo ad alta voce al suo pubblico ipnotizzato.¹³⁵ La stampa che si può vedere a pagina 159 (fig. 19) è molto interessante: appartiene al Museo Tate Modern di Londra, e comprende due fotografie in bianco e nero che ritraggono l'artista mentre si trova sopra il tavolo, durante la seconda parte della performance, mentre srotola la pergamena. Le colonne di testo su entrambi i lati delle fotografie riportano le parole scritte sul rotolino. Il testo è stato tratto da un film in Super 8 del 1973, della stessa Schneemann, intitolato *Kitch's Last Meal*.

Scroll 2, 1977:

I met a happy man
a structuralist filmmaker—
but don't call me that
it's something else I do—
he said we are fond of you
you are charming
but don't ask us
to look at your films
we cannot
there are certain films
we cannot look at
the personal clutter
the persistence of feelings
the hand-touch sensibility
the diaristic indulgence
the painterly mess
the dense gestalt
the primitive techniques

(I don't take the advice
of men who only talk to
themselves)
PAY ATTENTION TO CRITICAL
AND PRACTICAL FILM LANGUAGE

¹³⁴ Baldacci, C., Vettese, A., (a cura di), *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in *Artedossier*, Prato, n. 289, Giunti, Giugno 2012, cit., p. 21

¹³⁵ Si veda fig. 19 a p. 159

IT EXISTS FOR AND IN ONLY
ONE GENDER

even if you are older than I
you are a monster I spawned
you have slithered out
of the excesses and vitality
of the sixties . . .

he said you can do as I do
take one clear process
follow its strictest
implications intellectually
establish a system of
permutations establish
their visual set . . .

I said my film is concerned
with DIET AND DIGESTION

very well he said then
why the train?

the train is DEATH as there
is die in diet and di in
digestion

then you are back to metaphors
and meanings
my work has no meaning beyond
the logic of its systems
I have done away with
emotion intuition inspiration—
those aggrandized habits which
set artists apart from
ordinary people—those
unclear tendencies which
are inflicted upon viewers . . .

it's true I said when I watch
your films my mind wanders
freely . . .
during the half hour of
pulsing dots I compose letters
dream of my lover
write a grocery list
rummage in the trunk
for a missing sweater
plan the drainage pipes for
the root cellar . . .
it is pleasant not to be
manipulated

he protested
you are unable to appreciate

the system the grid
the numerical rational
procedures—
the Pythagorean cues—

I saw my failings were worthy
of dismissal I'd be buried
alive my works lost . . .

he said we can be friends
equally though we are not artists
equally I said we cannot
be friends equally and we
cannot be artists equally

he told me he had lived with
a "sculptress" I asked does
that make me a "film-makeress"?

"Oh no," he said. "We think of you
as a dancer."¹³⁶

Carolee Schneemann in questo testo racconta una conversazione con "un regista strutturalista"¹³⁷ in cui l'artista contrappone l'intuizione, il sentimento e i processi corporei, tradizionalmente associati alla sfera "femminile", contro nozioni tradizionalmente "maschili" di ordine, razionalità e ragione. La performance quindi cerca di porre l'attenzione sui binarismi del mondo occidentale (donna-sentimento, uomo-ragione), definendoli oltremodo limitanti e controproducenti. La critica riteneva che l'interlocutore di Schneemann in questo dialogo fosse il suo compagno di vita di quel periodo, Anthony McCall, il quale aveva scattato le fotografie della performance (che sono state poi usate per produrre la stampa del Tate Modern). Alla fine degli anni Ottanta invece Schneemann rivelò che il testo era indirizzato alla storica e critica d'arte Annette Michelson che, sosteneva Schneemann, non voleva guardare i suoi film.

La stampa del Tate Modern è stata realizzata da Eagle Photography, Union Square, New York City e pubblicata dall'artista stessa. Schneemann aveva poi spazzolato e spruzzato

¹³⁶ Schneemann, C., *Kitch's Last Meal*, 1973-1978, 54.11 min., colore, suono, Super 8mm

¹³⁷ Si veda fig. 19 a p. 159

succo di barbabietola, urina e caffè sulla stampa, ma l'intensità del colore si è sbiadita nel tempo.

Interior Scroll di Carolee Schneemann fu una performance, tra le altre, ad aver evidenziato chiaramente la fonte della forza creativa dell'artista, che partiva dall'interno del proprio corpo e veniva al mondo dalla vagina. In questo modo l'artista ha mostrato la potenza dell'interiorità femminile, dell'organo riproduttivo della donna, dove sangue e resti organici esistono e non disgustano. L'oggetto parla, la vagina è la fonte del testo.

Schneemann così facendo ha unificato la produzione artistica femminile con l'esperienza sessuale, spostando quest'ultima dalla visione dominante di un'arte prettamente maschile verso un'esplorazione più femminile e femminista del corpo. È interessante notare come quasi tutte le raffigurazioni della sessualità femminile, fino a quel momento, erano state prodotte da artisti maschi o si trovavano solo nella pornografia. “*Interior Scroll* è frutto della ricerca di Schneemann sullo ‘spazio vulvare’ e sui suoi legami con la figura del serpente come attributo divino femminile dei culti antichi”¹³⁸.

Un'altra performance molto interessante di Schneemann, sempre legata al tema del corpo, è *Up to and Including Her Limits*¹³⁹ del 1973. L'artista qui si trovava appesa ad una corda attaccata al soffitto della Grand Central Station di New York, nuda, cercando di resistere il più possibile mentre disegnava su fogli di carta appesi alla parete utilizzando i movimenti del suo corpo. Usava il suo stesso corpo come una specie di pennello, come un arnese per disegnare e dipingere.

Da un parte l'artista in quest'opera voleva esprimere il concetto di inseparabilità dell'artista dalla sua fisicità, dal suo corpo; dall'altra voleva introdursi e rivisitare la storia prevalentemente maschile dell'*Action painting*. Come scritto in alcune pagine precedenti, uno dei riferimenti artistici per Schneemann era per

¹³⁸ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p. 82

¹³⁹ Si veda fig. 20 a p. 160

l'appunto l'*Action painting*, e infatti in *Up to and Including Her Limits* dialoga apertamente con questa tecnica artistica e con il suo creatore, Jackson Pollock. Si riferisce in particolare all'impegno di Pollock nell'utilizzare il suo corpo in maniera attiva mentre faceva gocciolare e versava la pittura su tele stese sul pavimento. La tecnica di Pollock fu una pietra miliare per Schneemann, e per questo motivo l'artista ha sviluppato un proprio approccio alla tecnica, cercando di inserire, in maniera critica, il proprio corpo e la propria prospettiva in un mondo storicamente dominato dagli uomini.

Carolee Schneemann, in una video-intervista intitolata *Behind the Scenes: On Line: Carolee Schneemann*, edita dal Museum of Modern Art (MoMA) di New York, ha descritto la sua azione:

I am suspended in a tree surgeon's harness on a three-quarter-inch manila rope, a rope which I can raise or lower manually to sustain an entranced period of drawing—my extended arm holds crayons which stroke the surrounding walls, accumulating a web of colored marks¹⁴⁰.

E ha aggiunto:

My entire body becomes the agency of visual traces, vestige of the body's energy in motion¹⁴¹.

Il corpo in questa performance è vivo, presente, pesante, occupa e crea spazio, non è un corpo invisibile e nascosto. È una performance che dialoga intensamente con il tema della liberazione e della rivalsa del corpo femminile.

Schneemann si esibì con *Up to and Include Her Limits* nove volte tra il 1971 e il 1976, e alla fine la trasformò in un'installazione. L'installazione è una registrazione delle linee che il suo corpo sospeso ha tracciato nello spazio mentre lo muoveva su, giù e attraverso ampi fogli di carta posti sulle pareti e sul pavimento di un angolo di una stanza. L'imbracatura e la corda che tenevano il

¹⁴⁰ MoMA, *Behind the Scenes: On Line: Carolee Schneemann*, <https://www.moma.org/multimedia/video/131/822>

¹⁴¹ Ivi

suo corpo sono appese al centro della stanza-display, e tutto attorno sono presenti i monitor video impilati che mostrano i filmati delle sue esibizioni.

Lo studio portato avanti da Carolee Schneemann è di essenziale importanza anche oggi per le giovani femministe. È indubbio che Schneemann abbia vissuto un femminismo diverso da quello attuale, erano gli anni Settanta e le tematiche e le modalità di fare arte e politica erano molto diverse, ma ciò non toglie che la performer abbia lasciato una grande eredità e un punto di partenza fondamentale con cui confrontarsi. La lezione di Schneemann ha rappresentato una base molto solida in grado di stravolgere numerosi stereotipi e che ha contribuito ad allargare la concezione di corpo libero della donna.

“My work became a bridge that had to be crossed by young feminists working with their bodies”¹⁴², ovvero “il mio lavoro diviene un ponte che deve essere attraversato dalle giovani femministe che lavorano con i loro corpi”.

2.3 Hannah Wilke: il corpo senza tabù

Hannah Wilke (1940–1993) è stata una scultrice e performer newyorkese, il suo lavoro artistico l’ha vista confrontarsi con le tematiche della sessualità, del femminismo e dell’identità di genere, usando il suo corpo come medium primario. I suoi lavori spaziano dalla scultura alla performance, dalla fotografia ai video. Ha utilizzato il corpo per riflettere sull’immagine che viene ad esso attribuita da parte dello sguardo feticistico-maschilista; i corpi femminili sono stati da sempre messi in mostra, ma solo in maniera oppressiva e sessista, mostrati come se dovessero essere guardati da un unico punto di vista: quello dell’uomo.

Lei, come le sue colleghe donne, ha dovuto lavorare in un ambiente artistico dominato dagli uomini e per questo motivo con

¹⁴² Cascone S., *The Seven Best Quotes from Carolee Schneemann’s ‘Guardian’ Interview*, in *Artnet*, marzo 2014, <https://news.artnet.com/art-world/the-seven-best-quotes-from-carolee-schneemanns-guardian-interview-5232>

il suo lavoro ha cercato di comunicare l'idea che la donna non debba interpretare un ruolo passivo, di sottomissione, ma che debba usare e far sentire la propria voce ed essere attiva, viva. Il corpo appartiene alla donna, è suo e può farci ciò che vuole.

Ciò che stupisce di Hannah Wilke non è soltanto il fatto che abbia usato il suo stesso corpo come mezzo artistico per esprimere i suoi pensieri e concetti, ma che lo abbia fatto portando deliberatamente avanti un'auto-oggettivazione del proprio corpo, assumendo posizioni stereotipate, mimando immagini di donne e modelle della pubblicità, assumendo lei stessa i canoni estetici imposti dalla cultura patriarcale e maschilista dell'epoca. Il suo scopo era quello di mostrare a tutti quali erano le condizioni di subordinazione in cui si trovavano a vivere le donne.

Wilke era una provocatrice, la sua arte era basata sul corpo erotizzato e le sue performance celebravano la sessualità, il femminile e il femminismo. Si impegnò a sottrarre il corpo erotico femminile dall'oggettivazione dello sguardo maschile al fine di rendere chiari quelli che erano gli elementi distorti della società patriarcale in cui vivono lei e tutte le donne, voleva rovesciare le convenzioni e gli stereotipi culturali.

La sua pratica artistica era radicata nella sua devozione alla scultura e l'adattamento di Wilke del proprio corpo come materiale scultoreo era ciò che lei chiamava "scultura vivente". Wilke decise di usare le proprie esperienze e caratteristiche personali per comunicare la bellezza, la sessualità e il potere spirituale. Con il suo corpo nudo davanti alla telecamera, Wilke si è presentata come un'artista femminista che ha trasformato il sé corporeo al fine di produrre un'eredità per il collettivo.

È stata una delle prime artiste ad utilizzare immagini dei genitali femminili, di vagine, nel suo lavoro artistico allo scopo di impegnarsi in campo femminista. Non tutti però erano d'accordo sul definirla realmente una femminista, soprattutto le femministe stesse. Viene tacciata per il suo fascino attraente e guardata con sospetto da una legione di donne che nel 1968 combatteva per

ridefinire i diritti di genere. Le ragioni erano molteplici, Wilke decise di opporsi all'immagine insulsa che la società aveva della donna, vista unicamente come donna-oggetto, donna-copertina, donna-merce, donna-madonna, esteticamente perfetta, esteticamente appetibile, potenzialmente frivola e indisturbante, partendo proprio da questa stessa immagine che non condivideva, assumendo il ruolo della donna sessualizzata nella cultura e nell'arte popolare. Dava infatti un'immagine di sé di donna che si agghinda, che si atteggiava, che si piace e che si mette in mostra. Un vero anti-modello per la milizia femminista appena insorta, la quale non comprende il suo atteggiamento e modo di comunicare e le si scaglia contro. "Come ogni altra opera d'arte, Hannah diventò un brandello di carcassa di animale investito dal traffico per gli sciacalli della stampa artistica. Fatta letteralmente a pezzi. Il suo corpo nudo esposto alle interpretazioni inconciliabili di maschi hippie che la vedevano come un avatar della liberazione sessuale e di femministe ostili come Lucy Lippard che considerava ogni auto-esposizione femminile uno stucco patriarcale."¹⁴³ Lucy Lippard, curatrice, critica d'arte e attivista statunitense, criticò duramente la sua modalità di fare arte attraverso il corpo. Wilke veniva accusata di osare troppo, di essere troppo sensuale, troppo esibizionista e usare troppa nudità per poter tenere alta la bandiera degli ideali femministi. Non rientrava negli standard delle femministe e non appariva neanche così arrabbiata, ma anzi superficiale e non così impegnata in una lotta di contestazione sociale. Lucy Lippard biasimò Hannah Wilke definendola troppo seducente e poco femminista, e per lei, come per le altre femministe più radicali, il suo offrirsi come oggetto del desiderio sessuale maschile andava a rafforzare, più che a sovvertire, la scopofilia maschile.

Con gli anni Settanta Wilke ha iniziato i suoi "ritratti performativi" e con essi, resi immortali da fotografie e video, mostrava stereotipi erotici con pose e gesti presi in prestito dalle

¹⁴³ Kraus, C., *I love Dick*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 226

rivista pornografiche e attribuiti al corpo femminile, con l'obiettivo di "denunciare la commercializzazione e l'uso stereotipato della sessualità femminile"¹⁴⁴.

L'ostentazione che portava avanti Wilke era perciò ben studiata, pensata appositamente per far aprire gli occhi allo spettatore e scaturire un dialogo con esso. Nel 1977 decise di pubblicare un Manifesto indiscutibilmente provocatorio nei confronti di questo forte integralismo femminista che le si era riversato contro. Il Manifesto prende il titolo di *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*, una locandina in bianco e nero che la ritrae in posa, con una camicia aperta che le scopre i seni e un paio di jeans a vita bassa. Mani sui fianchi, sguardo altezzoso e alcuni chewing gum incollati sulla pelle. Il Manifesto è stato esposto in una mostra collettiva tenutasi in quello stesso anno presso l'Edificio delle Donne di Los Angeles, e voluta dal Center for Feminist Art Historical Studies. Wilke decise di ribattere a questo radicalismo femminista con un'immagine di sé che ricordava quella di alcune modelle in posa sulle copertine di *Play Boy*.

Anche se non è la prima volta che li utilizza, è interessante l'uso che fa dei chewing gum incollati alla pelle. La foto della copertina in realtà faceva parte di una performance realizzata qualche anno prima e intitolata *S.O.S. Starification Object Series*¹⁴⁵ (1974-79), durante la quale l'artista a busto nudo si lasciava ritrarre in più scatti, in bianco e nero, assumendo pose da vera pin-up. Le fotografie sono state fatte a tre quarti, lei era a seno nudo, con i jeans con la chiusura lampo aperta e portava i lunghi capelli acconciati in bigodini. In questa performance la sua pelle era disseminata di tanti piccoli chewing gum modellati a forma di vagina. L'azione inizialmente prevedeva che Wilke distribuisse pacchetti di gomme da masticare al pubblico entrante e che, dopo essersi denudata, tornasse da quegli stessi spettatori per farsi

¹⁴⁴ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2020, p.227

¹⁴⁵ Si veda fig. 21 a p. 160

riconsegnare la gomma masticata. Successivamente ne modellava la forma, di vagina, davanti agli sguardi stupiti degli spettatori. Wilke aveva un passato da scultrice ed era abilissima nel modellare i materiali. L'ultimo passaggio era dato dall'applicazione di queste gomme-vagine sulla sua pelle. L'artista scelse il chewing gum perché, a suo parere, rispondeva perfettamente all'idea maschilista di donna media americana: masticabile, assaporabile, plasmabile, sostituibile.

Wilke osservò che, oltre ad evocare la forma dell'organo femminile, le gomme da masticare evocavano anche cicatrici storiche:

Per ricordare che, come ebrea, durante la guerra sarei stata marchiata e seppellita se non fossi nata in America. Starification – Scarification (Costellazione – Scarificazione) ... Ebrea, nera, cristiana, musulmana ... Etichettare le persone invece di ascoltarle ... Giudicarle secondo pregiudizi primitivi. Marxismo e Arte. Sentimenti fascisti, ferite interne, prodotte da eventi esterni.¹⁴⁶

Lo scopo di Wilke era quello di provocare reazioni, riflessioni e domande, le gomme da masticare attiravano l'attenzione degli spettatori, distogliendola dal corpo nudo e richiamandola sull'oggettivazione del corpo della donna. Il suo amore per la scultura non è un aspetto da tralasciare perché farà parte della sua vita fino alla fine; sarà la disciplina che insegnerà presso la School of Visual Arts di New York per diversi anni, sino a quando un linfoma non le impedirà di condurre una vita normale.

Inizialmente il leitmotiv della sua indagine artistica era l'organo sessuale femminile, la vagina, l'uso del corpo come medium, invece, giunse soltanto in seguito, dopo aver lavorato ad una serie di mostre in cui esponeva le sue vagine scolpite in diversi materiali e diverse dimensioni. Le modellava in terracotta, ceramica e latex, per poi arrivare al chewing gum, nel momento in cui la pratica scultorea cedeva il posto a quella performativa.

Il suo obiettivo era quello di ridicolizzare la paura del corpo femminile nella società. L'umorismo nei suoi primi lavori ha

¹⁴⁶ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p.107

mostrato quanto fossero a disagio le persone con il modo in cui si comportava e per l'arte che stava creando, ma il suo approccio radicale e spesso controverso si è rivelato un passo avanti per il concetto di corpo libero.

Il passaggio dalla scultura al corpo avvenne proprio in quegli anni Sessanta-Settanta di cui abbiamo già parlato con Gina Pane e Carolee Schneemann, anni in cui la Performance Art si affermava come nuovo linguaggio artistico, prevalentemente usato dalle donne. Carla Subrizi, nel suo saggio *Azioni che cambiano il mondo*, scrive:

Le artiste hanno non soltanto esposto ma hanno indicato con gesti, azioni, forme performative, la condizione culturale della corporeità e con essa dei comportamenti, delle relazioni sociali [...], hanno messo in relazione l'arte con la politica, l'arte con la poesia, l'arte con i lavori manuali e artigianali¹⁴⁷.

Le donne artiste hanno cercato in quegli anni di portare avanti una rivendicazione culturale tramite l'arte, tramite la performance legata al corpo, producevano opere con uno spessore storico prevalentemente politico e le loro azioni rispecchiavano le loro idee. Hannah Wilke ha condotto la sua ricerca tra la rivendicazione e la riscoperta di una femminilità legittima svolgendo un percorso diverso e quindi spesso non compreso dalle altre artiste, e per questo stesso motivo fondamentale da analizzare. Un punto di partenza differente quindi. Pensava al femminismo come un mezzo per ridisegnare il ruolo sociale della donna, ristabilirne i diritti, ma mantenendo la grazia, la sensualità e l'avvenenza che lei stessa sentiva di possedere.

Come ha scritto Teresa Macrì nel suo libro *Slittamenti della performance (vol.1)*: “nella dominante femminista è il fallo ad essere messo sotto accusa come stereotipo della mascolinità egemonica”¹⁴⁸, andava quindi ridiscusso il potere falloocratico. Anche l'artista polacca Natalia LL (pseudonimo di Natalia Lach-

¹⁴⁷ Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 150

¹⁴⁸ Macrì, T., *Slittamenti della performance, Volume 1, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020, p.144

Lachowicz), ha abilmente ironizzato su questo tema, esplorando le immagini erotiche già a partire degli anni Sessanta fino ad arrivare a creare una serie come *Consumer Art*¹⁴⁹ negli anni Settanta, conducendo una critica alla mercificazione del corpo femminile nella pornografia. Come Hannah Wilke, anche Natalia LL è stata criticata dalle femministe per aver portato avanti con la sua arte di consumo una “lotta perversa con il culto del fallo e con la mascolinità”¹⁵⁰. Nelle sue opere di arte del consumo, Natalia LL presentava se stessa, oltre ad alcune modelle, mentre mangiava in modo provocatorio una varietà di cibi di forma allusiva (banane, salsicce, coni gelato), emulando lo standard dei gesti pornografici. Attraverso la ripetizione di una serie di fotogrammi, si possono tracciare le fasi dei suoi gesti e attività. Esposta in maniera concreta, l’attività fisiologica del consumo si contrappone all’eleganza sterile della stampa fotografica. “Nell’arte del consumo si inverte il classico paradigma del dominio di un sesso sull’altro: è la donna che assume un ruolo attivo, mentre la mascolinità si riduce a semplici prodotti di forma fallica”¹⁵¹. Anche lei, come Wilke, decise di impersonificare, incarnare, lo stereotipo, ironizzando e ponendo l’attenzione sullo stesso.

*Hannah Wilke Through The Large Glass*¹⁵² è una delle performance più famose di Wilke, creata per essere vista attraverso un’opera chiave dell’artista francese Marcel Duchamp conservata al Philadelphia Museum of Art: *The Large Glass*¹⁵³ (1915 – 1923). L’opera di Wilke consiste in un film a colori in 16 mm, attraverso il quale l’artista ha disarmato abilmente uno dei pezzi più iconici della storia dell’arte che incarnava il culto del genio maschile. Realizzò il film dopo aver visto l’opera *Étant donnés* (1946 – 1966), sempre di Duchamp, e strettamente legata

¹⁴⁹ Si veda fig. 2 a p. 151

¹⁵⁰ Macrì, T., *Slittamenti della performance, Volume 1, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020, p.145

¹⁵¹ Ivi

¹⁵² Si veda fig. 22 a p. 161

¹⁵³ Si veda fig. 23 a p. 161

a *The Large Glass*. Nel suo film, Wilke, portava un Fedora sul capo e indossava un abito di raso bianco da uomo. La performance prevedeva che l'artista eseguisse una serie di pose evocando lo stile di icone della moda degli anni Settanta come Yves Saint-Laurent, e che poi si spogliasse.

Utilizzò il vetro della scultura di Duchamp come un palcoscenico, come un dispositivo di inquadratura per la sua stessa figura in movimento e attraverso il quale lo spettatore la vedeva interpretare in modo ambiguo i ruoli di scapolo e sposa, di artista e oggetto d'arte, di voyeur e oggetto erotico. Wilke decise di usare deliberatamente la propria immagine e la propria sessualità per confrontarsi con la rappresentazione erotica delle donne nella storia dell'arte e nella cultura popolare.

Il lavoro di Wilke continuò fino alla fine dei suoi giorni e occorre citare una delle sue opere più profonde e intime: *Intra-Venus*¹⁵⁴ (1992-1993), il suo ultimo lavoro. Quest'opera è una documentazione fotografica dello stravolgimento fisico che le procurava la malattia che pian piano la stava uccidendo, il corpo in questo caso è ferito dalla malattia. All'inizio degli anni Novanta infatti ad Hannah Wilke venne diagnosticato il cancro e l'artista morirà per un linfoma il 28 gennaio 1993, a soli cinquantadue anni. Hannah Wilke ha usato il suo corpo performante per dialogare con la malattia. La chemioterapia e il trapianto di midollo osseo avevano stravolto il suo fisico, procurandole aumento di peso, ferite, cicatrici e perdita dei capelli. In *Intra-Venus* le fotografie sono a colori a grandezza naturale e lei si fa ritrarre nuda, col suo corpo gonfio e tumefatto dalle cure antitumore, prima con pochi capelli e poi completamente calva. Le immagini che produce sono immagini di forte impatto, lasciano il segno in chi le guarda perché toccano in maniera reale e intima la malattia e la sofferenza, lo spettatore non può rimanere immune di fronte ad esse.

¹⁵⁴ Si veda fig. 24 a p. 162

È stato un lavoro esposto postumo nel 1994 alla Roland Feldman Gallery di New York, per volere del marito Donald Goddard. Le fotografie sono state raccolte e custodite dal marito, e ritraggono Hannah Wilke nella sua umana fragilità e nel suo coraggio, mentre mostra, ancora una volta, il suo corpo, al quale anche l'artista restituisce piena dignità e libertà anche in un momento critico come quello di un malattia terminale.

Nel prossimo capitolo vedremo come anche l'artista Nan Goldin ha utilizzato il suo corpo e quello dei suoi cari per trattare le tematiche dell'identità, della sessualità, e della malattia. Nan Goldin infatti, tramite le sue fotografie strettamente legate alla realtà, ha usato, e usa ancora oggi, il corpo per dialogare con una malattia debilitante e stravolgente come l'AIDS, portando avanti una grande campagna attivista per richiamare l'attenzione sulle vite di coloro che sono stati, e sono, colpiti dal virus HIV.

Gina Pane, Carolee Schneemann e Hannah Wilke hanno portato un grande contributo alla liberazione del corpo della donna dai tabù e dalle oppressioni imposti da una società patriarcale e maschilista. Queste artiste sono state delle madrine e delle guide per molte altre artiste e donne dopo di loro, compiendo inequivocabilmente azioni di coraggio e di forza. La parola "coraggio" deriva dal latino *cor*, "cuore", queste artiste hanno avuto il cuore e la forza di lottare per la dignità di tutte le donne, ridando, tramite il loro corpo, dignità e vita a tutti i corpi delle donne. Personalità come Gina Pane, Carolee Schneemann e Hannah Wilke hanno avuto la forza e l'abilità di reagire e mettersi in mostra, hanno usato il proprio corpo come corpo di tutte le donne. Parlando del proprio sé dicendo "io", hanno cercato anche di dire "noi", assumendosi un certo grado di responsabilità nel fare ciò, ed è anche grazie a loro se pian piano il personale è diventato politico. "Quello che riguarda un solo corpo di una sola donna nel mondo, riguarda tutte le donne".¹⁵⁵

¹⁵⁵ Guerra, J., *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*, Edizioni Tlon, 2020, p. 11

3. Dipendenze e pulsioni

La macchina fotografica non c'è, esiste piuttosto una relazione, perché accetto le cose così come sono. Per questo non proietto niente sui soggetti, anzi faccio in modo che non diventino altro rispetto a ciò che sono. Non ho alcun pregiudizio, nessuna aspettativa. Le persone non devono recitare una parte per me, non mi devono dare quello che voglio. Ciò che mi spinge a fotografarli sono i sentimenti che nutro per loro: rispetto, amore, e spesso attrazione fisica. Non voglio cambiare nulla, né farli essere ciò che non sono, né imprimere su di loro il mio segno¹⁵⁶.
(Nan Goldin)

Lo studioso di fotografia e docente universitario Claudio Marra, nel suo libro *Cos'è la fotografia*, scrive riguardo alla fotografia:

Da qualsiasi prospettiva la si consideri, scientifica, artistica, giornalistica, familiare, la fotografia rimanda subito e necessariamente a una pensiero, a una complessità simbolica che si lega alla sua pratica, al gesto che l'ha prodotta, ai significati da essa innescata. [...] Per quanto gli scatti possano mostrarsi frenetici e distratti, soprattutto ora che la dimensione digitale li ha resi quasi compulsivi, non c'è praticamente volta in cui l'atto fotografico non implichi l'idea di conservare, di raccogliere, di testimoniare, di mantenere, di ricordare.¹⁵⁷

A partire già dagli anni Settanta l'uso della fotografia come esperienza e modalità artistica inizia a diventare sempre più diffuso e ricorrente, ma tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, la fotografia cominciò ad entrare a pieno titolo come medium delle arti e cominciava ad essere teorizzata in questo contesto. Come accennato in precedenza, le immagini fotografiche non vengono riconosciute con l'unico ruolo di "documentazione" della realtà, ma in compresenza delle forme artistiche come la Body o la Performance Art, la fotografia inizia ad essere identificata come medium in grado di far sopravvivere virtualmente il corpo e l'azione. La fotografia di un'azione "è la ri-presentazione in assenza dell'azione stessa, nello stesso modo in cui la fotografia di una persona cara ne sostituisce, se pur

¹⁵⁶ Focci, N., *Nan Goldin: Il Diario Rivelato*, in *Nicola Focci*, Aprile 2015, <http://www.nicolafocci.com/2015/04/nan-goldin-il-diario-rivelato/>

¹⁵⁷ Marra, C., *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 11

virtualmente, la presenza”¹⁵⁸. La ricerca dell’assenza, o meglio, la ricerca dell’illusione della presenza, sarà una caratteristica che accompagnerà la generazione di artisti a partire dagli anni Settanta, tra cui Nan Goldin. In realtà, si può attribuire alla fotografia anche un altro ruolo fondamentale, se si pensa che ad esempio per Gina Pane, una delle protagoniste della sperimentazione artista degli anni Sessant-Settanta, la fotografia era come “una sorta di specchio sul quale controllare il proprio corpo e prenderne coscienza”¹⁵⁹. Così facendo la fotografia entrava nella creazione dell’opera stessa, come uno specchio rilevatore e congelatore.

Gli anni Settanta sono stati caratterizzati da una fervente rivendicazione femminista e i lavori delle artiste erano legati a una forma di contestazione che le vedeva lottare per combattere la netta imposizione delle figure maschili anche nel mondo dell’arte. Alle donne infatti non veniva quasi mai riconosciuto niente, né i loro diritti né il loro lavoro, anzi spesso erano riconosciute solo come “moglie di” o “figlia di”. Si è già visto nei capitoli precedenti come tale periodo venga definito “femminismo della seconda ondata”, ovvero gli anni in cui i temi della lotta erano incentrati sulla sessualità, sulla gravidanza e sulla maternità; si differenziava da quello che era il “primo femminismo”, indentificato tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo e incentrato sulla lotta per il diritto al voto e l’uguaglianza. Gli anni Ottanta si aprono con la consapevolezza che ormai si poteva fare qualunque cosa in campo artistico: “usare il corpo, affidarsi all’esercizio concettuale, intervenire sull’ambiente, utilizzare la fotografia e il video, ma pure tornare alla manualità pittorica, riscoprendo magari quel gusto per il decorativismo che era stato abbandonato nell’asetticità di una ricerca tutta manuale”¹⁶⁰. Inoltre, sempre di più in questi anni, si faceva

¹⁵⁸ Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, cit., p. 259

¹⁵⁹ Ivi

¹⁶⁰ Ibidem, p. 266

significativa nella scena artistica la presenza di protagoniste femminili, che usavano la fotografia e il corpo come mezzo di espressione.

Facendo riferimento sempre a ciò che ho accennato nel primo capitolo, Barbara Kruger, in una sua opera-manifesto, definiva il corpo della donna un vero e proprio “campo di battaglia”, un luogo dove veniva messa in gioco la resistenza fisica e mentale dell’artista. Barbara Kruger ha utilizzato immagini fotografiche che provenivano dai mass media e ha portato avanti un lavoro di montaggio sofisticato, una sorta di fotomontaggio dadaista attualizzato, in cui convivevano immagini e scritte. “Il tuo corpo è un campo di battaglia”¹⁶¹ è il titolo di una sua opera del 1989 che diventò uno degli slogan femministi. Quest’opera raffigura un volto bello di donna, metà sviluppato in positivo e metà in negativo. Barbara Kruger utilizzò quest’immagine come una metafora, a significare che era necessario sovvertire e ridefinire l’immagine che si era sempre avuta della donna, così come era necessario rivendicare il ruolo delle donne, da sempre subordinato e messo in secondo piano. Ma come? Attraverso l’attivismo e il lavoro sul campo, attraverso il corpo stesso della donna, luogo di battaglia e cambiamento.

Per questo motivo in questo capitolo verrà preso in esame il lavoro dell’artista Nan Goldin, la quale non è soltanto una fotografa, ma è anche un’attivista che ancora oggi porta avanti la sua ricerca in campo sociale e politico. Verrà analizzato il corpo della donna nell’esperienza artistica proprio a partire dalle fotografie dell’artista stessa, in cui spesso lei ne è il soggetto principale; il corpo sarà analizzato come luogo di devastazione, abuso, malattia e trauma, ma anche come luogo di memoria e ricordo.

¹⁶¹ Si veda fig. 1 a p. 151

3.1 Nan Goldin: il corpo come luogo di devastazione e di ricordo

La fotografia di Nan Goldin (n. 1953) si può definire intima ed incentrata particolarmente sulla vita della sua famiglia, all'interno della quale lei include anche i suoi amici più stretti, con i quali vive. Non porta propriamente avanti un'arte incentrata sui temi del femminismo e non lavora esplicitando di avere intenti femministi nella costruzione delle sue fotografie, ma non per questo la sua ricerca artistica risulta meno inerente al tema del corpo della donna e di come questo venga ritratto nelle sue opere. Inoltre l'artista conduce un lavoro di ricerca molto delicato e allo stesso tempo profondo e d'impatto sulle immagini del corpo malato, colpito dall'AIDS, esplorando un tema fino ad allora considerato un vero e proprio tabù. Vedremo come ha trasformato qualcosa di estremamente personale e familiare in qualcosa di pubblico e politico: "il personale è politico", riprendendo lo slogan di Carol Hanisch.

Nella sua ricerca, che continua ancora oggi, il concetto di arte e il concetto di vita sono sempre interconnessi, mai scindibili. Tra gli anni Settanta e Novanta dello scorso secolo, le rivendicazioni delle donne, le lotte per i diritti degli omosessuali e l'AIDS erano solo alcune delle tematiche che caratterizzavano la società, ed erano anche alcune, se non le principali, tematiche affrontate da Nan Goldin nelle sue fotografie. Nei suoi primi lavori ha avuto il coraggio, quasi spontaneo, di mostrare in maniera genuina e sincera le relazioni umane nella vita intima di coppia e di famiglia, non focalizzandosi soltanto sul bello e sulle celebrazioni ma ponendo in particolare l'attenzione sulla tristezza, sulle dipendenze interrelazionali e patologiche, e sulla malattia.

Alla fine degli anni Settanta, Nan Goldin, nata e cresciuta a Washington, si trasferisce a Manhattan e inizia a mostrare alcune presentazioni delle sue diapositive, facendosi conoscere da un pubblico formato prevalentemente da artisti, attori e registi. Solo a partire dalla sua inclusione, nel 1985, alla Whitney Biennial di

New York e dalla pubblicazione del suo primo libro *The Ballad of Sexual Dependency*, il suo lavoro inizierà ad assumere un interesse istituzionale di rilievo e ad essere conosciuto da un pubblico più ampio.¹⁶² E a proposito di quest'ultima opera citata, Nan Goldin ha scritto:

The Ballad of Sexual Dependency è il diario che voglio che la gente legga... è opinione comune che il fotografo sia per natura voyeur, l'imbucato alla festa. Ma io non sono pazza, questa è la mia festa. Questa è la mia famiglia, la mia storia... non intendo essere il soggetto di una versione altrui della mia storia¹⁶³.

Nan Goldin era particolarmente sensibile alle tematiche dell'identità, del corpo e della sessualità perché, oltre a dividere la sua abitazione con alcuni suoi amici omo e transessuali, era dichiaratamente bisessuale. Viveva tutto sulla sua pelle ed era in diretta partecipazione con i temi per cui lottava. La fotografia veniva usata dall'artista sia come mezzo espressivo, sia come mezzo attraverso il quale riuscire a mantenere il controllo sulla propria vita. Fotografia e vita diventano, così, inscindibili.

Nan Goldin continuò a fotografare anche per tutti gli anni Ottanta e Novanta, seguendo i cambiamenti sociali, politici e soprattutto umani che la riguardavano. Specialmente a partire dagli anni Novanta, ci furono molti artisti che focalizzarono la propria ricerca sui temi dell'identità e della sessualità, e in particolare, ciò che riscontra Claudio Marra nel suo saggio *Fotografia come arte*, è un generale emergere di una "forte dose di personalizzazione [...] dalle loro ricerche"¹⁶⁴, ricerche che vengono poi esposte e messe a disposizione di tutta la comunità. Veniva sempre di più abbattuta la sfera del privato così come venivano abbattuti i tabù sulla sessualità e sulle dipendenze, questi ultimi diventando addirittura temi pubblici e alla portata di tutti. Avveniva dunque

¹⁶² Cotton, C., *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 160-164

¹⁶³ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p.124

¹⁶⁴ Marra, C., *Fotografia come arte*, in *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, a cura di F. Poli, Mondadori Electa, 2003, p. 271

un passaggio netto dal privato al pubblico, dal personale al sociale, e si percepiva un forte desiderio di esplorare nuovi linguaggi e nuove tecniche di comunicazione con il pubblico, ad esempio, attraverso slide-show nei locali notturni, mostre underground, esibizioni musicali all'aperto, happening e performance.

Nan Goldin già a partire dal 1979 iniziò a presentare al pubblico i suoi slide-show di diapositive, di tema privato e familiare, accompagnati da colonne sonore punk-rock, in alcuni locali notturni newyorkesi. In queste occasioni l'artista univa due media come la fotografia e la musica in un'unica rappresentazione, creando una vera e propria performance artistica.

Aveva molto talento per la ritrattistica ed era in grado di "captare l'aspetto più vero delle persone e, con quel suo modo di parlare curioso e indulgente, metteva a proprio agio i soggetti, esaltandone la bellezza"¹⁶⁵, anche se molto spesso era lei stessa il soggetto della propria opera.

Le opere fotografiche (ritratti, autoritratti, fotomontaggi) diventarono un'arena ideale per la sperimentazione sull'identità di genere sin dalle prime avanguardie e lo saranno sempre più dagli anni Settanta, contrassegnati dal recupero della dimensione primaria della corporeità e della ricerca sull'identità.

Si è iniziato a pensare al medium fotografico come lo strumento che riusciva a cogliere a pieno la presenza tangibile del corpo, e pian piano la fotografia iniziò ad essere impiegata per attestare processi di trasformazione identitaria attraverso uno sguardo che si poneva sia davanti che dietro l'obiettivo: "la donna cessa così di essere l'oggetto della visione e del desiderio altrui, per dare vita a un processo di riappropriazione del corpo, della sessualità, della sua rappresentazione simbolica."¹⁶⁶ L'autoscatto, l'autoritratto, in

¹⁶⁵ Lampert, C., *Una famiglia sui generis*, in *Il giardino del Diavolo*, Nan Goldin, a cura di J. Jenkinson, V. Massadian, G. Petit-Pierre, A. Renshaw, V. Clarke e C. Nguyen-Thanh, Phaidon, Londra, 2003

¹⁶⁶ Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, p.19

questo contesto diventa subito fondamentale perché certifica il momento in cui l'io si riconosce come altro da sé, il momento in cui il soggetto percepisce la propria identità alienata. D'altronde, le pratiche femministe di quel momento erano volte proprio alla rivendicazione della soggettività e del corpo.

A questo proposito ritengo doveroso citare l'artista americana Cindy Sherman (n. 1954), che nelle sue opere era, allo stesso tempo, sia colei che osservava sia colei che era osservata, invocando così lo spirito della fotografia artistica postmoderna che in quel momento stava emergendo. È necessario, prima di continuare, fare un breve excursus su cosa si intenda per fotografia moderna e postmoderna, e lo farò tramite le parole della scrittrice e curatrice artistica Charlotte Cotton:

Il modernismo aveva preso in considerazione la fotografia principalmente in relazione alla sua paternità autoriale e agli sviluppi e innovazioni estetiche e tecniche del mezzo espressivo, che veniva visto come fosse in possesso di una logica distinta e ad esso inerente. L'effetto prodotto dall'approccio critico modernista fu di creare un canone per professionisti specializzati, una storia di pionieri alla guida delle potenzialità della fotografia, i "pochi" che potevano essere distinti dai "tanti" produttori quotidiani di fotografie. [...] Il postmodernismo, invece, considerava la fotografia da un diverso punto di vista, che non era visto come funzionale alle costruzioni di un pantheon di creatori fotografici che rispecchiasse quello costitutivo per la pittura e la scultura. Al contrario, esso esaminava il mezzo espressivo in funzione alla sua produzione, divulgazione e accoglienza, ed entrava in conflitto con la sua inerente riproducibilità, mimica e falsità.¹⁶⁷

La fotografia non era più considerata dal postmodernismo come una prova dell'originalità dell'autore-fotografo, ma era vista come un segno, che andava a riempirsi di significati e valori in base al posto occupato nel sistema di codificazione socioculturale. Due grandi studiosi del XX secolo, Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault (1926-1984), formularono questa teoria postmodernista, la quale presupponeva che il significato, il senso, di ogni immagine non fosse dato dal

¹⁶⁷ Cotton, C., *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010, p. 225

suo autore e non fosse sotto al controllo dello stesso, ma fosse determinato dai riferimenti socioculturali che lo circondavano, da altre immagini e segni. Cindy Sherman in questo caso ne è un esempio. Le sue fotografie, i suoi *Untitled Film Stills*¹⁶⁸, riportano esperienze che si fondano sulla memoria personale e collettiva; sono opere che hanno qualcosa di profondamente familiare, tanto che lo spettatore ammirandoli le percepisce immediatamente. “Queste sono fotografie che ci invitano ad essere consapevoli di ciò che vediamo, di come lo vediamo, e di come le immagini scatenano e danno una forma alle nostre emozioni e alla nostra comprensione del mondo”¹⁶⁹. *Untitled Film Stills* consiste in una serie fotografie, sessantanove per l’esattezza, dove l’artista lavora sul concetto di stereotipo legato alla figura della donna. I suoi *Film Stills* mostrano una donna sola, ritratta in scenari di film noir degli anni Cinquanta e Sessanta, e quella donna non è altro che Cindy Sherman stessa, è la figura femminile di tutte queste fotografie, è il soggetto che va ad investire un doppio ruolo: l’io che fotografa e l’io che viene fotografato. L’artista è vestita e acconciata proprio come fosse la protagonista di uno di quei vecchi film ma nessuna di queste immagini si riconosce in un originale vero e proprio; viene richiamata piuttosto l’idea di un’immagine che c’è già nella conoscenza, nell’immaginario collettivo, in questo caso facente parte del cinema hollywoodiano. Qui la fotografia è come un *déjà-vu*, lo spettatore ha la sensazione che queste immagini si colleghino direttamente a qualcosa di già visto, ma in realtà non è così. Ciascun “tipo” femminile che rappresenta Sherman è perfettamente riconoscibile, ed è questo il punto in cui l’artista vuole far riflettere il pubblico. Anche se del film conosce solo la trama, la familiarità con quei codici è tale da fare in modo che lo spettatore riesca ad identificare le immagini e a leggere le storie e i significati prodotte da esse, anche se non

¹⁶⁸ Si veda fig. 25 a p. 162

¹⁶⁹ Cotton, C., *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010, p. 226

riesce a stabilire un'identità precisa del soggetto rappresentato. Negli anni Ottanta l'artista ampliarà il suo repertorio, introducendo fotografie a colori con soggetti femminili tratti dal mondo dei media. “*Untitled Film Stills* è perciò la dimostrazione dell'istanza avanzata della teoria femminista che la “femminilità” è il frutto di una sovrapposizione di codici culturali e non una qualità naturale inerente alla donna, o a una parte di essa”¹⁷⁰. L'artista ha svolto una vera e propria ricerca, un'indagine sull'identità di genere, ha posto l'attenzione sui modelli imposti dalla società e sugli stereotipi che la compongono; ha assunto, nei suoi *Film Stills*, atteggiamenti tradizionalmente considerati “da donne”, o meglio da “ozio” delle donne: si auto-rappresentava in momenti di contemplazione pensosa, distesa sul letto o mentre si guardava allo specchio. Ha mostrato che l'immagine delle donne e di come la società le percepisce è sempre più cupa e tendente alla stereotipizzazione di genere e a un immaginario prettamente maschilista. In un'intervista nel 1995 ha osservato: “La scelta di un personaggio come quello era legato alla mia ambivalenza rispetto alla sessualità: crescevi con modelli femminili di quel tipo, e molti erano presenti nei film, simili a quel personaggio, e ci si aspettava anche che tu fossi una brava ragazza”¹⁷¹.

Tornando a Nan Goldin, anche lei operava cercando di mettere al centro del suo lavoro se stessa, oltre che i suoi cari, assumendo il ruolo di soggetto fotografato e di fotografa alla stesso tempo.

La sua ricerca fotografica si diversifica da quella di Sherman in termini di temi e soggetti trattati; se Sherman, come abbiamo visto, si focalizza maggiormente sul mostrare come la figura femminile venga percepita dalla società, Goldin osserva i comportamenti e le emozioni di quella fascia di popolazione più nascosta, composta da tante minoranze diverse, e offre loro un posto nella storia tramite le sue fotografie. Ne osserva la vita

¹⁷⁰ Cotton, C., *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010, p. 227

¹⁷¹ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, p.114

spesso travagliata, difficile e cupa, e lo fa con un approccio intimo e familiare, carico di sentimento. In un certo senso si prende cura dei suoi soggetti.

La fotografia di Nan Goldin era particolarmente legata alla realtà quotidiana: “My work has always come from empathy and love”¹⁷² dice l’artista in un’intervista per *Tateshot*. Ciò che la induceva a scattare erano i sentimenti: amicizia, amore, attrazione fisica, dolore e tristezza; sentimenti che vivevano nelle persone che lei fotografava e i soggetti catturati dalla sua macchina fotografica erano percepiti come reali, non c’era finzione. Ad esempio, nella fotografia *Nan one month after being battered*¹⁷³ del 1984, Nan Goldin è Nan Goldin. Facendo riferimento al saggio *Il messaggio fotografico* di Roland Barthes, possiamo dire che la fotografia, in questo caso, è un “messaggio senza codice”¹⁷⁴, quindi “il messaggio fotografico è un messaggio continuo”.¹⁷⁵ La fotografia perciò viene percepita come qualcosa di molto vicino alla realtà vera e propria: “Senza dubbio l’immagine non è il reale; ma è quanto meno l’*analogon* perfetto”¹⁷⁶, pur sempre ridotto di proporzione e prospettiva. Un messaggio continuo non ha bisogno di un’interpretazione perché non ha nulla da ricostruire, “il soggetto/referente viene riproposto in maniera integrale, in forma di *analogon*”.¹⁷⁷

Nan one month after being battered è una sorta di autoritratto, ritrae la stessa Nan Goldin un mese dopo essere stata violentemente picchiata dall’ex fidanzato. L’occhio nero, il volto rigonfio e il rosso del sangue dimostrano che il lavoro di Nan Goldin è particolarmente legato alla realtà e d’impatto, non ha filtri, non mente e non illude, non realizza qualcosa di artificioso

¹⁷² Tate, *Nan Goldin – ‘My Work Comes from Empathy and Love’*, *TateShots*, maggio 2014, https://www.youtube.com/watch?v=r_rVyt-ojpY

¹⁷³ Si veda fig. 26 a p. 163

¹⁷⁴ Barthes, R., *Il messaggio fotografico*, cit., p.7 in C. Marra, *L’Immagine infedele, la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano 2006, p. 69

¹⁷⁵ Ivi

¹⁷⁶ Ibidem, p. 68

¹⁷⁷ Marra, C., *L’Immagine infedele, la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano 2006, p. 70

o creato ad hoc, ma restituisce la pura realtà. Questo scatto documenta la relazione e il sentimento contorto, per non dire oscuro, tra lei e il suo ex fidanzato; è una fotografia che non parla soltanto del problema della violenza domestica sulle donne, ma anche del difficile rapporto che esiste all'interno delle relazioni tra la dipendenza dall'altro e l'autonomia di se stessi. Il tema delle relazioni umane e sociali spinge Nan Goldin a scattare, fotografa anche se stessa mentre è intrappolata in una di queste relazioni; relazione dalla quale lei stessa dichiara di non essere stata in grado di scappare perché la dipendenza dal corpo dell'uomo e dalla loro intesa sessuale era troppo forte. Lo scatto quindi sostituisce la memoria e diventa un ricordo fissato nel tempo. E a proposito di memoria, John Berger, critico d'arte e scrittore, nel suo libro *Capire una fotografia*, ha scritto:

Cosa c'era al posto della fotografia prima dell'invenzione della macchina fotografica? La risposta più ovvia è: l'incisione, il disegno, la pittura. Ma la risposta più illuminante sarebbe: la memoria. In precedenza la funzione della fotografia era svolta dalla mente¹⁷⁸.

“I didn't care about good photography, I cared about complete honesty”¹⁷⁹ ha dichiarato Nan Goldin. Le sue fotografie infatti sono spesso sfuocate e mosse o senza particolari accortezze tecniche, ma ciò non ha importanza, perché così è la vita, sempre in movimento e mai ferma in posa; la vita non è soltanto sorrisi e celebrazioni festanti ma anche dolore, dipendenza e morte. Non importa che una fotografia sia mossa, deformata o sfuocata perché in realtà la fotografia è ciò che essa riesce a esprimere. “Quello che consideriamo lo strumento visivo emblematico della contemporaneità in realtà mostra un'identità che non si esaurisce nel visivo, finendo per chiamare in causa valori concettuali e di comportamento”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Berger, J., *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2013, p. 73

¹⁷⁹ MOCA, *Nan Goldin speaking about "The Ballad of Sexual Dependency"*, ottobre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ>

¹⁸⁰ Marra, C., *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p.19

La fotografa stessa ha affermato che il suo lavoro è da considerarsi un'opera aperta,¹⁸¹ che si evolverà per tutto il corso della sua vita. La *Ballata* è iniziata nel 1979 ma continua a essere messa in scena e a vivere in altre forme ed espressioni artistiche e culturali.

La ricerca di Nan Goldin continua anche negli anni Ottanta e assume una nuova svolta nel momento della diffusione dell'Aids, il suo lavoro artistico infatti stava diventando un'icona della sua generazione, una generazione difficile, resa ancora più cupa dall'arrivo del virus dell'HIV.

Nan Goldin infatti non è soltanto una fotografa ma è anche un'attivista, che a partire dalle sue fotografie ha iniziato a documentare, prima per lei stessa e poi anche per la comunità, gli effetti che la grande epidemia di AIDS e l'abuso dell'eroina avevano sviluppato nelle persone, in particolare nei suoi affetti più vicini. Negli anni Ottanta entrò a far parte dell'Act Up (AIDS Coalition to Unleash Power) di New York, un'organizzazione internazionale ad azione diretta, per richiamare l'attenzione sulle vite dei malati di AIDS.

La pandemia causata dal virus dell'HIV si abbatté nel mondo a partire dall'inizio degli anni Ottanta del Novecento. La diffusione dell'AIDS avvenne su scala globale e la malattia fu a lungo mortale, non c'era una cura e ci furono milioni e milioni di morti. Il virus dell'HIV cominciò a colpire determinati gruppi di individui, in particolare la comunità maschile omosessuale. Inoltre si notò che c'era una forte connessione tra i soggetti malati e l'uso di eroina¹⁸², una sostanza stupefacente abusata da milioni di persone, la cui dipendenza causava nella maggior parte dei casi la morte per overdose. Solo a partire dalla metà degli anni Novanta si trovò il modo di immobilizzare il virus dell'HIV negli individui, bloccando lo sviluppo della sindrome e rendendo

¹⁸¹ MOCA, *Nan Goldin speaking about "The Ballad of Sexual Dependency"*, ottobre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ>

¹⁸² Si veda fig. 27 a p. 163

cronica l'infezione. Ancora oggi in alcuni paesi in via di sviluppo il virus dell'HIV è una delle cause maggiori di decessi e ancora oggi la sieropositività viene stigmatizzata e vissuta come una condizione discriminatoria.¹⁸³

“Le malattie più terribili non sono quelle ritenute mortali, bensì quelle letteralmente disumanizzanti, [...] che trasformano il corpo in qualcosa di estraniante”¹⁸⁴.

Nan Goldin non ha soltanto vissuto insieme a un gruppo di amici con identità sessuali diverse ma ha fatto parte di questo gruppo, lei infatti afferma:

I'm bisexual so I can't really come out as gay. When I'm gay I'm very gay. And when I'm with men then, you know, I'm with men. I don't fall in love with people because of their gender.¹⁸⁵

La fotografa non solo ha vissuto quegli anni di dipendenze e di morte, ma li ha anche documentati fotografando i suoi amici e i suoi familiari che soffrivano e morivano di AIDS. In quegli anni ha messo in discussione il potere delle immagini, che le stavano chiaramente mostrando che coloro che stava fotografando erano destinati alla morte o li aveva già persi. Le sue fotografie raccontano in maniera sincera e cruda dell'abuso delle droghe, della dipendenza, della malattia che ne deriva e del dolore per la perdita delle persone che si amano. Ancora una volta la sua pratica fotografica funge da libro di memorie, da difesa contro la perdita, ma assume anche una funzione sociale e politica.

Cookie Müller¹⁸⁶, ad esempio, era una delle sue migliori amiche e Nan Goldin l'ha fotografata per tutta la durata della sua vita fino alla morte. Cookie morì lo stesso giorno della caduta del muro di Berlino e da quel giorno Nan Goldin iniziò a fotografare stanze

¹⁸³ Istituto Superiore di Sanità (ISS), *Infezione da HIV e Aids*, <https://www.epicentro.iss.it/aids/storia>

¹⁸⁴ Sontag, S., *L'Aids e le sue metafore*, Torino, Einaudi, 1989, p.36

¹⁸⁵ Perlson, H., *Nan Goldin On the Changing Aesthetics of People with HIV. How Nan Goldin displayed the effect of AIDS across society through photography*, in *SLEEK*, agosto 2017, <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>

¹⁸⁶ Si veda fig. 28 a p. 164

vuote, un vuoto che stava a significare l'assenza che Cookie aveva lasciato ma anche il ricordo che quella presenza era stata importante. Claudio Marra, nel suo saggio *Fotografia come arte*, scrive:

La fotografia di un'azione non è dunque semplicemente la documentazione di qualcosa avvenuto altrove e in un altro momento, è la ri-presentazione in assenza dell'azione stessa, nello stesso modo in cui la fotografia di una persona cara ne sostituisce, se pur virtualmente, la presenza.¹⁸⁷

La foto in quanto reliquia è emanazione diretta del soggetto. Gli scatti di Nan Goldin erano per lei una vera e propria difesa contro la scomparsa e la creazione di tali fotografie diventava fondamentale per riuscire a riempire il vuoto causato dalla perdita.

La fotografa, in un'intervista per il Museo di Arte Contemporanea di Los Angeles¹⁸⁸, spiega che fu ispirata per la creazione del suo diario visuale da Larry Clark, un fotografo statunitense che operò soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Il suo libro, *Tulsa*, pubblicato nel 1971, riproduce fotografie scattate nell'ambiente dei giovani tossicomani di Tulsa in Oklahoma, i quali, nella maggior parte dei casi, vivevano oltre il confine della legge. Clark stesso diventò parte di uno di quei gruppi di giovani, vivendo la vita del gruppo e procurandosi anche qualche denuncia e alcuni soggiorni in carcere. Come Nan Goldin, Clark restituisce la realtà attraverso i suoi scatti, scatti in bianco e nero, molto crudi, che mostrano atti di violenza, rapporti sessuali espliciti e uso di aghi.¹⁸⁹

La caratteristica di non cercare l'artisticità nella creazione delle opere ma solo la verità, è comune sia in Clark che in Goldin.

Quest'ultima diventò una vera e propria attivista e, come accennato in precedenza, negli anni Ottanta entrò a far parte

¹⁸⁷ C. Marra, *Fotografia come arte*, in *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, a cura di F. Poli, Mondadori Electa, 2003, p. 259

¹⁸⁸ MOCA, *Nan Goldin speaking about "The Ballad of Sexual Dependency"*, ottobre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ>

¹⁸⁹ Si veda fig. 29 a p. 164

dell'Act Up di New York, un'organizzazione internazionale ad azione diretta, per richiamare l'attenzione sulle vite dei malati di AIDS. L'obiettivo era, ed è, quello di condurre a legislazioni, ricerche e trattamenti medici per fare in modo che le morti per il virus cessino, salvare vite umane e mitigare potenziali pandemie. Il simbolo di Act Up consiste in un poster sul quale è disegnato un triangolo rosa con la punta rivolta verso l'alto, su uno sfondo nero nel quale è scritto il testo "SILENCE = DEATH".

A far parte dell'Act Up di New York fu anche Douglas Crimp, storico, curatore, critico d'arte, che viene ricordato, tra le altre cose, per essere stato un grande attivista sociale e politico, in particolare sul tema dell'AIDS. Negli anni Ottanta infatti, anche il mondo dell'arte fu devastato dall'AIDS e molti degli storici, dei critici e degli artisti di quegli anni hanno sentito la necessità di reagire. Crimp è stato l'editor manageriale della rivista *October* nella quale, nel 1987, pubblicò uno speciale numero dedicato al problema dell'AIDS, dove scrisse che le pratiche culturali, come la fotografia, partecipavano attivamente alla lotta contro l'AIDS, e che era necessario portare avanti questo tipo di campagna socio-politica attraverso i canali culturali.

Nel 1989, Nan Goldin, come attivista di Act Up di New York, organizzò la prima grande mostra sull'AIDS all'*Artist Space* di New York. Fu un evento storico e di svolta perché in questa occasione vennero mostrate le fotografie rappresentanti i corpi e gli stati d'animo dei malati, le conseguenze del virus ma anche le relazioni tra le persone, i loro sentimenti e le loro storie.¹⁹⁰ Ha usato la sua arte, la fotografia, non solo come strumento attivo di conoscenza e di denuncia delle condizioni fisiche e morali degli ammalati, ma anche come cura. Nan Goldin si è presa e si prende cura delle persone, tramite l'attivismo, tramite le sue fotografie e prendersi cura degli altri è anche prendersi cura di sé stessi. La cura quindi non va intesa solo come un'empatia emozionale ma come un'empatia cognitiva. La compassione è usata come

¹⁹⁰ Si veda fig. 30 a p. 165

capacità di riconoscere l'altro per quello che ci accomuna, colui/colei che "si prende cura" costruisce ponti col resto dell'umanità.

"For me it is not a detachment to take a picture. It's a way of touching somebody, it's a caress"¹⁹¹ afferma Nan Goldin, "I think that you can actually give people access to their own soul."¹⁹²

Una carezza, un accesso all'anima, è così che Nan Goldin percepisce la fotografia. Non c'è niente di artificioso nelle sue opere, niente di costruito ma è tutto è compiuto seguendo solo il sentimento, che non è necessariamente sentimentalistico o romantico, ma è sempre reale.

Nan Goldin si è cimentata anche nel campo della moda, campo molto importante quando si parla di fotografia. Claudio Marra nel suo libro *Che cos'è la fotografia* scrive che:

Il sistema della moda [...] trova nella fotografia un complemento fondamentale e irrinunciabile. Nessuno può ragionevolmente pensare che la moda sia solo l'abito astratto: il corpo, il gesto, il comportamento ne sono parte integrante e dunque, se così stanno le cose, il contributo portato in questo senso della fotografia è stato decisivo, anzi istitutivo [...]. Nessuna scrittura, per quanto abile e raffinata, può infatti riuscire a recuperare la dimensione corporale/comportamentista così come fa la fotografia.¹⁹³

Lo sviluppo della moda si può spiegare come si può spiegare anche lo sviluppo della Body Art, con una frase del 1979 del critico d'arte Renato Barilli: "Il corpo e tutte le sue manifestazioni oggi vengono riscattati, risalgono nella scala dei valori perché, congiuntamente, si dà la possibilità tecnica di fissarli, di farli restare"¹⁹⁴.

La fotografia ha avuto la capacità di riscattare la dimensione corporale della moda; quest'ultima e la tecnologia si sono evolute

¹⁹¹ H. Perlson, *Nan Goldin On the Changing Aesthetics of People with HIV. How Nan Goldin displayed the effect of AIDS across society through photography*, in *SLEEK*, agosto 2017, <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>

¹⁹² Idibem, in *SLEEK*, <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>

¹⁹³ Marra, C., *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 75-76

¹⁹⁴ Barilli, R., *Informale, oggetto, comportamento*, vol. II: *La ricerca artistica negli anni '70*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 206

contemporaneamente nel XX secolo e la moda ne ha tratto un grosso beneficio. L'era della fotografia è l'era del corpo, della corporeità ritrovata e poi conservata e riproposta dalla fotografia stessa. Il binomio moda-fotografia ha una caratteristica interessante, si trova cioè ad esistere tra la sua condizione estetica e quella pratica. A partire dagli anni Settanta si inizia a capire che la fotografia non poteva essere utilizzata puramente in senso pratico nel campo della moda, ma che la componente estetica, artista, era essenziale per questo nuovo tipo di linguaggio. Si stava creando un nuovo immaginario chiamando a lavorare per le riviste di moda dei veri e propri fotografi, che con la loro esperienza integravano nelle fotografie anche la parte artistica del loro lavoro, imponendo la loro autorialità di fotografi. Da una parte la fotografia assicurava una certa verità e credibilità all'immagine, cosa che il disegno o l'illustrazione non facevano; dall'altra il trattamento artistico delle immagini alleggeriva le stesse dalle loro caratteristiche più illustrative e "pratiche". Arte e moda iniziano così a dialogare, e lo fanno tutt'ora.

Lo scambio tra la ricerca artistica sperimentale e la fotografia di moda è stato continuo e stimolante per tutto il XX secolo, ma ciò che voglio segnalare è l'affermarsi su larga scala dello stile "snapshot-basso" negli ultimi due decenni del secolo. Lo "snapshot-basso" è uno stile fotografico che esalta tutte quelle caratteristiche non propriamente positive della fotografia: la sfuocatura, l'inesattezza tecnica ed esecutiva, l'insofferenza per i codici, la perdita di messa a fuoco. Questi parametri erano considerati non autoriali, antiestetici, non professionali, e li abbiamo visti tutti nelle fotografie istantanee di Nan Goldin. Il fotografo che raggiunge l'apice di questo stile sarà Terry Richardson, le cui fotografie di carattere intimistico-familiare, così rassicuranti quanto aggressive, ricordano molto quelle di Goldin, senonché Richardson andrà oltre, verso una vera e propria ricerca dell'errore. L'artista fotografava infatti le modelle con l'effetto "pallino rosso" sugli occhi, effetto che normalmente,

in maniera involontaria, accade quando si punta il flash in maniera frontale verso il soggetto fotografato, e che di norma, si cerca di modificare eliminandolo del tutto.

Tornando a Nan Goldin, recentemente, nel 2018, l'artista ha collaborato con il brand Supreme, negozio di skateboard e marchio di abbigliamento fondato a New York nel 1994, e insieme hanno presentato un'esclusiva Capsule Collection per la primavera 2018, facendo sbarcare l'artista definitivamente nel campo della moda.

La collezione *Nan Goldin / Supreme* includeva otto pezzi *genderless* in edizione limitata tra cui: una giacca impermeabile e una felpa con cappuccio, stampate e disponibili in cinque colorazioni differenti, tre modelli di t-shirt e tre tavole da skateboard con altrettante stampe differenti delle iconiche fotografie dell'artista: *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC* (1991), *Kim in Rhinestones, Paris* (1991), and *Nan as a dominatrix, Cambridge, MA* (1978).¹⁹⁵

Il marchio Supreme si rivolge alle culture di skateboard hip hop e punk rock e in generale alla cultura giovanile. Le loro produzioni di scarpe, skateboard, vestiti e accessori sono molto richiesti e hanno molto successo perché puntano sull'originalità dei pezzi offrendo un'offerta limitata e rendendo alta la domanda. Non stupisce che Nan Goldin abbia voluto collaborare con questo tipo di brand, le sue opere sono state stampate su oggetti di uso quotidiano e acquistate in particolare da gruppi sociali a cui la stessa artista ha rivolto da sempre la sua ricerca fotografica. Con questa collaborazione, lo *streetwear*, lo stile d'abbigliamento casual, raggiunge un alto livello artistico.

Il marchio distintivo di Supreme è definito dalla scritta "Supreme" in bianco su uno sfondo rosso, ed è interessante perché tale marchio ricorda molto alcune opere di Barbara Kruger. Quest'ultima infatti, come precedentemente citato, è un'artista statunitense che ha sperimentato il collage e svolto un

¹⁹⁵ Si veda fig. 31 a p. 165

lavoro di montaggio unendo scritte e immagini per la creazione delle sue opere. In *I Shop Therefore I Am*¹⁹⁶, del 1987, si nota chiaramente la somiglianza con il logo di Supreme. Oltre ad essere una chiara citazione cartesiana, quest'opera è anche una provocazione nei confronti di un mondo consumista, dove il fare shopping è un'affermazione del proprio esserci nel mondo. Il comprare al posto del pensare. Questo urlo propagandistico delle sue opere dovrebbe stridere con l'essenza consumistica incarnata da Supreme: Kruger pone una critica al consumo nel suo insieme, Supreme invece negli anni è diventato un simbolo di tale consumo. In realtà l'artista, in un'intervista in cui le viene chiesto se fosse infastidita dal fatto che Supreme si sia appropriato in parte del suo lavoro, afferma "I don't own a font"¹⁹⁷. Non rimane affatto contrariata per la situazione ma anzi dichiara di non avere un suo personale font sul quale esercitare un copyright. La natura ironica e la posizione particolarmente sciolta di Barbara Kruger sulla proprietà intellettuale, la rendono l'artista perfetta dalla quale Supreme può ispirare il proprio logo.

La collaborazione tra Nan Goldin e Supreme conduce a una sorta di *reenactment* delle fotografie dell'artista, le quali sono state rimesse in scena in maniera diversa e in un contesto diverso. Le sue opere d'arte hanno preso vita in un formato e in un ambito nuovo e sono state diffuse in tutto il mondo. È stato un *reenactment*, in questo caso, di cui Nan Goldin era consapevole e che senza dubbio ha aiutato ad avvicinare più persone alle sue fotografie, non soltanto contemplandole ma addirittura indossandole e pattinandoci sopra.

L'ascesa della fotografia intima, iniziata da Nan Goldin, ispirò molti fotografi della generazione successiva alla artista stessa e fece da impulso per l'entrata di questo tema anche nel campo della moda. A partire dalla fine degli anni Ottanta, infatti, molti

¹⁹⁶ Si veda fig. 32 a p. 166

¹⁹⁷ N. Matthies, The Supreme Logo And Barbara Kruger: A History, in "The Magazine", News and Editorials from Stockx, gennaio 2019, <https://stockx.com/news/barbara-kruger-supreme-box-logo/>

fotografi emergenti avevano cominciato ad inserire nelle riviste di moda un certo numero di fotografie caratterizzate da un realismo schietto e crudo, e questa corrente prese il nome di “foto di moda *grunge*”¹⁹⁸. Ovvero, nelle campagne pubblicitarie e di moda venivano scelte modelle magrissime, truccate pesantemente, con acconciature elaborate ed espressioni tristi, quasi catatoniche; i fotografi cercavano di “privare il loro mezzo dalla finzione e dal glamour degli scatti di alta moda che aveva prevalso alla metà degli anni Ottanta” per invece rappresentare “la moda nel modo in cui veniva personalizzata e utilizzata dai giovani”¹⁹⁹. È stata citata la collaborazione tra Nan Goldin e il marchio Supreme, e di quanto le due espressioni artistiche coincidessero a livello di tematiche e contesto. Le immagini così esplicite delle campagne pubblicitarie dei primi anni Novanta portarono come conseguenza molte critiche da parte dell’opinione pubblica e dei media: veniva accusato il mondo della moda di promuovere gli abusi su minori, i disordini alimentari e l’assunzione di droghe. In quegli anni l’uso e l’abuso di eroina era quasi diventato di moda e il Presidente degli Stati Uniti allora in carica, Bill Clinton, accusò in prima persona le campagne pubblicitarie perché “utilizzavano modelle magrissime e mai sorridenti che, egli affermava, idealizzavano l’assunzione di stupefacenti”²⁰⁰. Queste critiche derivarono probabilmente dal fatto che tali fotografie intime ed esplicite uscivano dalla sfera puramente artistica per diventare commerciali, attaccabili quindi da coloro che erano attivi nel sociale e dall’opinione pubblica in generale. Di nuovo il personale che diventa politico.

Nan Goldin attualmente rimane molto attiva sul fronte socio-politico, portando avanti delle *call action* tramite i canali social di Facebook e Instagram. Queste “Call to Action” sono un invito a compiere delle azioni e, con sollecitazioni tramite slogan o

¹⁹⁸ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010, p. 167

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 167

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 168

immagini, viene chiesto alle persone di partecipare ed essere attive. L'artista, ad esempio, tra il 2018 e il 2019, ha portato avanti una serie di proteste all'interno del Metropolitan Museum of Art di New York, dove, con il gruppo da lei fondato *P.A.I.N.* (Prescription Addiction Intervention Now), protestava rendendo esplicito il suo pensiero sul problema della crisi degli oppioidi negli Stati Uniti.²⁰¹ La ricchissima famiglia Sackler, infatti, produttrice di un farmaco antidolorifico a base di oppiacei, era stata accusata da entità di ogni ordine e grado, dagli stati ai privati agli ospedali, di aver creato un farmaco a base di oppiacei che creava dipendenza e poteva portare alla morte per overdose. Nan Goldin optò come luogo di protesta il museo perché voleva rivolgere la critica anche all'istituzione stessa, chiedendo che fossero riviste le politiche di raccolta fondi, che vedevano la Sackler come una delle famiglie più attive in questo settore, e che ci fosse un allontanamento definitivo del museo dalla famiglia stessa.

Una personalità molto agguerrita e fortemente impegnata quella di Nan Goldin, che ha saputo trattare temi particolarmente delicati e intrisi di stigmi come quello dell'omosessualità, della transessualità, dell'AIDS e della sieropositività, del dolore e della morte, fino ad arrivare a scendere attivamente in strada per protestare, utilizzando la sua influenza e i canali social come richiamo alla partecipazione alle proteste.

Il suo diario visuale, cominciato con *The Ballad of Sexual Dependency*, dunque continua a rimanere aperto e ci sono sicuramente molte altre pagine bianche ancora da scrivere, o meglio, da vivere.

Concludo con una riflessione della scrittrice e docente Silvia Bordini:

Dunque le parole chiave fotografia-arte-femminismo rimandano a processi culturali completi e composti, a materiali ancora oggi oggetto di ricerca: documentazione,

²⁰¹ K. Brown, *Nan Goldin's Activist Group Escalates Its War Against the Sacklers With an Open Call to Action at the Met*, febbraio 2019, <https://news.artnet.com/art-world/nan-goldin-sackler-met-2019-1460413>

denuncia, rappresentazione, parodia, metafora, affetti e concetti, identificazioni, immaginazione, risonanze estetiche, memoria. Una costellazione di sguardi e di tematiche che mette in discussione ruoli e stereotipi e che, in diverse circostanze, converge sotto il segno dell'autoritratto e dell'autobiografia. [...] Per questo la fotografia all'interno dell'arte femminista rivela come si vedevano e si rappresentavano le donne che respiravano l'aria analitica e liberatoria del movimento; quale immagine di sé stesse volevano porre in un contesto che lavorava per dare un senso nuovo agli scenari politici, non separandoli da quelli artistici.²⁰²

²⁰² Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, p. 105

4. Tra umano e post-umano

La lezione della performance è di estrema importanza: l'identità non è una camicia di forza. Disponiamo infatti di un kit di sopravvivenza composto da un repertorio di identità multiple²⁰³.

Questa frase del performer e attivista messicano Guillermo Gómez-Peña introduce perfettamente il periodo di cambiamento e progresso che corrisponde agli anni Novanta del Novecento.

Innanzitutto è da ricordare che nel 1974, forse per la prima volta, è stato scardinato il sistema rigido binario del sesso e del genere, grazie allo scritto di Gayle Rubin (n. 1949) *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex*. La femminista Rubin usa nel suo testo la parola “gender” che in italiano si traduce con “genere”, e fa un’ampia e profonda analisi dei testi e delle teorie marxiste, dello psicanalista Lacan e dell’antropologo Levi-Strauss. Il termine “gender” perciò entra nella filosofia femminista, ampliando lo spettro in cui una femminista poteva identificarsi.

Abbiamo già citato Judith Butler nei capitoli precedenti, ma è necessario rimarcare l’importanza che il suo lavoro e il suo portato a livello socio-politico e culturale ha introdotto anche negli anni Novanta. Nei suoi scritti si capisce bene qual era la complessità del movimento femminista negli anni Settanta. Se era vero che in quegli anni ci fu un’evoluzione del movimento, Butler racconta:

All'improvviso diventammo fondamentali, nessuna scienza umana poteva procedere senza di noi. E non solo diventammo fondamentali, ma eravamo anche in procinto di cambiare radicalmente i fondamenti.

[...]

Tutto ciò suonava piuttosto bene, ma in realtà creava qualche problema a molte di noi. In primo luogo, sembrava che il modello culturale, in entrambe le sue versioni, patriarcale e femminista, presumesse la costanza della differenza sessuale, e vi erano quelle fra di noi per le quali

²⁰³ Gómez-Peña, G., *In difesa della performance*, in Chiara Mu, Paolo Martone (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma, 2018, pp.184-185

il *trouble* del genere consisteva precisamente nella contestazione della differenza sessuale.²⁰⁴

Il focus della teoria femminista inizia a spostarsi sui temi del corpo, della sessualità e del genere, nascono i movimenti gay e lesbico, il movimento femminista inizia ad essere molto frammentato, contenendo al suo interno categorie sociali molto diverse fra loro. Gli studi di genere, il fatto di riconoscere che il genere e il sesso possano essere distinti e non combaciare fa in modo che nascano i movimenti di liberazione omosessuale e transessuale. Judith Butler scrive:

Benché i sessi sembrino essere aproblematicamente binari nella loro morfologia e costituzione (il che è opinabile), non vi è motivo di credere che i generi debbano restare due. La presunzione di un sistema binario del genere sottintende la credenza in una relazione mimetica del genere verso il sesso, relazione in cui il genere rispecchia il sesso o ne viene altrimenti limitato.²⁰⁵

Butler cerca di decostruire tutti i pregiudizi legati al genere e al sesso, mettendo in dubbio il fatto che i generi debbano corrispondere al sesso. Secondo la filosofia, l'atto ripetuto diventa norma, così anche il genere si costruisce in questo modo, il genere è espressione del suo stesso agire. Secondo Butler non esiste alcuna identità di genere che non sia agita, performativa. Il binarismo dei generi non rispetta la realtà, che è più complessa e molteplice. Nasce il desiderio di conoscere e riconoscere l'alterità, l'Altro, nasce quindi la teoria *queer*. *Queer* è un termine gergale, con un significato non positivo, significa "strano", strano da destare sospetti, e viene usato in maniera chiaramente provocatoria. La prima a utilizzare la locuzione "teoria queer" fu Teresa De Laurentis, un'accademica italiana, nel contesto di una conferenza all'università della California nel febbraio 1990. La teoria *queer* si basa sul concetto che l'identità di genere non sia qualcosa di fisso, immutabile o dato, non esiste in maniera

²⁰⁴ Butler, J., *La disfatta del genere*, Milano, Booklet Milano, 2006, cit. pp. 6-7

²⁰⁵ Butler, J., *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004, cit. p. 10

precostruita, ma appunto sia un'azione in continuo mutamento. Rimarca il fatto che l'eterosessualità non è l'unico orientamento sessuale possibile. Questo punto è anche ciò che Butler contesta alla filosofia della differenza sessuale, cioè che si basa sui soli due generi fino ad allora riconosciuti, il maschio e la femmina, senza tenere conto di tutto lo spettro del genere. Judith Butler introduce una nuova visione del femminismo, più aperto e radicalmente inclusivo, criticando il binarismo di genere e ponendo dei grossi interrogativi e spunti di riflessione.

Negli anni Ottanta anche la filosofa Donna Haraway (n. 1944) elaborò una nuova teoria femminista, scrivendo un manifesto cyberfemminista. Il suo pensiero verteva sul fatto che non esistessero più corpi totalmente naturali, ma che ormai tutti i corpi stavano diventando dei cyborg, con prolungamenti, innesti, appendici meccaniche, tecnologiche non definite dalla sessualità. Già a partire dagli anni Ottanta si sono registrati numerosi progressi della tecnologia, ciò che ci interessa maggiormente nel campo artistico e del femminismo sono le novità tecnologiche che andavano ad esaminare il rapporto tra l'uomo e la macchina, le interconnessioni tra il corpo umano e la realtà tecnologica. Donna Haraway, filosofa e studiosa di biologia e biotecnologie, scrive il *Manifesto Cyborg* nel 1985. Qui l'autrice propone un'utopia femminista e socialista radicata nella consapevolezza che siamo al di là della modernità, siamo nell' "informatica del dominio". Tutti i concetti di classe, sesso, razza, vengono superati dal concetto di cyborg (metà macchina "cyb" e metà organismo "org"), che si pone al di là del genere. Questo concetto di cyborg consente di pensare a un nuovo tipo di società, una società con ruoli mobili e intercambiabili, con la possibilità di svolgere lavori più leggeri e meno pesanti. La vita dell'uomo inizia ad essere sempre più condizionata dalle macchine e dalla tecnologia e le persone diventano sempre più cyborg. Donna Haraway afferma che non serve a niente esorcizzare questo processo, ma è necessario abbracciarlo, comprenderlo e usarlo in senso

femminista e socialista, trasformandolo in un processo che possa cambiare la società in meglio. Riprendendo un passo dal suo

Manifesto Cyborg:

Alla fine del ventesimo secolo, in questo nostro tempo mitico, siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricati di macchina e organismo: in breve, siamo tutti dei cyborg. Il cyborg è la nostra ontologia, ci dà la nostra politica. Il cyborg è un'immagine condensata di fantasia e realtà materiale, i due centri congiunti che insieme strutturano qualsiasi possibilità di trasformazione storica. Nelle tradizioni della scienza e della politica "occidentale" la tradizione del capitalismo razzista e fallocentrico; la tradizione del progresso, la tradizione dell'appropriazione della natura come risorsa di riproduzione di cultura; la tradizione della riproduzione del sé dallo specchio dell'altro, la relazione tra organismo e macchina, è stata una guerra di confine. Le poste in gioco di questa guerra sono stati i territori della produzione, riproduzione e immaginazione.²⁰⁶

L'arte ha da sempre dovuto andare un po' oltre le convenzioni e allo stato di fatto delle cose, Donna Haraway parlando di "identità mutanti" ha messo in discussione la logica binaria della cultura occidentale, così come fece prima di lei anche Judith Butler parlando di "soggettività plurali" e "identità come performance". In entrambi i casi il concetto prevede che debba avvenire un superamento dei dualismi, che vada oltre i concetti di uomo e di donna così come li conosciamo. Nell'età contemporanea questi studi e questi movimenti politici si sono diffusi negli Stati Uniti e anche in Europa, arrivando a comprendere nelle proprie fila ad esempio anche gli attivisti per i diritti dei disabili. Il pensiero femminista quindi ha esteso il suo raggio di azione e di inclusione, andando a inglobare moltissime realtà diverse.

Se parliamo di tecnologia, di realtà aumentata e cyborg, pensiamo al progresso e alla contemporaneità del giorno d'oggi. "La nostra esperienza quotidiana dice che noi, uomini occidentali, non riusciamo a vivere senza protesi che aumentino le capacità del

²⁰⁶ Haraway, D., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Cles, Feltrinelli, 2021, p. 41

corpo e che in effetti ne prolungano l'estensione"²⁰⁷. Se oggi giorno la realtà è questa, così come asserisce la docente di storia dell'arte Angela Vettese, questo nuovo immaginario era già in parte stato riassunto dal curatore d'arte Jeffrey Deitch nel catalogo della sua mostra *Post Human* del 1992. Questa nuova prospettiva di vita prevede quindi che la tecnologia non solo entri in relazione con il corpo umano ma che ne faccia parte, "non è un *altro* corporeo a cui relazionarsi ma sempre più un pezzo di noi"²⁰⁸. E insieme al lungimirante Deitch, negli anni Novanta, anche una serie di artisti hanno portato avanti questa nuova visione del corpo umano ibridato sempre di più con le macchine, dipendente da esse, o in diretta relazione. Ad esempio, Mona Hatoum, artista palestinese residente a Londra dal 1975, lavorava con le protesi medicali; in particolare nella sua opera *Corps Étrangers* (1994) esplora tramite un endoscopio (dispositivo medico) le profondità del proprio corpo. Il corpo, così familiare e conosciuto nella sua parte esteriore, viene analizzato e studiato nella sua parte più interna e nascosta. Viene mostrato al pubblico tramite la telecamera posta sulla sonda che attraversa l'intestino dell'artista, ma il pubblico non si riconosce o si identifica in quelle immagini, perché ciò che vede è riconducibile a immagini chirurgiche, non corrispondenti all'immagine quotidiana del corpo umano. Questa pratica è sicuramente figlia delle sperimentazioni performative degli anni Sessanta-Settanta, quando gli artisti usavano il corpo come centro della propria ricerca, del proprio agire, avvalendosi di protesi come "lame [con Gina Pane] e altri veicoli di auto-tortura, per mettere in rilievo una serie di tematiche precise: il corpo degli anni Sessanta e Settanta stava subendo un processo di liberazione etica e sessuale [...] Il loro camuffarsi era un coprirsi di vergogna e di sangue e, in un certo senso, in realtà, un de-camuffarsi, mettendo a nudo

²⁰⁷ Vettese, A., *La protesi tecnologica come forma di camouflage*, in Casarin, C., Fornari, D., (a cura di), *Estetiche del camouflage*, Venezia, Et Al, 2010, p. 84

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 84-85

quella verità che avevano proclamato”²⁰⁹. La performance recente, degli anni Novanta, viene in gran parte sottoposta a postproduzione, e mostrata sotto forma di filmati, è un’azione meno dal vivo rispetto alle performance dei decenni passati, ma per questo non meno legata alla realtà. “Non c’è sangue vivo, al massimo è simulato. La nanotecnologia è completamente sterile. Se compaiono sangue o sperma, come nei video di Orlan o di Matthew Barney, sono sempre filtrati da una cinepresa e riportati quindi al linguaggio disinfettato del cinema”²¹⁰.

Angela Vettese, nel suo saggio *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, scrive:

Il vasto impiego di mezzi professionali dimostra che nella performance si è aperta una fase nuova: l’evento di presenta preparato come un set cinematografico, la regia è sempre più simile a quella di una pièce teatrale, il basso impiego della tecnologia degli anni Sessanta e Settanta è sostituito da un apparato di mezzi sovente poderosi e che necessitano varie risorse economiche: le norme della tecnica, dello spettacolo, dei soldi entrano in un linguaggio che, quarant’anni prima, era nato per riportare il corpo alla sua naturalità²¹¹.

La manipolazione estetica, le ipotesi di cambiamento, sono pratiche che iniziano ad essere pensate e messe in atto grazie ai progressi della scienza medica, ma anche grazie alla cultura. A partire dagli anni Novanta infatti sempre di più la società e la cultura si stavano aprendo all’idea che il corpo fosse effettivamente un materiale che si poteva plasmare a piacimento dell’uomo, mutandolo, ibridandolo, arrivando a un’artificializzazione sempre più completa. Come precedentemente citato, Jeffrey Deitch promette una mostra incentrata su questi temi, *Post Human*, nel 1992, e per spiegare al

²⁰⁹ Vettese, A., *La protesi tecnologica come forma di camouflage*, in Casarin, C., Fornari, D., (a cura di), *Estetiche del camouflage*, Venezia, Et Al, 2010, p. 87

²¹⁰ Ivi

²¹¹ Vettese A., *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 211

meglio cosa si intenda con il termine “postumano”, cito di seguito un attento pezzo del magazine d’arte *Inanimati*:

Il postumano è una revisione del concetto di uomo generata dall’impatto con i progressi tecnologici, le scoperte scientifiche, i cambiamenti nei comportamenti e nelle relazioni e le imminenti catastrofi ambientali. Il postumano è quello che è accaduto nel momento in cui l’uomo ha scoperto di essersi collocato per secoli al centro dell’universo senza averne diritto, e ha capito che avanti così non si poteva andare. Come tale il postumano rappresenta sia una condizione sia una prospettiva per il futuro, e sta mettendo in discussione i fondamenti di quasi tutte le discipline.

Al vecchio modello messo a punto dalla tradizione umanistica occidentale (maschio bianco, caucasico, dominante e al di sopra di tutte le specie, viventi e non viventi) si sta sostituendo un uomo nuovo, autopoietico, di genere fluido, di etnia indefinita e identità mutevole, compenetrato dalla tecnologia, intimamente connesso con il regno animale e vegetale, con il quale sa di condividere lo stesso destino, che si spera solo non sia quello dell’estinzione.²¹²

La mostra curata da Deitch è stata un’occasione per riunire insieme gli artisti che portavano avanti questa nuova concezione di umanità e di arte. Il curatore aveva intuito che questa serie di artisti non stavano solo creando opere degne di nota, ma stavano reinventando il modo stesso di fare arte. Le opere presentate raffiguravano corpi smembrati e pezzi di corpi che venivano ri-assemblati in modi stranianti e inquietanti, generando immagini che si trovavano a metà tra l’organico e l’inorganico, confondendo il visitatore e facendo in modo che vi si creassero in lui dei dubbi, delle domande sulla realtà presentata dalle opere. Il postumano era una nuova concezione che si basava sulla ricostruzione e riformazione, gli artisti ripensavano globalmente la figura umana, reinventandosi un’identità grazie alla tecnologia. Era iniziato un nuovo processo, un nuovo modo di vedere l’umanità e l’arte, ci si domandava se questa nuova concezione del corpo in realtà non fosse la fine dell’umanità stessa o soltanto un nuovo modo di pensarla e viverla. Anche in questo caso, la

²¹² Fontana, F., *C’era una volta il Post Human. Jeffrey Deitch e una mostra di 30 anni fa*, in *Inanimati*, luglio 2020, <https://inanimanti.com/2020/07/13/cera-una-volta-il-post-human-jeffrey-deitch-mostra-1992/>

fotografia è stata sicuramente una parte essenziale per questa nuova idea di arte, da subito ritenuta necessaria per la sua caratteristica di “mantenere” e “conservare” i gesti e le azioni, come era già successo per le performance corporali della generazione degli anni Sessanta-Settanta. Claudio Marra, in un saggio intitolato *Fotografia come arte*, scrive:

Si potrebbe anzi arrivare a dire che i lavori sul corpo degli anni novanta ripropongono le due grandi strade già manifestatesi in precedenza: da un lato verificare i limiti fisici del corpo, evidentemente più dilatati dalle nuove possibilità di manipolazione, dall'altro sfidare in modo ancora più ardito la frontiera dell'immaginario e dell'uscita da sé.²¹³

ORLAN, pur non avendo partecipato alla mostra di Deitch, è un esempio di artista che ha lavorato, e lavora tutt'oggi, sulla ricostruzione del corpo, sull'ibridazione di esso, contestandone i limiti e le caratteristiche biologiche tanto predefinite quanto limitanti. L'artista per mostrare le sue opere ha usato i medium del video e della fotografia, permettendo allo spettatore non solo di introdursi nell'azione ma di parteciparvi in maniera attiva; il pubblico ad esempio si ritrovava ad assistere a una sua performance-operazione chirurgica come se fosse dentro una vera sala operatoria. Vedremo infatti come alcune performance di ORLAN prevedevano che lei si sottoponesse a interventi chirurgici traumatici e mutamenti di immagine, e che la fotografia non stesse lì soltanto a documentare la procedura dell'operazione, ma era quasi “un provocante esercizio voyeuristico”²¹⁴ che consentiva allo spettatore di partecipare al vero e proprio rito di “reincarnazione” allestito da Orlan, la quale per l'appunto farà spesso ampio ricorso a simbologie religiose nella sua ricerca artistica.

²¹³ Marra, C., *Fotografia come arte*, in Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 270

²¹⁴ Ivi

4.1 ORLAN: il corpo mutante

ORLAN (n. 1947), pseudonimo dell'artista francese Mireille Suzanne Francette Porte, è una performer nota per aver portato la sua ricerca artistica ad un livello post-organico, andando a sperimentare direttamente sul proprio corpo i limiti fisici e psicologici dello stesso. Il termine "postorganico" è stato usato dalla critica d'arte Teresa Macrì, la quale spiega che questa espressione si riferisce al corpo che ormai non è più soltanto formato da tessuti naturali o organici, ma è un corpo ibrido. Con i progressi della tecnologia, della scienza e dell'ingegneria biogenetica, si diffonde sempre di più l'idea di creazione di un'identità che non derivi soltanto dalla natura, da come l'uomo nasce, ma che si possa modificare a piacimento, grazie a protesi, innesti meccanico-robotici e artifici elettronici vari (come anche il cellulare), "che amplificano non solo le nostre abilità motorie, ma anche la nostra capacità di comunicare e archiviare informazioni e memoria, il corpo non finisce là dove inizia la pelle ne segna i confini, ma si estende e prolunga a dismisura"²¹⁵. ORLAN, oltre ad abbracciare questo nuovo immaginario, ha portato avanti, a partire dagli anni Settanta fino agli anni Novanta, una forte critica alla schiavitù dell'immagine femminile, schiavitù indotta dai dettami di bellezza imposti dalla società e dalla cultura. Sottoponendosi a moltissime chirurgie plastiche e facendo diventare ogni operazione una performance, ORLAN ha dimostrato che il corpo si poteva plasmare allo stesso modo di un materiale come l'argilla e che i canoni di bellezza inculcati dalla società si potevano contestare e abbattere.

L'artista si è creata una nuova identità, fisica e psichica, partendo proprio dal suo nome, inventandosi uno pseudonimo e scrivendolo in stampatello maiuscolo: ORLAN. In un'intervista fatta dal magazine d'arte *Artribune*, ORLAN racconta il perché della scelta di questo pseudonimo: "Perché per riuscire a scolpire

²¹⁵ Baldacci, C., Vettese, A., (a cura di), *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in *Artedossier*, Prato, n. 289, Giunti, Giugno 2012, cit. p. 45

il proprio corpo bisogna anche cominciare a scolpire un nuovo nome”²¹⁶. L’artista spiega che, un giorno, in un momento della sua vita in cui era intenta a firmare un assegno col suo nome, si accorse di aver scritto una parola che in francese significava anche “morte”. Così, di quella parola, scelse per il suo nuovo nome di usare “OR”, al quale poi aggiunse “LAN”, che in francese significa “lentamente”. Il significato è eloquente.

Il lavoro della performer francese è amplissimo e, per cercare di dare il giusto riconoscimento a ogni fase della sua vita artistica, di seguito ho deciso di dividere il suo operato per argomenti; partendo dal tema del corpo e dell’ironia, per poi passare all’analisi della sua *Art Charnel* (Arte Carnale) e del tema del femminismo intrinseco alla sua arte, e infine analizzare la sua recente ricerca sull’identità unita alla tecnologia.

4.1.1 Corpo e ironia, i primi lavori

ORLAN è un’artista che fin dagli anni Sessanta ha lavorato sul tema del cambiamento del corpo, soprattutto quello femminile e ha portato avanti questa sua ricerca anche nei decenni successivi. Si può ascrivere il suo percorso artistico iniziale, negli anni Sessanta-Settanta, alla corrente della Body Art, la cui arte poneva al centro il corpo e la corporeità.

ORLAN si opponeva ad ogni forma di dominazione e discriminazione, e il suo lavoro è da sempre stato caratterizzato da un impegno sociale e politico, con opere venate di provocazione e umorismo, caratteristiche che l’artista non abbandonerà mai nel corso della sua carriera.

*Corps-Sculptures*²¹⁷ (1964-67), è stata una delle sue prime serie di opere in cui l’artista ha condotto la ricerca artista sul proprio corpo. Qui utilizza il medium fotografico, si tratta infatti di scatti in bianco e nero in cui l’artista, nuda e indossando soltanto una

²¹⁶ Giordano, D., *Il mio nome è ORLAN. Intervista e mostra a Roma*, in *Artribune*, nov 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/11/mostra-orlan-macro-roma/>

²¹⁷ Si veda fig. 33 a p. 166

maschera che le copre il volto, si immortala in pose innaturali e scomposte, utilizzando talvolta manichini o parti di essi, come le gambe, le braccia o il busto. Questi elementi di innesto sembrano anticipare quello che sarà il suo futuro lavoro e la sua ricerca sul corpo ibrido, che inizierà proprio con l'utilizzo di protesi fino ad andare verso una soluzione più robotica, cyborg. La maschera indossata dall'artista in quest'opera verrà poi ripresa da alcuni suoi lavori successivi come i *Self-hybridations*; l'uso della maschera infatti aveva un significato importante, ORLAN non aveva una identità soltanto, ma quella "protesi" facciale le permetteva di esprimere una sua altra identità, chiarendo il suo pensiero sull'identità molteplice e il corpo mutante.

Nel 1977 ORLAN crea l'opera *Le baiser de l'artiste*²¹⁸, in cui lei stessa incarna un distributore automatico di baci. L'opera è stata presentata per la prima volta a Parigi, in occasione della quarta edizione della Fiera internazionale di arte contemporanea (FIAC). L'artista indossava una sorta di armatura, una casacca rigida, sopra la quale era raffigurato il suo stesso busto nudo. ORLAN invitava i passanti-voyeurs a introdurre cinque franchi in una piccola fessura a livello dello sterno, al fine di ottenere un suo bacio, la performance consisteva in questo.

Qualche anno prima, tra il 1974-75 ORLAN crea *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*²¹⁹, opera molto legata alla sfera religiosa, ma sviluppata in chiave femminista: va a contrastare la visione binaria tradizionale di Maria, la santa, e Maria Maddalena, la prostituta. La serie di fotografie che compongono l'opera vedono ORLAN passare dal mostrarsi come una Madonna barocca, vestita con un abito ampio e riccamente adornato da drappi, allo spogliarsi fotografia dopo fotografia (da qui il nome dell'opera "strip-tease"), fino a presentarsi nuda, e infine scomparire. Il suo spogliarsi, azione che riprende in più di un'opera, è un modo per lei di decostruire la sua immagine e

²¹⁸ Si veda fig. 34 a p. 167

²¹⁹ Si veda fig. 35 a p. 167

costruirne una nuova, rompendo i dogmi e opponendosi alla visione tradizionale e stereotipata del corpo e dell'immagine della donna.

Il lavoro sul corpo che cambia e si trasforma non è del tutto nuovo nel mondo dell'arte, l'antesignana di queste pratiche legate al corpo mutante e ibridato con protesi e innesti vari, fu Rebecca Horn (n. 1944), una performer tedesca che ha lavorato molto sulle estensioni corporali e sui prolungamenti di alcune parti del corpo. Le estensioni utilizzate da Horn erano fatte di balsa e tessuto e conferivano al soggetto che le indossava un aspetto quasi onirico, producendo forme surreali e che prendevano vita durante l'atto performativo. "Il movimento sembra letteralmente dare vita alla struttura, avvertiamo passaggi nervosi, tranquilli, pause che sembrano tradurre in una danza lieve le relazioni umane. Le sue installazioni raccontano infatti avvicinamenti, interruzioni, minacce, seduzioni e, metaforicamente, introducono temi di attualità con cui l'artista si confronta senza nulla concedere all'illustrazione o alla cronaca"²²⁰.

Nella performance *Arm Extensions*²²¹ (1968) le braccia di Rebecca Horn erano avvolte e prolungate da due lunghe maniche rosse e tutto il corpo era come fasciato da una bendatura incrociata, sempre rossa. Le braccia si estendevano fino a poggiarsi a terra, diventando quasi delle nuove gambe, mentre il busto e le gambe totalmente fasciati davano la sensazione di costrizione, di immobilità, limitandole i movimenti. Il tema del corpo in questo caso era legato al tema della fragilità e della vulnerabilità; Rebecca Horn infatti era stata costretta a letto per una malattia, dovendo sopportare un anno di sanatorio immobilizzata, senza potersi muovere. I suoi prolungamenti corporei o le sue fasciature erano sia una metafora che rispondeva a questo periodo di costrizione all'immobilità ma anche "un

²²⁰ De Cecco, E., e Romano, G., (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia Books, 2002, cit. p. 130

²²¹ Si veda fig. 36 a p. 168

simbolo di qualsiasi limite si tenda ad autoimporsi”²²². Anche la performance *Finger Gloves*²²³ (1972) è significativa, vede l’artista indossare dei guanti “tali da prolungare le dita fino a terra: impedimento e sviluppo corporeo, evoluzione e involuzione si legano strettamente”²²⁴. I prolungamenti le permettevano di toccare punti e pareti della stanza che lei, stando al centro della stessa, non avrebbe potuto nemmeno sfiorare. Già a partire dalla fine degli anni Sessanta quindi questa artista ci parla non solo di corpi ibridi, di corpi mutanti e dei limiti/non limiti del corpo umano, ma anche di funzionalità aumentate, alterate o limitate artificialmente, anticipando di un po’ le funzionalità tecnologiche che si sarebbero sviluppate nei decenni successivi.

4.1.2 *Art Charnel*

Se in un primo periodo la pratica artistica di ORLAN era più propriamente incentrata sull’uso del corpo e su ciò che il corpo poteva esprimere, a partire dagli anni Novanta invece la sua arte diventa più perturbante e più legata alla tecnologia; l’artista infatti procederà alla creazione di performance particolarmente scioccanti, basate su video e fotografie che la ritraggono mentre subisce diverse operazioni di chirurgia estetica. Questa serie di opere le racchiude in un unico titolo: *The Reincarnation of Saint ORLAN* o *Image/New Image* (1990-93). Vedremo che in queste opere ORLAN non presenta soltanto un nuovo tipo di arte, ma anche un nuovo tipo di umanità e di percezione del sé.

In quegli anni l’artista porta avanti delle vere e proprie operazioni chirurgiche che tramuta in performance, lei sceglie di creare e distruggere continuamente il suo aspetto, creando tanti diversi autoritratti di se stessa. Ad esempio *Omnipresence*²²⁵ (1993), performance che fa parte della serie citata sopra, racchiude l’idea

²²² Baldacci, C., Vettese, A., (a cura di), *Arte del corpo. Dall’autoritratto alla Body Art*, in *Artedossier*, Prato, n. 289, Giunti, Giugno 2012, cit. p. 22

²²³ Si veda fig. 37 a p. 168

²²⁴ Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003, cit. p. 211

²²⁵ Si veda fig. 38 a p. 169

di mutazione del corpo e mutazione della propria identità. Tenutasi alla Galleria Sandra Gehring di New York, la performance prevedeva che l'artista fosse filmata mentre dei chirurghi la operavano al volto, modellandole i lineamenti. ORLAN ha deciso di plasmare il suo viso a suo piacimento, prendendo come riferimento la fronte della Monna Lisa di Leonardo Da Vinci, il mento della Venere di Botticelli, la bocca dell'Europa dipinta da François Boucher. Ha portato avanti una sorta di *reenactment* di alcuni modelli della donna provenienti dal passato, rimettendoli in gioco in maniera differente e ironica, facendoli propri. La sua opera è chiaramente provocatoria, ORLAN infatti da sempre ha lottato contro l'idea di stereotipizzazione della bellezza e si è opposta al concetto di bellezza ideale imposta dalla società. Questa performance-operazione viene trasmessa in diretta via satellite da New York in luoghi diversi, tra cui anche il Centre Georges Pompidou di Parigi. ORLAN ha trasformato la sala operatoria in uno studio di registrazione, ed essendo sempre vigile, sotto anestesia locale, gli spettatori potevano fare domande e conversare con lei mentre osservavano la chirurga procedere con gli interventi. L'operazione quindi, totalmente filmata, fornisce materiale per fotografie, video e film, oltre agli oggetti presenti nello "studio" che sarebbero serviti all'artista in seguito per la documentazione fotografica post-operatoria. La performance infatti non termina propriamente nella sala operatoria, successivamente, nei quaranta giorni post-operazione, ORLAN "giustappone fotografie del proprio volto tumefatto in via di guarigione a immagini modificate al computer di dee della mitologia greca, ponendo l'accento sulla deformazione fisica e sul dolore che l'artista subisce per raggiungere lo standard culturale di bellezza idealizzata"²²⁶. In quest'opera si nota chiaramente qual è il ruolo di ORLAN, ovvero quello di coordinatrice, lei non solo è vigile

²²⁶ Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005, cit. p. 172

ma è colei che coordina tutto, risponde alle domande del pubblico senza perdersene una, dà le istruzioni alle interpreti, dirige il personale sanitario e si preoccupa di mantenere la documentazione di tutto ciò che accade. L'importante è non cadere nel rischio di una errata interpretazione di ciò che lei sta facendo, ed è il motivo per cui lei è sempre attenta e vigile. È tutto calcolato, tutto pensato nei minimi dettagli, perché per lei la costruzione di se stessi deriva unicamente proprio da se stessi e dalle proprie decisioni.

La decisione di mostrare al pubblico l'operazione-performance è di vitale importanza. ORLAN non è interessata tanto al risultato finale, ma le interessa il processo, l'azione in sé, lo spettacolo che inscena in cui il corpo muta e diventa luogo di dibattito nella società. È ciò che lei concepisce nel suo *Manifeste de l'Art Charnel* (1989), in cui scrive che non percepisce il dolore come fonte di purificazione o come fonte di redenzione, come invece succedeva nella Body Art. Un'ulteriore differenza con la Body Art è data anche dal fatto che ORLAN nelle sue performance-chirurgie non agisce direttamente sul proprio corpo, non si ferisce da sola (come invece faceva ad esempio Gina Pane), ma affida ai chirurghi il compito di intervenire sul suo corpo, diventando lei stessa una sorta di spettatrice. Di seguito riporto il *Manifeste de l'Art Charnel* completo, chiaro ed esaustivo:

Definition:

Carnal Art is self-portraiture in the classical sense but made by means of today's technology. It swings between defiguration and refiguration. Its inscription into the flesh is due to the new possibilities inherent to our age. The body has become a "modified ready-made", no longer seen as the ideal it once represented, not ready enough to be adhered and signed.

Distinction:

Contrary to "Body Art" which is a different matter all together, Carnal Art does not long for pain, does not seek pain as a source of purification, does not conceive it as a redemption.

Carnal Art takes no interest in the result of plastic surgery, but in the process of the surgical-operation-performance

and the modified body having become the subject of public debate.

Atheism:

Above all, Carnal Art does not follow Christian Tradition, it resists it!

Carnal Art reveals the Christian denial of the “pleasure-body” and exposes its weakness in the face of scientific discovery. All the less does it follow the tradition of suffering and martyrdom, adding rather than taking away, it enhances the faculties instead of reducing them. Carnal Art is no self-mutilation.

Carnal Art transforms the body into language. Reversing the biblical idea of the word made flesh, the flesh is made word. Only the voice of Orlan remains unchanged. The artist works on representation.

Carnal Art considers the acceptance of the agony of childbirth to be anachronistic and ridiculous. Like Artaud it rejects the divine judgment. Henceforth we shall have epidurals, local anaesthetics and multiple analgesics! Hurray for the morphine! (Vive la morphine!). Down with the pain! (A bas la douleur!)

Perception:

I can observe my own body cut open without any suffering!... I can see myself all the way down to my viscera, a new mirror stage. I can see to the heart of my lover and its splendid design has got nothing to do with the soppy symbols usually drawn. “Darling, I love your spleen, I love your liver, I adore your pancreas and the line of your femur excites me.”

Freedom:

Carnal Art declares and insists on the individual freedom of the artist. In that sense it resists prejudice and dictate. This is why it has engaged the social and the media (disrupting established ideas and causing scandal), going as far as to the court (in order to change Orlan’s name).

Clarification:

Carnal Art is not against plastic surgery, but opposes its standards such as engraved in the male, but particularly female flesh. It is indispensable for Carnal Art to feminist. It takes an interest in plastic surgery, but just as well in developments in medicine and biology questioning the status of the body and posing ethical problems.

Style:

Carnal Art loves mockery and the baroque, the grotesque and other neglected styles since it opposes itself to social pressures the burden of which is carried by both, the

*human body and the work of art. Carnal Art is anti-formalist and anti-conformist.*²²⁷

Uno dei temi che vengono evidenziati da ORLAN è il fatto che lei non si oppone alla chirurgia plastica, anzi ne è promotrice in un determinato senso, ma è contro gli standard della chirurgia plastica moderna a cui si sottopongono le donne. Gli interventi plastici non sono per nulla semplici e indolori, e coloro che vi si sottopongono, secondo ORLAN, spesso lo fanno perché cercano di arrivare a degli standard di bellezza che sono imposti dalla società. Niente di più errato per ORLAN. L'*Art Charnel* (Arte Carnale) quindi sfida questi modelli uniformati, ama il grottesco e l'ironia, l'umorismo, si oppone alle pressioni sociali subite sia dal corpo stesso che dalle opere d'arte.

L'artista non si limita a questo, ma ironizza anche sulle protesi facciali che vengono impiantate per aumentare e alzare ad esempio gli zigomi. ORLAN infatti si fa impiantare quelle stesse protesi ma a livello della fronte, andando a modificare l'immagine della fronte stessa e del suo intero viso. Lei li chiama "bozzi" non tanto "corni" e non li pensa come un nuovo prototipo di bellezza futura ma come radicale trasformazione del sé; il suo obiettivo infatti non è quello di assomigliare ai modelli estetici presentati dalla società, ma voler assomigliare a se stessa.

Sono molte le operazioni-performance di ORLAN, un'altra è *Operation Opéra*²²⁸ (1991), in cui l'artista indossa un lungo cappello con una *texture* a quadretti colorati, che ricorda il vestito tradizionale di Arlecchino; l'iconografia di quest'ultimo è ripresa anche la copertina del libro che l'artista legge mentre si sta operando. Questo libro si intitola *Le tiers instruit*, e identifica l'ibridazione come il miglior metodo di apprendimento per i bambini. In particolare si riferisce al fatto che il bambino quando viene istruito diventa il risultato di ibridazioni perché parte da una certa conoscenza e, man mano che viene istruito, cambia punto di

²²⁷ ORLAN, *Carnal Art*, in ORLAN, <https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>

²²⁸ Si veda fig. 39 a p. 169

vista diventando qualcosa di diverso da ciò che era inizialmente. Il lungo cappello indossato da ORLAN può ricordare sia il cappello di una Fata Turchina delle favole, che il cappello da Commedia dell'arte, concetti che rimarcano la giocosità e l'ironia della sua opera. L'artista inoltre indossava un abito molto ampio, con corpetto e tulle nero ornato di stelline, portava guanti rossi e capelli blu (sempre un possibile riferimento alla Fata Turchina). Era intenta a leggere il libro ad alta voce mentre era distesa come normalmente si è distesi su un letto qualsiasi all'interno di un set cinematografico, anche se in questo caso i medici la stavano operando per davvero, aprendole la pelle e sollevandole lembi della cute. Lei in anestesia locale, come in tutte le sue performance-chirurgie, si mostra tranquilla, sfoderando un sorriso umoristico mentre i medici le infilavano i bisturi dentro la carne. Non c'è dolore nell'immagine, sembra quasi una scena spassosa, il pubblico viene intrattenuto dalla sua lettura, che lei conduce impassibile di fronte a ciò che le stanno facendo i dottori. In *Successful-Surgery*²²⁹ (1991) i co-protagonisti, i chirurghi, luccicano in abiti fatti paillettes e lustrini come ORLAN, che è vestita in maniera simile a loro, come se stessero tutti interpretando dei personaggi di uno spettacolo teatrale indossando i costumi di scena. In quest'opera l'artista è a gambe aperte e tiene in mano una croce e, mentre un chirurgo la sta operando al viso, l'altro tiene in mano un cartonato, la cui forma del corpo si rifà all'iconografia della Venere di Botticelli ma il cui volto e caratteristiche fisiche si rifanno alla stessa ORLAN. Quest'ultima è distesa sul lettino operatorio come se fosse in spiaggia distesa a prendere il sole, e tutto attorno a lei sono presenti moltissimi e disparati oggetti che poco hanno a che fare con una sala operatoria. Anche qui è chiaramente vigile ed è essenziale che lo sia, perché il suo obiettivo è quello di far vedere che lei non sta soffrendo, che non è una vittima sacrificale ma che è un soggetto sempre cosciente.

²²⁹ Si veda fig. 40 a p. 170

Nondimeno, il punto centrale del pensiero di ORLAN rimane il fatto che l'identità dovrebbe essere costruita, dovrebbe essere un processo cosciente, non un qualcosa di dato a priori biologicamente; la pelle non è un limite e la carne è malleabile, ci si può plasmare e diventare chi si è davvero. ORLAN fa del bisturi lo scalpello di una nuova era e il corpo viene scolpito come pietra, è questa la sua *Art Charnel*, un'arte che propone un modo di sostituire la bellezza idealizzata con la ricerca della propria bellezza, soggettiva, che possa corrispondere davvero all'immagine più intima che ognuno ha di sé, rivendicando la propria unicità e capacità decisionale.

In totale ORLAN si sottopone a nove operazioni chirurgiche seguite da lunghissimi periodi di convalescenza che lei comunque documenta minuziosamente come fosse un diario, conservando anche oggetti, scarti e rifiuti del suo stesso corpo, il quale un giorno dopo l'altro si trasforma, muta e cambia. Lei parla di "reincarnazione della Santa ORLAN", perché vede nella chirurgia una sorta di rito di passaggio, una cerimonia para-religiosa dove i suoi organi e pezzi di pelle sono come delle reliquie (da qui il titolo *The Reincarnation of Saint ORLAN*). Il principio cristiano viene rovesciato da ORLAN già nel suo Manifesto, la sua arte infatti non segue la tradizione della sofferenza e del martirio, lei non si presenta mai come una vittima e il dolore non c'è: ORLAN è sempre in estasi. Inverte l'idea biblica della parola che si fa carne, dicendo che è la carne che si fa parola, trasforma il corpo in linguaggio e scrive: "Vive la morphine! A bas la douleur!"²³⁰. Lei infatti riconosce le potenzialità della scienza e della medicina moderna, osannando la morfina e dicendo che il dolore ormai è qualcosa di superabile e risolvibile. Attraverso la sua arte ORLAN vuole trasmettere a coloro che la guardano il coraggio di fare quello che si desidera con il proprio corpo, le sue performance sono un invito a

²³⁰ Traduz. "Viva la morfina! Abbasso il dolore!", ORLAN, *Carnal Art*, in *ORLAN*, <https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>

riformattarsi. Certamente queste dichiarazioni e prese di posizione porteranno a moltissime critiche etiche nei suoi confronti, alle quali lei risponderà dicendo di star sostenendo la libertà e la riappropriazione del corpo. ORLAN stessa non ha una forma ed è in continua mutazione, e potremmo dire che ha un corpo postumano, per riprendere l'espressione coniata da Deitch, non ha un'unica identità, ma ne possiede un caleidoscopio.

Nel suo Manifesto dell'Arte carnale, ORLAN dichiara anche di essere femminista e anticonformista, contro ogni genere di regola imposta dalla società che ritenga che la donna debba incarnare un certo canone di bellezza. In questo senso vanno lette le sue opere *Self-hybridation précolombiennes*²³¹ (1998), *Self-hybridations Africaines*²³² (2000-2003) e *Self-hybridations Amérindiennes*²³³ (2005-2008). In queste opere l'artista si sofferma a riflettere sulle identità delle culture non occidentali, andando a sovrapporre alla sua identità e alla sua immagine, icone precolombiane, africane o amerindiane. Facendo ciò, porta avanti una riflessione sul corpo e sulle pressioni culturali e sociali esercitate su di esso. Nelle ibridazioni precolombiane l'artista ha fatto affidamento sui progressi della tecnologia per combinare la propria immagine con quelle delle icone precolombiane che rappresentano gli standard della bellezza ideale di culture non occidentali. Così facendo ha creato identità nuove, dimostrando la mutevolezza del corpo, della forma fisica e dei cosiddetti canoni di bellezza. Nella serie africana sono presenti fotografie e sculture, e l'artista qui in particolare ha messo in discussione le pressioni sociali e culturali esercitate sul corpo e sulla sua rappresentazione nei media. Le ibridazioni di ORLAN creano una narrativa complessa che mescola tempo e luogo, reale e irreale. Questo è il concetto di ibridazione, e di Arte Carnale: partire da un'immagine, da un'identità e, ibridandosi con l'Altro, crearne delle nuove e

²³¹ Si veda fig. 41 a p. 170

²³² Si veda fig. 42 a p. 171

²³³ Si veda fig. 43 a p.171

molteplici. Le *Self-hybridations* agiscono anche come ritratti di un potenziale umanità futura, in cui nascono gli incroci tra esseri umani di diversa origine, nuovi corpi con identità nomadi e mutanti. ORLAN così facendo propone una nuova percezione del sé e della comunità, oltre che una nuova idea di arte.

4.1.3 Tecnologia e identità

Anche se non riguarda strettamente gli anni presi in esame da questo lavoro di tesi, ritengo necessario citare anche alcuni lavori di ORLAN intimamente connessi con la tecnologia, che riguardano il decennio degli anni Dieci del ventunesimo secolo. L'Arte Carnale di ORLAN infatti si interessa anche ai progressi della scienza, della tecnologia e della biologia, e pone degli interessanti, e quanto meno problematici, quesiti etici sull'uso e lo sviluppo delle tecnologie legate alla realtà aumentata e alla robotica.

Nel 2015 ORLAN sperimenta un suo videogioco, *Expèrimental mise en jeu*, la cui particolarità è quella di non essere un classico videogioco dove il fulcro sono la guerra e le azioni di morte e distruzione, ma al contrario, l'obiettivo di questo suo inedito progetto è la ricostruzione. Non vi è né violenza né morte, anzi, il fine del gioco è quello di trasformare la confusione in creazione; l'artista ha voluto dimostrare che si poteva ricostruire se stessi giocando e si poteva ricostruire anche il mondo. Il personaggio protagonista del gioco è un robot-ORLAN, che, con l'aiuto del giocatore, deve cercare i pezzi del suo stesso corpo e ricomporsi nella sua forma umanoide. Oltre a ciò, l'obiettivo era anche quello di ricostruire città o monumenti semi-distrutti, portando avanti l'idea che il cambiamento, la mutazione, era un qualcosa di costruttivo. Il gioco prevedeva che si usassero i braccialetti per muovere il personaggio perché permettevano più libertà di movimento rispetto ai classici joystick, troppo statici e poco interattivi. Lo scopo di ORLAN tramite questo gioco è stato

sempre quello di sollecitare le coscienze e fare in modo di scaturire idee per la creazione di un progetto di società migliore. Un ulteriore progetto legato alla robotica è il robot *ORLAN-OÏDE*²³⁴, iniziato nel 2018 e ancora in progress. A questo punto della ricerca siamo ormai molto lontani sia dalle sue performance *The Reincarnation of Saint ORLAN* che dai *Self-hybridations*, ora siamo in una nuova dimensione, quella robotica. L'artista non si affida più al bisturi, lo oltrepassa, passando dall'idea di chirurgia come riprogettazione del sé all'idea del sé come cyborg. Crea quindi un robot umanoide a sua immagine, un vero e proprio alter ego, registrando oltre ventiduemila parole e donando ad esso la parola, la sua voce e il suo viso, oltre che uno spettro delle sue gestualità. Questo progetto viene presentato per la prima volta nel 2018 nella mostra *Artistes&Robot* del Grand Palais di Parigi. Grazie a due schermi installati vicini al robot, era possibile per il pubblico avere delle vere conversazioni con il robot umanoide, infatti l'intelligenza artificiale permette un certo grado di interazione tra il pubblico e la sua gemella robotica. Questo progetto, come accennato, è ancora in progress, ciò evidenzia come il lavoro di ORLAN, ormai una ricerca quasi sessantennale, rimanga ancora molto attivo e in continuo mutamento, proprio come la sua idea di arte e d'identità. ORLAN non smette mai di cambiare, sorprendere e ibridarsi, cambiando anche il modus operandi per la sua continua trasformazione e servendosi ogni volta di tecnologie più avanzate, continuando a ribadire la libertà dell'artista e del suo corpo.

²³⁴ Si veda fig. 44 a p. 172

Conclusioni

“Femminismo significa abolire l’oppressione delle donne, ma anche quella di tutti gli altri generi”²³⁵.

Questa citazione appartiene a Chiara Bottici, professoressa e direttrice del Gender and Sexualities Studies Institute di New York la quale, nel suo libro *Manifesto Anarca Femminista*, spiega come il patriarcato stia effettivamente vacillando e come siano stati fatti grandi passi in avanti (l’invenzione della contraccezione, i trattamenti ormonali e l’affermazione del sistema familiare multireddito), anche se comunque non abbastanza da considerare il mondo libero dall’“uomocrazia”, ossia dal “potere (*cratos*) che gli uomini continuano ad esercitare nei confronti degli altri sessi e degli altri generi un po’ ovunque”²³⁶. L’autrice afferma proprio questo, che anche se il patriarcato sta andando pressoché affievolendosi, il rischio di vivere in un mondo governato dagli uomini è ancora molto alto, e per questo motivo è essenziale continuare a parlare e studiare la storia delle donne e delle identità di genere, includendo ogni essere umano all’interno della narrazione storica.

Il discorso che conduce Chiara Bottici è molto interessante e molto contemporaneo e per questo motivo ho deciso di considerarlo, per riportare anche una prospettiva attuale a conclusione del mio lavoro. Con il concetto di “anarca-femminismo” si intende un femminismo privo di un’*archè*, cioè senza gerarchie prestabilite, da quelle economiche a quelle sessuali, da quelle politiche a quelle razziali, il femminismo quindi deve mirare al rovesciamento dei rapporti di dominio di genere. Questo pensiero riprende quello che era anche il pensiero dell’anarca-femminista He Zhen²³⁷, una delle pioniere del

²³⁵ Bottici, C., *Manifesto Anarca Femminista*, Bari, Editori Laterza, 2022, p. 13

²³⁶ Bottici, C., *Manifesto Anarca Femminista*, Bari, Editori Laterza, 2022, p. 3

²³⁷ He Zhen (Jiangsu, 1884 – 1920) è stata una scrittrice, anarchica e femminista cinese, considerata una delle pioniere del femminismo cinese. Scriveva su riviste intellettuali e nel 1907 fondò l’Associazione per il Recupero dei Diritti delle Donne (in cinese *Nüzi Fuquan Hui*), sostenendo che era

femminismo cinese, che elaborava questi concetti illuminanti già nel 1907. Ciò che emerge dalla lettura del testo di Bottici è che ciò che deve sconfiggere il femminismo è anche il rischio dell'elitismo ovvero, la liberazione deve essere di tutti, non solo per alcuni generi.

Adottare una lente anarca-femminista significa anzitutto assumere l'intero globo come cornice per ripensare il progetto della liberazione di genere. Ciò implica una critica dell'apparato statale ma anche della volontà di spingersi al di là di ogni forma di nazionalismo metodologico, ossia al di là della tendenza a privilegiare alcune donne o alcuni corpi LGBTQI+ e, dunque, alcuni contesti nazionali o regionali rispetto ad altri. [...] Al tempo stesso, adottare una prospettiva globale senza discutere l'eredità del colonialismo e del sistema razziale nella produzione della conoscenza rischia di riproporre le stesse dinamiche di oppressione e di silenziare le voci più marginalizzate, in particolare le persone di colore [...] Molte delle teorie femministe formulate nel nord globale non hanno compreso quanto l'emancipazione delle donne bianche della classe media sia avvenuta globalmente a spese di una rinnovata oppressione dei corpi razzializzati della classe lavoratrice, ed hanno quindi spesso ignorato i contributi delle loro compagne nere o di colore.²³⁸

L'anarca-femminismo ha come concezione intrinseca l'inclusività, “riconosce la capacità di pensiero ed azione di tutte le voci che si sono levate contro l'oppressione di genere, indipendentemente dal colore della pelle e dal loro collocamento all'interno della geopolitica globale.”²³⁹

In questa tesi, il femminismo, e le sue diverse interpretazioni, sono stati, insieme al corpo della donna, al centro della ricerca, e il tema è stato affrontato da diversi punti di vista; ho voluto sottolineare questo concetto dell'“anarca-femminismo” per dare

necessario l'uso della forza per combattere l'oppressione degli uomini sulle donne, la resistenza della classe dominante e il capitalismo. Inoltre riteneva che il Confucianesimo e i suoi insegnamenti, avessero avuto un ruolo chiave nella relegazione delle donne nella sfera domestica e pensava che il primo passo verso l'eguaglianza tra uomini e donne fosse il superamento dell'istituzione familiare.

²³⁸ Bottici, C., *Manifesto Anarca Femminista*, Bari, Editori Laterza, 2022, pp. 19-20

²³⁹ Ibidem, p. 21

un ulteriore punto di partenza che favorisca la riflessione sull'argomento.

Il percorso di elaborazione di questa tesi è stato un importante lavoro oltre che di ricerca anche di analisi, dovendo filtrare le informazioni e scegliere quelle più consone al leitmotiv principale: il corpo politico e le pratiche femministe nell'arte contemporanea tra gli anni Sessanta e Novanta. È emerso che le artiste, e le donne più in generale, analizzate nel testo, siano state e siano tutt'oggi personalità forti e illuminanti, che hanno lottato affinché le donne venissero riconosciute anche per il loro lavoro e la loro creatività, oltre che per il loro ruolo domestico e di madre. Non solo a partire dagli anni Sessanta ma già dalla fine del XIX secolo, queste personalità hanno portato avanti delle essenziali battaglie per i diritti di tutte le donne, facendo del corpo il loro primo medium espressivo, sia dal punto di vista artistico che politico.

Carla Lonzi apre il *Manifesto di Rivolta Femminile*, appeso per le strade di Roma nel luglio del 1970, con una frase dell'attivista e drammaturga francese vissuta nella seconda metà del Settecento, Olympe de Gouges: *Le donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico?*²⁴⁰ Il desiderio di riunirsi per combattere il sopruso maschile, per abbattere tutte le barriere che tenevano le donne lontane dai diritti e dalle opportunità, per rivendicare e riprendersi quelli che erano i propri meriti, esisteva già per certo a metà del Settecento. Le donne vogliono reclamare il proprio ruolo e dimostrare la propria forza creatrice e di vita, un po' come aveva fatto Artemisia Gentileschi all'inizio del XVII secolo. La storia in fondo è sempre la stessa e questo è chiaramente un problema storico e culturale, e proprio da qui deriva anche la difficoltà di ribaltare la narrazione della storia e le concezioni che ve ne fanno parte. Con il cosiddetto

²⁴⁰ *Manifesto di Rivolta Femminile*, in *Internazionale*, marzo 2017, <https://www.internazionale.it/notizie/2017/03/08/manifesto-di-rivolta-femminile>

“primo femminismo” c’è stata forse la prima vera presa di posizione da parte delle donne, c’è stato un iniziale moto rivoluzionario, di lotta per l’acquisizione del diritto al voto; con il “secondo femminismo” il fulcro della lotta si è spostato verso i temi della sessualità e del riconoscimento sociale della donna; la terza ondata femminista invece includeva nella lotta anche le categorie fino a quel momento non considerate, conducendo lotte e campagne per i diritti degli omosessuali, delle lesbiche, delle persone trans, dei disabili, delle donne e delle persone di colore. In quest’ultimo periodo non si parla più di “femminismo” ma di vari femminismi, che sono molteplici e diversi perché includono più categorie sociali; il femminismo infatti non è un qualcosa che riguarda solo le donne e i loro diritti ma è un’esperienza che va condivisa da tutti, perché riguarda tutti.

Il periodo approfondito in questa tesi, dagli anni Sessanta agli anni Novanta del XX secolo, è sicuramente stato un momento storico molto intenso e ricco di sperimentazioni e novità, e le protagoniste a livello artistico sono senza dubbio state le donne. Approcciandosi a pratiche artistiche come la Body e la Performance Art, le artiste hanno potuto esprimere tramite il loro corpo le loro esperienze e hanno trasformato le performance in strumenti di lotta sociale e politica. Lungo il percorso di studio ed analisi, ho potuto notare l’evoluzione di tali pratiche femministe legate al corpo politico della donna, partendo da Gina Pane, che è stata una delle prime a usare il corpo come linguaggio, percependo le capacità del corpo come mezzo comunicativo; Carolee Schneemann, ma con lei anche Natalia LL, ha lavorato sul tema della femminilità del corpo della donna, cercando di liberare il corpo, partendo dal proprio, dai vari stereotipi sociali a cui era soggetto; Hannah Wilke ha usato la propria creatività per porre l’attenzione sull’organo sessuale femminile, la vagina, cercando di rendere pubblica e politica l’immagine dell’organo sessuale stesso, smaterializzando il più possibile i tabù legati ad esso. Queste donne sono solo alcune tra le tante presenti nella

scena artista di quegli anni e i loro lavori, non tutti dichiaratamente femministi, parlavano comunque delle donne e dei disagi legati al fatto di essere donne, restituendo a queste ultime, almeno in parte, il riconoscimento che meritavano e che fino a quel momento era stato loro negato.

Ho trovato interessante approfondire la figura di Nan Goldin in quanto ritengo sia stata una fotografa fondamentale nella scena artistica legata al medium fotografico a partire dagli anni Settanta ma soprattutto durante gli anni Ottanta. È stato constatato come quest'ultimo decennio sia stato denso di critica artistica ed elaborazioni teoriche, nuove riflessioni, scaturite proprio dal confronto tra le diverse generazioni di artiste e di critiche che si ritrovavano in quel momento a coesistere nel mondo dell'arte. In particolare si è notato come ci fossero molti modi diversi di intendere l'arte e soprattutto l'arte legata alle donne, portando a pesanti obiezioni da parte di critiche femministe nei confronti della generazione di artiste degli anni Sessanta-Settanta, considerate troppo esplicite nel mostrare il corpo e la sessualità femminile e tacciate di non fare altro che aumentare il feticismo maschile nei confronti del corpo della donna. Sono stati anche anni molto significativi e duri sia dal punto di vista politico, con il ritorno al conservatorismo, sia dal punto di vista sociale con l'arrivo della mortale epidemia di AIDS in tutto il mondo. Oltre a ciò, in quegli anni nascevano anche i primi *Gender Studies*, i primi corsi e studi sul genere e sulla sessualità, e con essi si sono sviluppate anche le rivendicazioni omosessuali, le lotte per i diritti di coloro che erano da sempre stati emarginati. Inoltre, alle femministe della "seconda ondata" è stato criticato il fatto di esse elitarie e non inclusive, ma anzi razziste e sessiste, in particolare con le lesbiche e le donne nere. Nan Goldin vive quegli anni e vive quelle lotte in prima persona, è dichiaratamente bisessuale e molti suoi amici e parenti fanno uso (e abuso) di sostanze stupefacenti e si ammalano di AIDS. Lei con una naturalezza disarmante riporta nel suo diario visuale ciò che succede nella sua

vita, vita composta dalle relazioni che lei intesse con i suoi amici e parenti. Non adotta una vera e propria tecnica fotografica ma scatta compiendo gesti naturali e allo stesso tempo di grandissima potenza concettuale e artistica. Ci mostra tramite le sue fotografie il suo corpo e quello della sua famiglia allargata, corpi costellati di cicatrici e lividi, spesso risultati di eventi negativi e cupi, ma alle volte anche segnali di vita e di rinascita perché, come diceva Barbara Kruger, “Your body is a battleground”.

In ultimo ho voluto analizzare ORLAN, in quanto artista che, partendo da sperimentazioni body-artistiche negli anni Settanta, è arrivata negli anni Novanta a pensare a un tipo di arte totalmente nuovo, legato alla tecnologia e temi attuali come l'identità multipla e mutante. Anche la sua arte ripercorre i temi del femminismo, soprattutto nel momento in cui stila il suo *Manifeste de l'Art Charnel*, testo che ripensa il modo di fare arte della Body Art, corrente per la quale il dolore causato dalle ferite era considerato come purificatore e fonte di redenzione; nell'Arte Carnale di ORLAN invece il dolore non era percepito, non era mostrato, ma esisteva solo l'estasi e le ferite inflitte al corpo erano fonte di piacere perché significavano mutamento. Nondimeno ORLAN criticava il ricorso smodato alla chirurgia estetica, soprattutto inflitto sul corpo delle donne, ma non la chirurgia plastica in sé, ritenuta dall'artista uno strumento utile al rimodellamento del proprio fisico e del proprio essere, del proprio io. Il suo modo di fare arte prevedeva di porsi totalmente nelle mani altrui e lei stessa, sottoponendosi a diversi interventi chirurgici, ha riplasmato il suo corpo e con esso anche la sua identità, portando avanti l'obiettivo di sopprimere il preconcetto di bellezza ideale imposto alle donne, proclamando invece la libertà di essere ciò che si è e di plasmarsi a proprio piacere. ORLAN vuole dimostrare che il corpo non è dipendente dalla natura e dalla biologia, ma è il risultato di ciò che uno pensa e crede di essere. In questo senso ORLAN definisce la sua Arte Carnale femminista, portatrice di libertà per le donne ma anche

per tutti coloro i quali volessero appoggiare questo nuovo immaginario. Con ORLAN ci si addentra nell'era del "post-umano", una fase in cui uomo e macchina iniziano a fondersi, in cui la metamorfosi e il cambiamento sono le condizioni di vita principali, nuovi modelli di esistenza.

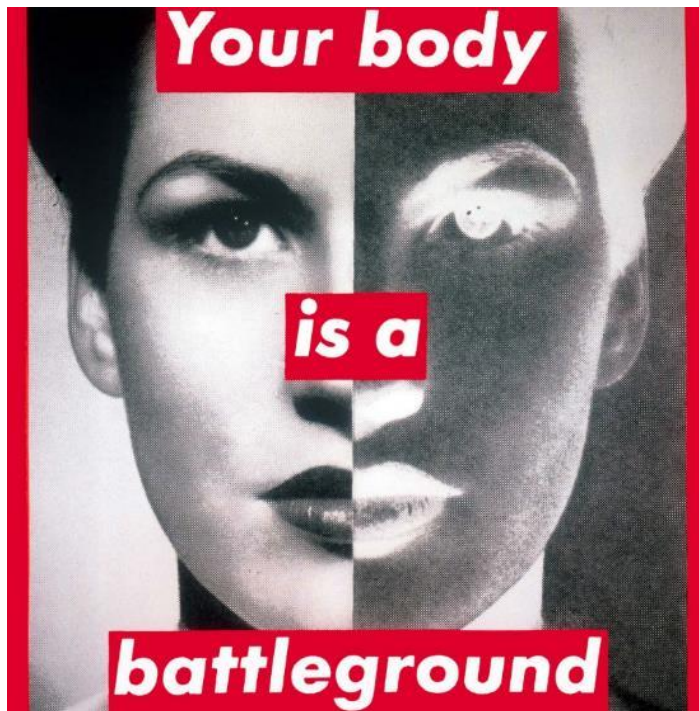
Se si dovesse rispondere alla domanda di Linda Nochlin "*Why Have There Been No Great Women Artists?*", dopo questa ricerca, si potrebbe dire che le grandi artiste in realtà ci sono sempre state ma sempre nascoste all'ombra ingombrate della cosiddetta "uomocrazia", per citare Chiara Bottici. Uno dei modi per ridare dignità e considerazione a queste artiste è innanzitutto parlarne, poi scriverne e condividere il più possibile le loro esperienze, i loro lavori e successi. È un iter complicato perché, come le artiste degli anni Sessanta-Settanta sono state criticate per essere troppo elitarie e creare un'arte "ghetto", anche oggi pensare a "un'arte delle donne" rischia di creare fraintendimenti o essere considerata elitaria e non inclusiva. In realtà, se al tempo le donne hanno pensato ad un'arte incentrata sui temi e sulle problematiche legate al corpo della donna, alla sessualità femminile e tutto ciò che ne concerne, il motivo non era quello di screditare il lavoro dei colleghi uomini, ma era quello di mostrare finalmente anche il loro volto, far emergere le loro storie, fino ad allora non raccontate. È così anche per il femminismo, che il maniera errata viene considerato come movimento radicale a cui possono aderire soltanto le donne ma che invece dovrebbe essere visto come strumento di lotta contro tutti i soprusi e le ingiustizie.

Nei tempi moderni, grazie alla tecnologia e alla condivisione digitale delle immagini e delle notizie, è sicuramente più facile far emergere i problemi e dare inizio a delle rivoluzioni, proprio a partire dai canali social stessi. Nella tesi si è parlato ad esempio di Nan Goldin, la quale in tempi recenti ha portato avanti delle *Call Action* attraverso i suoi social media (Instagram e Facebook), così da riuscire a far arrivare il messaggio a più persone possibile. I decenni presi in esame da questa tesi però non comprendevano

l'uso di internet o dei social, perché ancora non esistevano o comunque non erano sviluppati abbastanza come oggi; il fatto quindi che le artiste, in quegli anni, fossero riuscite a far sentire la propria voce e a fare circolare le proprie idee e opere, politiche o apolitiche che fossero, pur avendo a disposizione solo la propria arte e le proprie conoscenze personali, è stata di per sé un'impresa. Se si considera anche il fatto che queste donne non venivano prese sul serio nel mondo del lavoro e quindi neanche nel mondo dell'arte, è stata davvero una rivoluzione quella portata avanti da loro. È essenziale quindi ricordarsi degli sforzi e del coraggio di queste donne, artiste, critiche, letterate, filosofe, creatrici, perché come scrive Chris Kraus nel suo romanzo *I Love Dick*: “Per me il semplice fatto che le donne parlino, siano paradossali, inspiegabili, volubili, autodistruttive, ma soprattutto pubbliche, è la cosa più rivoluzionaria del mondo”²⁴¹. Le donne sono abituate a considerare il proprio corpo come un qualcosa di estremamente privato e intimo, e la parola “pubblico” affiancata al corpo del donna sembra non collimare. In realtà, oggi come allora, i corpi delle donne sono pubblici, esposti, sfruttati, regolamentati, giudicati, toccati, scherniti, diventano uno spazio politico, attraverso il quale combattere battaglie e portare avanti rivoluzioni.

²⁴¹ Kraus, C., *I love Dick*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 222

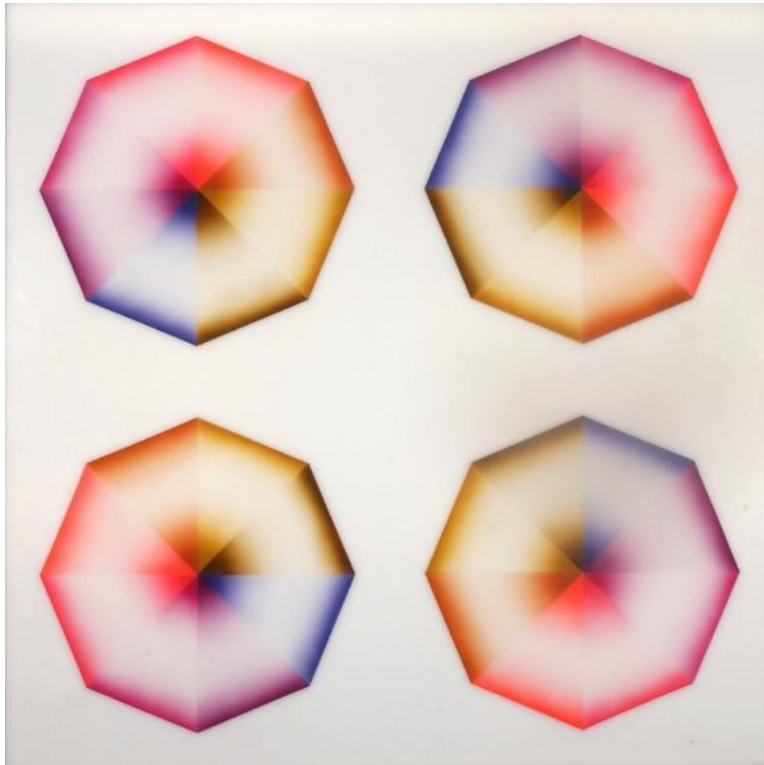
Elenco delle immagini



1 - Barbara Kruger, *Untitled (Your Body Is a Battleground)*, litografia, 284 x 284 cm, in *Jstor*



2 - Natalia LL, *Art after Consumption*, 1975, (dettagli), video in 16 mm, silenzioso, 16 min., Museum Of Modern Art, Varsavia



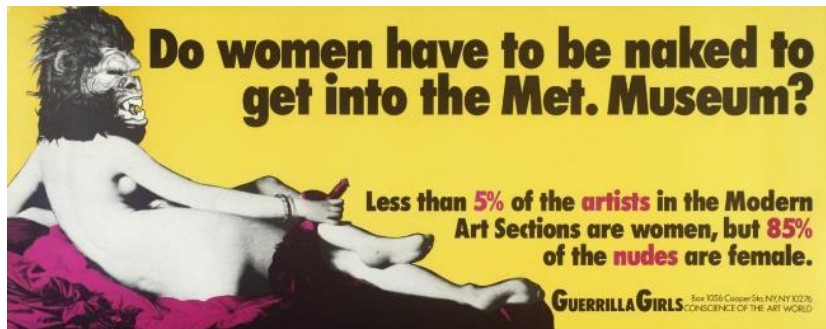
3 - Judy Chicago, *The Pasadena Lifesavers*, 1970, vernice acrilica spruzzata su acrilico, 152 x 152 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington DC



4 - Georgia O'Keeffe, *An Orchid*, 1941, pastello su carta applicate su tavola, 70 x 55 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



5 - Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79, (dettaglio), ceramica, porcellana, tessuto, 1463 × 1463 cm, Brooklyn Museum, New York



6 - GUERRILLA GIRLS, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989, litografia, 28 × 71 cm, Metropolitan Museum of Art (MET), New York



7 - The Carters, *APESHIT*, giugno 2017, videoclip, (frame), 6 min, in *Youtube*



8 - Vanessa Beecroft, *VB84*, 2017, video, (frame), 5 min., in *Vimeo*



9 - Gina Pane, *Action Psychè (Essai)*, 1974, (dettaglio) Stampa tipografica e digitale su carta, Museo di Arte Contemporanea, Barcellona



10 - Gina Pane, *Action Psychè (Essai)*, 1974, (dettaglio) Stampa tipografica e digitale su carta, Museo di Arte Contemporanea, Barcellona



11 - Gina Pane, *Action Psychè (Essai)*, 1974, (dettaglio) Stampa tipografica e digitale su carta, Museo di Arte Contemporanea, Barcellona



12 - Gina Pane, *Action Psychè (Essai)*, 1974, (dettaglio) Stampa tipografica e digitale su carta, Museo di Arte Contemporanea, Barcellona



13 - Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973, (dettagli) Stampa cromogenica, stampata nel 2015, 120 × 99 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York



14 - Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964, Betacam digitale, (frame), colore, sonoro, 6 min., *Centre Pompidou, Parigi*



15 - Carolee Schneemann, *Four Fur Cutting Boards*, 1962-63, Colori a olio, ombrelli, motori, lampadine, luci a filo, fotografie, tessuti, pizzi, coprinozzi, carte stampate, specchi, calze di nylon, chiodi, cardini e graffette su legno, 230 × 333 × 132 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



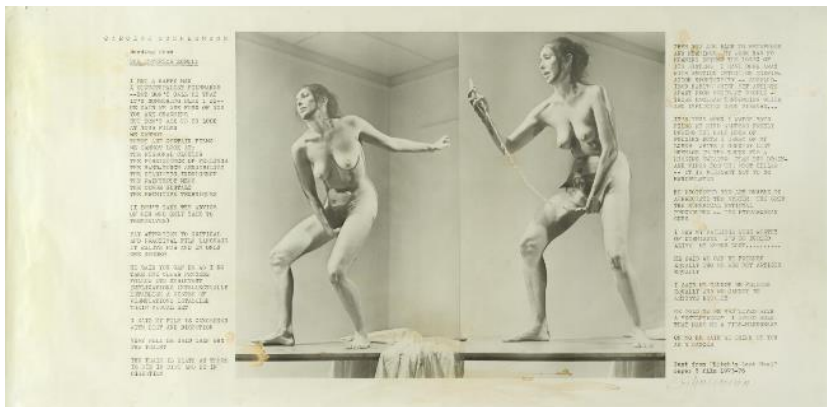
16 - Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera #4*, 1963, stampa alla gelatina d'argento, stampata nel 2005, 61 × 51 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



17 - Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera #5*, 1963, Stampa alla gelatina d'argento, stampata nel 2005, 61 × 51 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



18 - Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera #11*, 1963, Stampa alla gelatina d'argento, stampata nel 2005, 61 × 51 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



19 - Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, succo di barbabietola, urina e caffè su serigrafia su carta, 90 × 183 cm, Tate Modern, Londra



20 - Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1971- 1976, Video a due canali (Betacam Digital e DVD), colore, suono, sei monitor TV, tre disegni, un'imbracatura, una corda e una proiezione senza pellicola, dimensioni variabili, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



21 - Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-82, Stampa in gelatina d'argento con sculture di gomme da masticare, 101 × 148 × 6 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



22 - *Hannah Wilke, Hannah Wilke Through The Large Glass, 1976, pellicola a colori, (frame), 16 mm, silenzioso, 10 min., Brooklyn Museum, New York*



23 - *Duchamp, The Large Glass, 1915-23, Olio, vernice, lamina di piombo, filo di piombo e polvere su due pannelli di vetro, 277 × 178 × 9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia*



24 - Hannah Wilke, *Intra-Venus Series No. 4, July 26 and February 19, 1992* (dettaglio), 1992, stampa in gelatina d'argento ,182 x 122 cm, Ronald Feldman Gallery, New York



25 - *Cindy Sherman, Untitled Film Stills #6* ,1977, stampa in gelatina d'argento, 24 x 16 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York



26 - Nan Goldin, *Nan one month after being battered*, 1984, fotografia, stampa Ilfochrome, 69 × 101 cm, Tate Collection, Londra



27 - Nan Goldin, *Getting High*, New York, fotografia, stampa Cibachrome, 1979, 23 x 35 cm, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles



28 - Nan Goldin, *Cookie and Vittorio's wedding*, New York City, fotografia, stampa Cibachrome, 1986, 23 x 35 cm, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles



29 - Larry Clark, *Untitled*, fotografia, stampa su gelatina d'argento, 1971, 15 x 21 cm, International Center of Photography (ICP), New York



30 - Nan Goldin, *Gotscho kissing Gilles*, 104 x 72 cm, fotografia, stampa Cibachrome, Parigi, 1993, in *Artnet*, febbraio 2016



31 - Nan Goldin, *Supreme, felpa con stampa: Nan Goldin, Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC*, 1991, in *Vogue*, marzo 2018



32 - Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am*, 1987, Serigrafia fotografica su vinile, 125 x 125 cm, Glenstone Museum, Potomac



33 - ORLAN, *Corps-Sculptures*, 1964, fotografia in bianco e nero, 10 x 7 cm, ORLAN / ADAGP in Orlan.eu



34 - ORLAN, *Le baiser de l'artiste*, 1977, fotografia in bianco e nero, 29 x 36 cm, The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles



35 - ORLAN, *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, 1974, fotografie in bianco e nero incollate su legno, 97 x 170 cm, ORLAN / ADAGP in Orlan.eu



36 - Rebecca Horn, *Arm Extensions*, 1968, Tessuto, legno e metallo, Tate Modern, Londra



37 - Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972, Tessuto, legno e metallo, Tate Modern, Londra



38 - ORLAN, *Smile of pleasure*, in *Omnipresence*, New York, 1993, Cibachrome in Diasec mount, 165 x 110 cm, ORLAN / ADAGP in *Orlan.eu*



39 - ORLAN, *I'm reading, He's operating me*, in *Operation Operà*, Parigi, 1991, Cibachrome in Diasec mount, 165 x 110 cm, ORLAN / ADAGP in *Orlan.eu*



40 - ORLAN, *Successful-Surgery*, Parigi, 1991, Cibachrome in Diasec mount, 165 x 110 cm, ORLAN / ADAGP in Orlan.eu



41 - ORLAN, *Self-hybridation précolombiennes* n. 16, 1998, in *Disfiguration-Refiguration*, stampa Cibachrome, 150 x 100 cm, ORLAN / ADAGP in Orlan.eu



42 - ORLAN, *Self-hybridations Africaines, Donna Girafe Ndebelé di Ngumi Zimbabwe e viso di Donna euro-parigina*, 2000-2003, fotografia in bianco e nero, 125 x 156 cm, ORLAN / ADAGP in Orlan.eu



43 - ORLAN, *Self-hybridations Amérindiennes #1, ritratto dipinto di No-no-mun-ya, One Who Gives No Attention*, con un ritratto fotografico di ORLAN, 2006, fotografia digitale, 152,4 x 124,4 cm, ORLAN / ADAGP in Orlan.eu



44 - ORLAN, robot *ORLAN-OÏDE*, 2018, *ORLAN / ADAGP* in *Orlan.eu*

Bibliografia

- Adragna, L., *Il corpo delle donne [archivio di una curatrice di performance]*, Roma, Inside Art Autori, 2018
- Baldacci, C., Vettese, A., (a cura di), *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in *Artedossier*, Prato, n. 289, Giunti, Giugno 2012
- Barilli, R., *Informale, oggetto, comportamento*, vol. II: *La ricerca artistica negli anni '70*, Milano, Feltrinelli, 1967
- Berger, J., *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2013
- Bottici, C., *Manifesto Ancarca Femminista*, Bari, Editori Laterza, 2022
- Broggi, D., *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022
- Butler, J., *La disfatta del genere*, Milano, Booklet Milano, 2006
- Butler, J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità. E L' alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Torino, Laterza, 2017
- Butler, J., *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004
- Casarin, C., Fornari, D., (a cura di), *Estetiche del camouflage*, Venezia, Et Al, 2010
- Cavarero, A., Restaino, F., *Le filosofie femministe*, Milano, Bruno Mondadori, 2002
- Chicago, J., *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Doubleday, New York, Anchor Books, 1982
- Cotton, C., *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010
- De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2016
- De Cecco, E., e Romano, G., (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia Books, 2002
- Duplaix, S., *GINA PANE (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Verona, ACTES SUD, 2012

Ferrari, D., (a cura di), *Poesia Visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, Milano, Silvana Editoriale, 2011

Fischer-Licthe, E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014

Goldberg, R., *Performance live art since 1960*, Harry N. Abrams, 1998

Goldin, N., *Il giardino del diavolo*, Londra, Phaidon, 2003

Guerra, J., *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*, Edizioni Tlon, 2020

Haraway, D., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Cles, Feltrinelli, 2021

Jones, A., *Body Art/performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998

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

Lonzi, C., *Itinerario di riflessioni*, in *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta femminile, 1977

Lonzi, C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978

Macrì, T., *Il corpo postorganico: sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, 2006

Macrì, T., *Slittamenti della performance, Volume 1, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020

Marra, C., *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017

Marra, C., *Fotografia come arte*, in *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Mondadori Electa, 2003

Marra, C., *L'Immagine infedele, la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano 2006

Martore, P., e Mu, C., (a cura di), *Performance art: traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvechi, 2018

Mitchell, J., *La condizione della donna. Il nuovo femminismo*, Torino, Einaudi, 1977

O'Reilly, S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011

- Pane, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in *arTitudes international*, Saint-Jeannet, n. 15-17, ottobre-dicembre 1974
- Pane, G., *Lettre à un(e) incochicannu(e)*, in *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Gina Pane, test riuniti a cura di Blandine Chavanne e Anne Marchand, Ensba, coll. "Écrits d'artistes", Parigi, 2004
- Pane, G., *Monologue a deux corps: Gina Pane interviewée par Jean-Marie Touratier*, in *Artefactum*, vol. 3, n.14, giugno-agosto 1986
- Parker, R., e Pollock, G., *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Dublino, Bloomsbury Revelation, 2021
- Perilli, V., *L'analogia imperfetta. Sessiamo, razzismo e femminismo tra Italia, Francia e Stati Uniti*, in Ellena, L., Petricola, E., *Femminismi di frontiera dagli anni settanta a oggi*, n. 13, mag-ago 2007
- Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013
- Phelan, P., *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), Londra – New York, Routledge, 2005
- Poli, F., (a cura di), *Arte Contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003
- Pollock, G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, 1988
- Pontremoli, A., *Danza 2,0 Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, 2018
- Reckitt, H., (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, 2005
- Schechner, R., *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue Press, 2018
- Rochefort, F., *Femminismi. Uno sguardo globale*, Perugia, Edizioni Laterza, 2022
- Schneemann, C., *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, Documentext, 1997
- Shuterland, A., e Nochlin, L. (a cura di), *Le grandi pittrici: 1550-1950*, Milano, Feltrinelli, 1976

Solomon-Godeau, A., *Le belle arti del femminismo*, in Schor Gabriele (a cura di), *Donna e avanguardia femminista negli anni '70*, Roma, cat. mostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2010

Sontag, S., *L'Aids e le sue metafore*, Torino, Einaudi, 1989

Sontag, S., *La coscienza imbrigliata al corpo. Diari e taccuini 1964-1980*, Milano, nottetempo, 2019

Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2020

Subrizi, C., *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Roma, Aracne, 2010

Tabanelli, R., *Al di là del corpo: la narrativa di Laura Pugno*, in *Italian culture*, Vol. 28 (1), dicembre 2013, pp.3-20

Vergine, L., *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000

Vergine, L., *L'arte in trincea: lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996

Sitografia

Corsi, R., *Carla Lonzi*, in *enciclopediadelledonne*, Milano, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/carla-lonzi/>

Finardi, E., *Sessismo, femminismo e sistema dell'arte. Analisi, studi e prospettive*, in *Artribune*, ottobre 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/10/sessismo-femminismo-sistema-arte/>

Focci, N., *Nan Goldin: Il Diario Rivelato*, in *NicolaFocci*, Aprile 2015, <http://www.nicolafocci.com/2015/04/nan-goldin-il-diario-rivelato/>

Fontana, F., *C'era una volta il Post Human. Jeffrey Deitch e una mostra di 30 anni fa.*, in *Inanimati*, luglio 2020, <https://inanimanti.com/2020/07/13/cera-una-volta-il-post-human-jeffrey-deitch-mostra-1992/>

Giordano, D., *Il mio nome è ORLAN. Intervista e mostra a Roma*, in *Artribune*, nov 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/11/mostra-orlan-macro-roma/>

Istituto Superiore di Sanità (ISS), *Infezione da HIV e Aids*,
<https://www.epicentro.iss.it/aids/storia>

MOCA, *Nan Goldin speaking about "The Ballad of Sexual Dependency"*,
Ottobre 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ>

MoMA, *Behind the Scenes: On Line: Carolee Schneemann*,
https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=smo4OR3Gvq8&feature=emb_title, 23 Novembre 2010

ORLAN, *Carnal Art*, in *ORLAN*,
<https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>

Perlon, H., *Nan Goldin On the Changing Aesthetics of People with HIV. How Nan Goldin displayed the effect of AIDS across society through photography*, in *SLEEK*, Agosto 2017,
<https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>

Perna, R., *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015,
<https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3265/1/PERNA-mostre.pdf>

Riccardi, M. L., *Come il pensiero politico di Carla Lonzi ha rivoluzionato il femminismo italiano*, in *The Vision*, 8 maggio 2020, [Come il pensiero politico di Carla Lonzi ha rivoluzionato il femminismo italiano \(thevision.com\)](https://www.thevision.com/come-il-pensiero-politico-di-carla-lonzi-ha-rivoluzionato-il-femminismo-italiano)

Tate, *Nan Goldin – 'My Work Comes from Empathy and Love'*, *TateShots*, Maggio 2014,
https://www.youtube.com/watch?v=r_rVyt-ojpY

Ringraziamenti

A conclusione di questa tesi, desidero menzionare le persone che mi sono state vicine in questo percorso di crescita personale e professionale.

Ringrazio la mia relatrice Baldacci Cristina, che in questi mesi di lavoro, ha saputo guidarmi, con indicazioni e suggerimenti pratici, nelle ricerche e nella stesura dell'elaborato.

Ringrazio di cuore la mia famiglia e in particolare i miei genitori, per avermi sempre sostenuto e per essersi mostrati sempre entusiasti del mio lavoro e dei miei risultati.

Ringrazio il mio fidanzato Paolo, che mi è sempre stato vicino e con molta pazienza e amore ha sopportato i miei momenti di ansia e paura, cercando di distrarmi e tranquillizzarmi facendomi sempre molto divertire.

Un ringraziamento particolare va alle mie amiche e amici di sempre, Agata, Denise, Irene, Miriam, Davide, Davide, Filippo, Elisa e Umberto che, da quando ho memoria, sono stati presenti e mi hanno dato la possibilità di crescere circondata dalle loro bellissime personalità. Grazie perché so che ci saremo sempre gli uni per gli altri.

Ringrazio le mie amiche "dell'Università" ma che sono anche amiche nella vita, Alice, Elena, Laura, Martina e Valentina, per essermi state accanto sempre, sia nei momenti di studio matto e disperato, sia nei momenti felici e di brindisi. Grazie perché con voi ho ottenuto grandi soddisfazioni.

Ringrazio tutte le persone che ho conosciuto in questi anni universitari, con le quali ho trascorso il tempo studiando in biblioteca e in aule studio, andando avanti a pause caffè, sostenendoci e confortandoci sempre a vicenda.

Infine, vorrei dedicare questo piccolo traguardo a me stessa e alle donne di cui ho parlato nella mia tesi, fonti di coraggio e di forza che difficilmente scorderò.