



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni  
Artistici

Tesi di Laurea

—  
“Soggetti Nomadi”.  
Identità artistiche e di genere negli anni  
Novanta

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Ch.ma Prof. Stefania Portinari

**Correlatore**

Ch. Prof. Nico Stringa

**Laureando**

Laura D'Inca

Matricola 812626

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**



*“Noi donne non siamo né pacifiste né per natura madri,  
né Antigoni né Cassandre  
noi siamo le giovani arrabbiate: the riot girls.  
Abbiamo visto la gente della nostra età andare lungo strade che non portano mai a niente, e noi invece, no!  
Vogliamo fare resistenza politica ma ci interessa anche divertirci.  
[...]  
Vogliamo far esplodere il vuoto che giace al cuore del Panottico patriarcale.  
Dio è morto;  
Marx è morto;  
il patriarcato sta morendo di noia e noi non stiamo tanto bene, ma tanto si sa, che le donne vivono di più.”*

Rosi Braidotti, *Introduzione a Manifesto Cyborg*, 1995

*“Stiamo costruendo il futuro anteriore –  
Quando, sicuri di aver fatto il possibile,  
potremmo dire che  
ne sarà valsa la pena  
e passeremo oltre.  
Dono. Compassione. Autocontrollo.”*

Wu Ming, *New Italian Epic*, 2009

*“Di fronte alla catacresi costituita dall’arte,  
gli scrittori spiegano i motivi per cui una gamba appartiene a un tavolo  
e una montagna è dotata di piedi.  
Spesso la loro opera è utilissima, ma anche essenzialmente fuorviante. [...]  
Talvolta temo che la critica d’arte voglia sottrarre arte all’arte.  
Vorrei meno testi d’arte e più testi scritti con arte.  
Credo che possa bastare.  
Torno dietro alle quinte e mi unisco ai ranghi dei compagni di ventura del Mago di Oz.  
(Ma come vorrei un altro spazio in cui scrivere, dormire, sognare...)”*

Peggy Phelan, *Arte e Femminismo*, 2005

# Indice

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>VI</b>
<b>CAPITOLO I: FEMMINISMO e IDENTITA'.....</b>	<b>10</b>
<b>1. Una breve storia del femminismo.....</b>	<b>10</b>
<i>La prima ondata di femminismo e il tema dell'uguaglianza.....</i>	<i>11</i>
<i>La seconda ondata femminista. La differenza sessuale.....</i>	<i>13</i>
<i>La frammentazione del dibattito teorico tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta.....</i>	<i>18</i>
<i>Il soggetto e la costruzione dell'identità.....</i>	<i>22</i>
<b>CAPITOLO II: RIVENDICARE L'IDENTITA' ARTISTICA FEMMINILE.....</b>	<b>26</b>
<b>1. Storia dell'arte e femminismo: una prospettiva differente.....</b>	<b>26</b>
<i>La nascita della critica d'arte femminista.....</i>	<i>26</i>
<i>"Perché non ci sono state grandi artiste?".....</i>	<i>30</i>
<i>Produrre/ ri-produrre. Negare lo stato di "produttrici di significati".....</i>	<i>31</i>
<i>L'arte non è neutra. Riflessioni su percezione, spazio e genere.....</i>	<i>33</i>
<i>Esiste un'arte al femminile?.....</i>	<i>34</i>
<b>2. Il difficile cammino delle donne nella storia dell'arte.....</b>	<b>36</b>
<i>La segregazione istituzionale tra Cinquecento e Seicento.....</i>	<i>36</i>
<i>"Una stanza tutta per sé". I cambiamenti dell'Ottocento.....</i>	<i>38</i>
<i>L'importanza di avere un compagno. Donne nelle avanguardie.....</i>	<i>41</i>
<i>Costruire un nuovo linguaggio: la Body Art tra anni Sessanta e anni Settanta.....</i>	<i>44</i>
<b>CAPITOLO III: CORPO E IDENTITA'.....</b>	<b>47</b>
<b>1. Gli anni Ottanta. Il "sé" diventa simulacro.....</b>	<b>47</b>
<i>Fare il punto della situazione: l'eredità degli anni Settanta.....</i>	<i>47</i>
<i>Gli anni Ottanta.....</i>	<i>50</i>
<i>Cindy Sherman e la messa in scena dell'"io".....</i>	<i>56</i>
<b>2. Tra anni Ottanta e Novanta. Crolli e vulnerabilità.....</b>	<b>63</b>
<i>Il decennio dei crolli.....</i>	<i>63</i>
<i>Post-colonialismo: nuove geografie artistiche.....</i>	<i>67</i>
<i>L'arte cerca la relazione.....</i>	<i>69</i>
<i>Il problema dell'Aids e l'estetica omosessuale dell'arte.....</i>	<i>73</i>
<i>Arte e/o pornografia?.....</i>	<i>77</i>
<i>Arte abietta.....</i>	<i>80</i>
<i>Costruzione dell'identità e mutamenti nella percezione di sé.....</i>	<i>84</i>
<b>CAPITOLO IV: IDENTITA' IN MOVIMENTO.....</b>	<b>90</b>
<b>1. Oltre il gender. Artiste tra corpo e identità.....</b>	<b>90</b>
<i>E le artiste?.....</i>	<i>90</i>
<i>Anoressia, bulimia. La società distrugge l'"io":</i>	
<i>Vanessa Beecroft, Janine Antoni, Elke Krystufek.....</i>	<i>93</i>
<i>Rappresentare il femminile. Stereotipi, sessismo e violenza:</i>	

<i>Sue Williams, Kiki Smith, Marlene Dumas, Tracey Emin, Jeanne Dunning, Karen Kilimnik e Louise Bourgeois</i> .....	110
<i>Ibridismi post-coloniali. Razza e genere: Shirin Neshat, Kara Walker</i> .....	135
<i>Identità ibride: Sarah Lucas, Jenny Saville, Catherine Opie</i> .....	151
<i>La sessualità femminile come soggetto: Zoe Leonard, Annie Sprinkle, Ghada Amer</i> .....	164
<i>Sconfinamenti post-organici: Orlan, Pipilotti Rist, Mona Hatoum</i> .....	178

**CONCLUSIONI**..... **CXCVII**

**BIBLOGRAFIA**.....**CCIII**

## INTRODUZIONE

Le motivazioni che mi hanno portato all'elaborazione di questa tesi risiedono nell'ambito di interessi personali legati a tematiche di sociologia, ancora prima che artistiche. Già da tempo avevo sviluppato un'attenzione particolare ai temi del femminismo e in particolare alle modalità di rappresentazione del corpo femminile all'interno della realtà mass-mediale, complice anche la lettura di un libro come *Il corpo delle donne* (2010) di Lorella Zanardo. Il problema della sessualizzazione e della mercificazione del corpo femminile e la costante presenza di stereotipi di genere all'interno della società attuale mi hanno portato a chiedermi se anche all'interno del panorama artistico le donne si fossero interessate a questi argomenti. Successivamente, la frequentazione del corso di Letteratura Comparata tenuto dal professor Alessandro Cinquegrani ha sviluppato in me un nuovo interesse nei confronti del decennio degli anni Novanta sia dal punto di vista letterario che artistico, portandomi quindi a scegliere di lavorare non soltanto con testi di storia dell'arte. E' stato interessante, infatti, elaborare delle riflessioni di carattere artistico anche a partire da testi che non affrontavano in modo specifico né la storia dell'arte del decennio, né erano stati scritti da "addetti ai lavori". In particolare ho trovato di grande utilità avvalermi di testi come *Crolli* (2005) di Marco Belpoliti e *New Italian Epic* (2009) dei Wu Ming, scoprendo in questo modo l'affinità presente tra il panorama artistico e quello letterario. Senza pertanto dimenticare che è proprio in questo decennio che la tecnologia digitale permette una compenetrazione di tecniche, di ambiti e di materie molto feconda, ho deciso di addentrarmi in questo percorso che si avventura nel labirinto dell'identità.

Focalizzandomi su quelle artiste che si affermano proprio durante gli anni Novanta, ho cercato di capire come si relazionassero al tema e quali aspetti della soggettività femminile decidessero di privilegiare, tenendo naturalmente conto di un'eredità ponderosa come quella delle artiste femministe. L'identità di cui parlerò, pur essendo artistica, di genere e razziale, è prima di tutto ibrida, nomade. E nomade, appunto, è anche il titolo che ho scelto di dare a questa tesi: "soggetti nomadi", che oltre ad essere un importante testo di Rosi Braidotti pubblicato in Italia da Donzelli nel 1995, è anche la sua definizione per una soggettività alternativa, mobile, "transnazionale" per citare un termine di Caren Kaplan, che si inserisce in maniera feconda e sovversiva all'interno dei parametri della post-modernità. Naturalmente Braidotti non è l'unica, come vedremo, a sentire la necessità di una ridefinizione dell'identità. È un decennio in cui, a livello teorico, si affermano nuove

figurazioni della soggettività che mettono in primo piano la materialità del corpo e la differenza sessuale. Figura cardine, infatti, sarà anche quella di Donna Haraway che con il suo *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, edito in Italia per Feltrinelli sempre nel 1995, darà grande fortuna al concetto di *cyborg*.

La scelta di parlare dell'identità femminile in un decennio fortemente segnato dal post-umano e dal nomadismo deriva dal fatto che sono proprio le donne, secondo me, a incarnare meglio la condizione di "soggetti nomadi" in quanto soggetti *di* transizione e *in* transizione. Il nomadismo, infatti, non è solamente uno stato fisico – benché proprio lo "spostamento" geografico risulti talvolta centrale nella poetica di molte artiste, si pensi a Shirin Neshat, Mona Hatoum e Ghada Amer – ma un pensiero di cambiamento. La stessa Rosi Braidotti lo definisce in questo modo:

tuttavia il nomadismo a cui mi riferisco ha a che fare con quel tipo di coscienza critica che si sottrae, non aderisce a formule del pensiero e del comportamento socialmente codificate. Non tutti i nomadi viaggiano per il mondo. Alcuni dei viaggi più straordinari si possono fare senza spostarsi fisicamente dal proprio habitat. Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito da una presa di coscienza che sostiene il desiderio del ribaltamento delle convenzioni date: è una passione politica per la trasformazione o il cambiamento radicale<sup>1</sup>.

Durante una prima ricerca bibliografica ho scoperto quanto poco fosse stato trattato, in lingua italiana, il tema delle artiste e dell'identità nel periodo di mio interesse. Partendo dalla considerazione che la maggior parte delle artiste italiane non si interessa né alla soggettività né al problema degli stereotipi ho allargato la mia analisi all'ambito internazionale, in particolare ai paesi di lingua anglosassone decisamente più fecondi nell'elaborazione di tali problematiche.

I testi che ho trovato più interessanti per l'elaborazione di questa tesi sono stati senz'altro *Contemporanee* (2009), analisi di percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta agli anni Duemila a cura di Emanuela De Cecco e Gianni Romano, *Arte e Femminismo* (2005) a cura di Peggy Phelan e Helena Reckitt e *Identità Mutanti* (2008) di Francesca Alfano Miglietti. Testi appunto molto recenti e sicuramente di grande interesse che però, come tutti gli altri libri che ho incontrato lungo il mio percorso, trattavano le artiste di mio interesse in maniera frammentaria e talvolta superficiale. Data la scarsità di materiale accessibile proposto dalla critica, ho deciso di lavorare soprattutto su testi e recensioni tratte dalle maggiori riviste d'arte in voga negli anni Novanta come "Flash Art" e "Tema Celeste", nel

---

<sup>1</sup> R. Braidotti, *A proposito del nomadismo*, in *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi post-coloniali*, a cura di F. Timeto, Utet, Torino 2008, p. 10.

tentativo di comprendere quali fossero le opinioni della critica nel momento stesso in cui le artiste producevano le loro opere.

Ho strutturato pertanto la tesi in questo modo: dopo una prima parte in cui tratto brevemente alcuni temi del pensiero femminista pertinenti al nucleo centrale dell'elaborato, partendo dai primi anni del movimento fino a giungere proprio alle importanti teorizzazioni sulla soggettività degli anni Novanta; nella seconda parte ho ripercorso la storia dell'arte dal punto di vista femminile. Le problematiche portate alla luce dalla critica d'arte femminista mi hanno permesso, parallelamente, di delineare anche l'operato e le difficoltà delle artiste più famose che, dal medioevo fino agli anni Sessanta e Settanta del Novecento, hanno cercato di portare nell'arte le problematiche di genere. Il terzo capitolo è propriamente centrato sui temi del corpo e dell'identità negli anni Ottanta e Novanta, con un particolare *focus* sulla figura di Cindy Sherman. Analizzando l'importanza dell'eredità lasciata dagli anni Settanta, che ha messo le basi sia per la centralità del corpo in relazione alla definizione dell'identità sia ha portato la psicanalisi all'interno della critica culturale grazie a testi come *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975) di Laura Mulvey, ho potuto tracciare una panoramica delle tendenze presenti negli anni Ottanta. L'avvento del post-modernismo con la sua critica all'individuo e alle modalità di rappresentazione dello stesso sono l'occasione per le artiste di approfondire la relazione esistente tra stereotipi, linguaggio e immaginario mass-mediale in continuità con il lavoro delle precedenti colleghe femministe. In particolare ho preso in considerazione la triade Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman perché il loro lavoro (in particolare quello della Sherman a cui ho dedicato, a tale proposito, una sezione singola) riveste un'importanza cardinale per quello che sarà l'operato delle artiste del decennio successivo, soprattutto per quanto riguarda i temi del feticcio, della mascherata e delle modalità di decostruzione del femminile inteso come costruzione fittizia. La seconda parte di questo capitolo analizza i cambiamenti propri degli anni Novanta: dal crollo del Muro di Berlino che segna, appunto, l'inizio di una serie di crolli come testimonia il libro di Belpoliti, al fenomeno del post-colonialismo che ridisegna le geografie artistiche. La generazione di artisti che si afferma nell'ultimo decennio del secolo ripensa il rapporto arte-vita, mettendo al centro la relazione e l'Altro sulla scia di quanto aveva già cercato di fare Carla Lonzi nel suo *Autoritratto* del 1969. Ho cercato di presentare, quindi, le figure di alcuni artisti, principalmente uomini, che hanno trattato nella loro poetica l'omosessualità, l'eroticismo, la pornografia e l'abiezione e infine proprio i mutamenti che hanno interessato la percezione

e la rappresentazione del “sé”. Temi ricorrenti che interesseranno anche la poetica delle artiste di cui parlerò nel capitolo successivo.

Avendo deciso di comporre questa tesi non per artisti ma per argomenti, anche nel quarto capitolo, nucleo centrale di questa tesi, ho preso in considerazione le artiste raggruppandole per ipotetiche categorie e focalizzandomi di conseguenza solo su alcuni aspetti del loro lavoro. Sono partita dalla *pars destruens* dell’identità femminile, cioè da quelle artiste che, in modo più o meno esplicito, si sono occupate di denunciare o di sottolineare condizionamenti e stereotipi perpetrati dalla società odierna. In secondo luogo ho affrontato quelle che meglio racchiudevano la nozione di “identità ibrida”, concetto chiave del decennio: da un lato la questione post-coloniale, dall’altra l’oscillamento del *gender*, non più costretto a una scelta dicotomica. In seguito, ho affrontato la *pars costruens* dell’identità femminile: richiamando quelle artiste che hanno cercato di costruire una nuova soggettività mettendo al centro del loro lavoro il dato sessuale, ho poi concluso l’analisi focalizzando la mia attenzione su quelle artiste che hanno costruito una nuova identità avvalendosi delle suggestioni del decennio (il post-organico, la virtualità, il *cyborg*).

Se esista o meno uno specifico dell’arte al femminile è una domanda che la critica si è posta a più riprese negli ultimi due secoli, dando comunque una risposta negativa. Come hanno ben spiegato le critiche d’arte femministe negli anni Ottanta del Novecento, la questione non può ridursi a una forma di essenzialismo difficilmente accettabile, ma è necessario concentrarsi sul fatto che l’artista è sempre e comunque un soggetto collocato all’interno di una data cultura in una determinata temporalità storica, quindi un soggetto *situato*. Benché anche io sia fermamente convinta che non esistano caratteristiche che segnalano una specificità femminile, è stato comunque interessante individuare i paradigmi ricorrenti nel lavoro di queste artiste. Infatti, in maniera più o meno esplicita e per motivazioni non assimilabili tra loro, queste donne si occupano di tematiche femministe come la denuncia degli stereotipi legati alla costruzione dell’immagine femminile e il problema delle identità non normate, dando grande importanza al lato sessuale della questione. Scopo della mia tesi è, allora, quello di cercare di capire come alcune artiste, che trattano un tema complesso come quello dell’identità, si relazionino alle suggestioni del decennio che ho preso in considerazione e in che modo abbiano assimilato un’eredità complessa come quella lasciata dal femminismo.

## CAPITOLO I

### FEMMINISMO E IDENTITA'

*“La donna, come segno della differenza, è mostruosa. Se definiamo il mostro come un’entità corporea anomala e deviante rispetto alla norma, allora possiamo sostenere che il corpo femminile condivide col mostro il privilegio di indurre un singolare miscuglio di orrore e fascinazione.”*

Rosi Braidotti, *Madri, Mostri, Macchine*, 1996

#### 1. Una breve storia del femminismo

Tentare di tracciare una storia del pensiero femminista, che copre circa due secoli, si rivela fin da subito un’operazione complicata: lo stesso termine *femminista* riunisce una serie di posizioni e atteggiamenti eterogenei, spesso non assimilabili o addirittura in conflitto tra loro. A questo si aggiungono le difficoltà derivate dalle differenze di linguaggio, in senso prettamente terminologico, afferenti alle diverse posizioni: basti pensare alla distinzione tra *sex* e *gender*<sup>2</sup> adottata dal femminismo di matrice anglosassone, contrapposta alla definizione di “differenza sessuale” di Italia e Francia. La varietà di questioni e di problematiche, dunque, rivela la difficoltà di parlare di femminismo come un movimento “unico” e coerente anche dal punto di vista del linguaggio, dove sarebbe più corretto parlare al plurale di *femminismi*<sup>3</sup>.

La varietà di personalità e di questioni interne ai femminismi sono un’ulteriore ostacolo all’identificazione del pensiero, pertanto, per semplicità delinearò i tre nuclei tematici che occupano un posto predominante all’interno delle varie ondate di femminismi. Il primo nucleo è una profonda critica al sistema patriarcale, la cui supremazia è teorizzata come fatto naturale. Le femministe sono interessate a indagarne il funzionamento e soltanto durante gli anni Sessanta l’approccio a questo problema sarà più strettamente concettuale

---

<sup>2</sup> Il termine *gender* fu introdotto dal sessuologo John Money nel 1955, anche se è stato Robert Stoller ad adattarlo alla psicanalisi nel saggio del 1968 *Sex and gender*. I *Gender Studies* in ambito anglosassone hanno contribuito a spostare il dibattito dal sesso al genere come istituzione sociale.

<sup>3</sup> Cfr. i seguenti testi: *Dissonanze: le donne e la filosofia contemporanea. Verso una lettura filosofica delle idee femministe*, a cura di R. Braidotti, trad. it. E. Roncalli, La Tartaruga, Milano 1994; A. Camparini, *Donna, Donne e Femminismo: il dibattito politico internazionale*, Franco Angeli, Milano 1987; C. Talpade Mohanty, *Femminismo Senza Frontiere: teoria, differenze, conflitti*, OmbraLunga, Verona 2012.

e filosofico, nel tentativo di decostruire il sistema fallogocentrico. Altro tema è l'uguaglianza tra uomo e donna, allo scopo di eliminare l'esclusione a priori della donna, considerata politicamente un non-soggetto. La figura femminile, infatti, è inserita all'interno di un'economia di stampo binario, dove il maschile autorappresenta se stesso e il femminile diventa la rappresentazione dell'*altro* a sé funzionale. La terza questione, lungamente dibattuta specialmente nella contemporaneità, concerne il problema della soggettività. Ripensare la soggettività e l'identità dal punto di vista femminista si rivela essere un tentativo non soltanto di decostruire il soggetto e riconfigurare la differenza sessuale come differenza relazionale, ma anche un modo per permettere alle diverse figurazioni di questo nuovo "io" frammentato di esprimere tutta la loro potenza eversiva nei confronti del sistema patriarcale.

#### *La prima ondata di femminismo e il tema dell'uguaglianza*

I primi tentativi di riconoscimento formale dei diritti delle donne portano la data del 1789, anno della Rivoluzione Francese: Olympe de Gouges, autrice teatrale che spesso inscenava eventi rivoluzionari contemporanei, pubblica una *Dichiarazione dei diritti delle donne* (1791) chiedendo l'estensione dei diritti universali dell'uomo già dettati dall'Assemblea Nazionale. Tuttavia, è nel Regno Unito che il pensiero femminista vero e proprio comincia a elaborarsi in modo critico: una giovane inglese di umili natali pubblica, in piena epoca vittoriana, il suo *Rivendicazione dei diritti delle donne* (1792) provocando scandalo all'interno del panorama "benpensante" inglese. Mary Wollstonecraft, che lo scrittore Horace Walpole soprannomina "iena in gonnella", rende testimonianza attraverso la sua esistenza di un modo diverso di concepire la vita fino ad allora impensabile per chi, come lei, apparteneva al cosiddetto "sesso debole". La sua costante ricerca di un'indipendenza economica, una relazione illegittima, il tentativo di suicidio e il matrimonio con un altro uomo durante una gravidanza (il cui parto le sarà fatale), le costano un marchio infamante che impedirà per lungo tempo il giusto riconoscimento della sua opera.

L'idea principale portata avanti dalla Wollstonecraft è che l'oppressione a cui sono sottoposte le donne non sia un fatto di natura, bensì di cultura e quindi di educazione. La rivoluzionaria idea che in seguito avrà molto successo, non è il solo pensiero teorico *in nuce* che riguarda le donne: tra Gran Bretagna e Stati Uniti verso il 1850, infatti, emerge un grande movimento politico che vede come protagoniste le donne. Questa "prima" ondata

di femminismo coinvolge decine di migliaia di donne che per la prima volta nella storia, riescono a far sentire la loro forza e ad ottenere conquiste pratiche di grande rilevanza.

La rivoluzione industriale aveva condotto le donne all'interno del mondo del lavoro e in particolare dentro le fabbriche, portando alla luce una serie di problematiche nuove tra cui la vendita "al ribasso" della forza-lavoro femminile e il lavoro domestico supplementare non riconosciuto. In Gran Bretagna questi temi sono oggetto e impegno di due correnti politiche: da una parte la corrente liberista, che si occupa principalmente del diritto di voto e di altri diritti, dall'altra la corrente socialista dove le donne sono costrette ad accettare che le loro idee siano assorbite all'interno delle più generali teorizzazioni. Il movimento, infatti, auspicava l'abolizione della subordinazione materiale delle donne e dei proletari mediante la rivoluzione comunista.

Dopo i massimi riconoscimenti ottenuti dal movimento delle donne all'indomani della Prima Guerra Mondiale, subentra una fase di crisi che dura circa cinquant'anni. È in questo periodo di "riflusso" che viene messo in dubbio l'obiettivo stesso dell'uguaglianza da parte di alcune pensatrici che vorrebbero preservare la: "differenza tra donne e uomini [all'interno di] una società che comunque garantisca l'uguaglianza di diritti e di condizioni materiali per ciascun individuo indipendentemente dal suo sesso"<sup>4</sup>. Le riflessioni della scrittrice Virginia Woolf diffuse attraverso i saggi *Una stanza tutta per sé* (1929) e *Le tre ghinee* (1938), contribuiscono a rifondare il pensiero femminista partendo dal presupposto che la *differenza* tra uomini e donne sia un valore positivo e non negativo, sottolineando inoltre come sia necessaria una condizione materiale adeguata che supporti le aspirazioni personali delle donne. Ma è *Il secondo sesso* (1949) di Simone de Beauvoir a rappresentare il fondamento decisivo (e a raccogliere le critiche più feroci) della seconda ondata di femminismo. De Beauvoir, sentimentalmente legata a Sartre, affronta in una prospettiva esistenzialista il problema dell'essere donna, analizzando con grande chiarezza i miti e le condizioni socio-culturali che ne hanno costruito l'inferiorità. La dichiarazione che: "donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico, definisce

---

<sup>4</sup> La corrente liberista interessava per lo più donne di ceto medio, non costrette a lavorare, che riescono a creare un gruppo organizzato di sole donne, poi chiamato femminista. La lotta per i diritti delle donne, in particolare per il diritto di voto, vede il supporto della figura di John Stuart Mill che nel 1865 propose il suffragio universale, riscontrando l'appoggio di un gran numero di donne e uomini. Tuttavia, il movimento nazionale delle "suffragette" nel Regno Unito vide la luce soltanto nel 1872. Le teorizzazioni interne alla corrente vedono importanti contributi teorici da parte di Harriet Taylor con il suo *Emancipazione delle donne* (1851) il cui ideale è quello di una donna indipendente, assolta dagli obblighi familiari, e quello dell'affermazione dell'uguaglianza delle donne stilata dalla statunitense Elisabeth Cady Stanton. F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano 2002, p. 20.

l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo"<sup>5</sup> vuole sottolineare come sia la spiegazione biologica, che quella freudiana e marxista abbiano un fondamento errato. Se essere donna è una "scelta", per quanto condizionata, la donna stessa è complice di una visione che la determina come *altro*, perché ha accettato quel ruolo di dipendenza e inferiorità offertole dall'uomo. Ma se essere donna è anche una questione *in fieri*, allora è possibile smettere di esserlo in questa prospettiva, realizzando una liberazione che non neghi i rapporti con l'uomo, ma veda il riconoscimento reciproco di due soggetti, pur privilegiando le diversità dell'altro in quanto *altro*.

### *La seconda ondata femminista. La differenza sessuale*

La seconda ondata di femminismo si sviluppa a partire dagli anni Sessanta, grazie ad una crescente tensione nei rapporti con gli uomini. La condizione economica e lavorativa delle donne era notevolmente migliorata, ma rimanevano in sospeso la controversia relativa al riconoscimento del lavoro domestico e la questione sessuale. Tra il 1965 e il 1968 gruppi di giovani donne per lo più bianche, colte, di ceto medio e in prevalenza eterosessuali, stanche dei ruoli di subordinazione a loro assegnati, decidono di fuoriuscire dai movimenti politici organizzati della Sinistra e di occuparsi della condizione della donna attraverso la pratica del *conscience-raising*<sup>6</sup>.

La circolazione delle idee è molto rapida e benché ogni nazione abbia i propri punti focali, è possibile individuare diversi obiettivi comuni tra cui la richiesta di legalizzare l'aborto e l'estensione dei metodi di contraccezione. Al suono dello slogan "il personale è politico" si vuole affermare la centralità politica dell'esperienza personale e la necessità di indagare le radici del predominio maschile individuate all'interno della sfera sessuale: la differenza biologica è quindi la ragione che permette all'uomo di sottomettere la donna.

In questa prima fase di femminismo *radicale*<sup>7</sup> occupano un ruolo centrale gli Stati Uniti, dove si sviluppano i primi testi teorici che individuano la differenza sessuale come luogo

---

<sup>5</sup> S. de Beauvoir, *Il secondo sesso* (1949), il Saggiatore, Milano 1984, cit. in F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe...* op. cit., p. 26.

<sup>6</sup> La pratica del *conscience-raising*, "autocoscienza" in Italia, è la pratica politica, in seno al femminismo, atta a mettere in discussione la propria persona e il contesto in cui si vive. L'idea fondativa dell'autocoscienza è che le donne debbano liberarsi tra loro: l'importanza del riconoscimento da cui nasce il soggetto, nel momento in cui esprime un altro soggetto che è egli stesso in grado di essere riconosciuto, porta al riconoscimento donna-donna e di conseguenza al traguardo dell'autocoscienza.

<sup>7</sup> Il femminismo radicale si distingue da quello socialista e liberista per una diversa elaborazione degli obiettivi primari della lotta: questa corrente ritiene prioritari l'aspetto della riproduzione e della sessualità, a discapito dei diritti giuridici, produttivi e liberali.

d'origine del sistema patriarcale. La riflessione che vede come principale base teorica il contributo psicanalitico di Freud, ruota attorno ai concetti chiave di "sessismo" e "patriarcato" e si occupa di decostruire il cosiddetto "ordine simbolico"<sup>8</sup>, ispirandosi al pensiero di Simone de Beauvoir. La necessità di una *tabula rasa* e l'accentuazione della dicotomia uomo-donna, vista solamente come un rapporto oppressore-oppresso, porta al rifiuto radicale di una possibile alleanza con il maschile e alla teorizzazione che il patriarcato sia un insieme di istituzioni nate allo scopo di dominare sessualmente le donne. Il sesso è dunque un atto politico, come spiega Kate Millet nel libro *La politica del sesso* (1970) attraverso il quale viene costantemente perpetrata la supremazia maschile. Da dove provenga tale supremazia e se sia eliminabile, sono invece le domande che si pone nello stesso anno Shulamith Firestone nel testo *La dialettica tra i sessi. Tesi per una rivoluzione femminista* (1970). La Firestone individua nella gravidanza la motivazione biologica della presunta inferiorità della donna, tuttavia afferma: "la natura però non è tutto. La natura può essere modificata dalla scienza, dalla tecnologia e dalla cultura. Se la natura ha reso schiava la donna, la cultura (scienza e tecnologia) può liberarla"<sup>9</sup>. Da qui la necessità di scindere il sesso dalla procreazione e liberarsi in questo modo del dominio sessuale maschile.

La necessità di una rinegoziazione del rapporto sessuale è il tema di cui tratta Anne Koedt nel suo saggio *Il mito dell'orgasmo vaginale* (1970), testo che si occupa di smontare questo mito anche grazie alla recente scoperta dell'assenza di tale orgasmo nelle donne. L'importanza di questo dato, infatti, secondo Koedt, può "liberare" la sessualità femminile, affiancando all'eterosessualità altre fonti di piacere come la bisessualità e l'omosessualità<sup>10</sup>.

Un'altra pensatrice molto influente all'interno del panorama statunitense è l'antropologa Gayle Rubin. Con *Lo scambio delle donne. Note sull'"economia politica" delle donne* (1974) la questione femminile vira verso il linguaggio. Rubin, infatti, afferma l'importanza di avere una terminologia più precisa e appropriata al nuovo pensiero femminista e propone di utilizzare la coppia concettuale di "sesso" e "genere" (*gender*), dove il primo termine si

---

<sup>8</sup> La definizione di stampo lacaniano individua l'ordine imposto dalla Legge del Padre come un ordine di tipo "simbolico" dove appunto i simboli sono le parole, i discorsi, in contrapposizione ai segni e alle immagini, cioè all'ordine "semiotico" della Madre di cui si parlerà più avanti.

<sup>9</sup> F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999, p. 37.

<sup>10</sup> Koedt non scopre nulla di nuovo, ma l'importanza del suo saggio è indubbia perché dà fondamento teorico a forme della sessualità che escono dalla "norma" come il lesbismo. Individuare la fonte di piacere della donna nella clitoride e non nella vagina sbriciola parte delle fondamenta del sistema fallologocentrico. Se il piacere è facilmente ottenibile sia da un uomo che da un'altra donna è allora ovvio come ciò non solo metta in crisi l'istituzione eterosessuale, ma anche ponga l'eterosessualità come una possibile variante e non come assoluto.

riferisce alla differenza biologica e “naturale”, mentre il secondo indica la costruzione storica, sociale e culturale della femminilità.

I temi cari alle pensatrici statunitensi interessano anche altri problemi come la questione dello stupro e lo spinoso tema della maternità. Susan Brownmiller nel 1975 pubblica *Contro la nostra volontà. Uomini, donne e violenza sessuale*, testo che teorizza come la violenza sessuale sia un consapevole processo intimidatorio mediante il quale l'uomo tiene la donna in un costante stato di paura, mentre tra il 1976 e il 1978 Adrienne Rich, Doroty Dinnerstein e Nancy Chodorow elaborano un nuovo pensiero sul rapporto tra donne e maternità, volto principalmente a considerare la funzione materna come una risorsa e non come una maledizione. Dinnerstein, ad esempio, in *La sirena e il Minotauro* (1976) propone il metodo del *dual-parenting*, una forma di allevamento dei figli che prevede la presenza costante dell'uomo in modo tale da impedire la formazione di quei ruoli pre-costituiti dove l'uomo domina e la donna è dominata, pur rivestendo anche il ruolo di “seduttrice”.

La situazione inglese si sviluppa in linea di continuità con le tendenze socialiste dei movimenti politici, aprendo le porte a una possibile integrazione tra femminismo e marxismo. A differenza delle colleghe statunitensi, le inglesi si occupano sia delle condizioni sociali delle donne nel passato e nel presente<sup>11</sup>, sia di rileggere in chiave positiva il frutto degli studi di Freud, come testimonia l'opera *Psicoanalisi e femminismo* (1974) di Juliet Mitchell. La teorica, infatti, afferma: “le teorie di Freud ci forniscono l'inizio di una spiegazione della psicologia femminile inferiorizzata e «alternativa» (il secondo sesso) nell'ambito del patriarcato”<sup>12</sup>. Ma soprattutto: “Mitchell vede un sostanziale accordo tra le tesi di Freud e quelle di Engels sul fatto che la famiglia patriarcale è nata come fatto storico (anche se i due autori danno motivazioni diverse) e non è un fatto «naturale»”<sup>13</sup>, da qui quindi la tesi di distruggere ambo i sistemi, quello del patriarcato e quello del capitalismo.

Tra il 1968 e il 1970 anche in Francia si sviluppa un movimento femminista: organizzato intorno al gruppo Psy-et-Po, esso si rifà agli insegnamenti di Simone de Beauvoir. L'interesse per il linguaggio, la psicanalisi e il decostruzionismo post-strutturalista, oltre al tentativo di elaborare un pensiero che vada oltre le dicotomie, fanno del pensiero francese

---

<sup>11</sup> È bene ricordare i lavori di Sheila Rowbotham (*Donne, resistenza, rivoluzione*, 1972) e di Michèle Barret, oltre che l'eccezione rappresentata da Germaine Greer, australiana d'origine, ma trasferitasi all'università di Warwick come insegnante. Attraverso la sua principale opera del 1970 *L'eunuco femmina*, Greer propone una ricca documentazione sull'immagine della donna in quanto subordinata e inferiore, proclamando l'esigenza di una liberazione *in primis* sessuale.

<sup>12</sup> J. Mitchell, *Psicoanalisi e femminismo*, Einaudi, Torino 2006, in F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...*, op. cit., p. 198.

<sup>13</sup> F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 71.

uno dei più importanti e raffinati dell'epoca. La teorizzazione della differenza sessuale ruota attorno a tre figure che, benché fuoriuscite dal gruppo Psy-et-Po, non sono assimilabili tra loro. Luce Irigaray, forse la più nota e influente tra le tre, pubblica nel 1974 *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, testo che fa subito scandalo e le costa la sospensione dall'insegnamento all'Università di Vincennes. Il titolo gioca sul duplice significato del termine *speculum*, sia come strumento che indaga la cavità dell'organo genitale femminile sia con il significato generico di specchio. È lo specchio, infatti, la chiave di lettura del pensiero di Irigaray. Rifacendosi a Freud, la teorica spiega come l'uomo, all'interno dell'ordine simbolico, percepisca la donna:

l'uomo non vede la donna così com'è, ma come un buco, una mancanza, un'assenza, come il contrario dell'uomo, così come l'organo genitale dell'uomo, il fallo è visto come il contrario di quello della donna, la vagina [...]. Il discorso dell'uomo, di conseguenza, è un discorso fallocentrico: il *fal-logo-centrismo* è l'atteggiamento dell'uomo in quanto pone, al centro di tutto se stesso, il proprio fallo, il proprio discorso<sup>14</sup>.

Freud non teorizza una reale mancanza, bensì proietta il fallocentrismo attraverso quel principio di "invidia del pene" che, a suo parere, regola l'intera economia pulsionale del desiderio femminile. Irigaray a questo punto si chiede:

la fobia dell'uomo, di Freud in particolare, per la stranezza inquietante del niente da vedere, potrebbe tollerare che *lei*, la donna, non ce l'abbia questa «invidia»? che *lei* abbia altri desideri, *eterogenei* rispetto alla *rappresentazione* che *lui* si fa della sessualità, rispetto alle *sue* rappresentazioni del desiderio sessuale, anzi le sue *autorappresentazioni* proiettate, riflesse...? Se la donna avesse altri desideri che non siano l'«invidia del pene», lo specchio che deve rinviare all'uomo la sua immagine – seppur invertita – perderebbe forse la sua unità, unicità, semplicità<sup>15</sup>.

Pertanto, è necessario un lavoro di *risignificazione* della soggettività femminile che dia modo alle donne di esprimersi e di diventare "l'altra donna" ossia *speculum* e non un'immagine riflessa (lo specchio) del desiderio maschile. Esprimere il "sé" femminile fa virare il discorso sul problema del linguaggio e della sua conseguente decostruzione in senso deriddiano. Il linguaggio, infatti, non è neutro ma portatore di valori "fallocentrici", è dunque importante per le donne tentare di costruire un linguaggio alternativo, non neutro, che dia voce ai valori femminili.

È Hélène Cixous a sviluppare questo pensiero attraverso i suoi elaborati, proponendo una "scrittura femminile" che ignori la logica occidentale costruita su coppie binarie. Nel *Riso della medusa* (1975) spiega come tale scrittura non si possa teorizzare, perché ciò comporterebbe l'utilizzo del lessico e della logica "dei padri": è dunque una scrittura che

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 76.

<sup>15</sup> L. Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna* (1974), Feltrinelli, Milano 2010, p. 45.

“si può soltanto praticare, tentare, improvvisare, senza timori reverenziali nei confronti di nessuno; una scrittura di donne che si rivolgono ad altre donne, che esaltano quello che è stato ignorato o disprezzato dal discorso maschile”<sup>16</sup>.

Linguista e psicanalista, Julia Kristeva, prendendo le basi da Lacan e dal suo ordine simbolico, approfondisce la questione già trattata da Irigaray focalizzandosi sull'importanza di costruire un ordine semiotico, o materno, che privilegi il rapporto madre-figlia. È fondamentale che le donne prendano coscienza di questo fatto e che costruiscano un linguaggio simbolico che dia importanza alla relazione con il materno. Qui la sua tesi si stacca da quella delle altre pensatrici della differenza: Kristeva non crede alla “sessuatezza” del linguaggio e alla “scrittura femminile”, “ma crede nei valori della donna, differenti da quelli dell'uomo, e rivendica la possibilità di dare voce a quei valori «anche» usando il linguaggio di ascendenza maschile”<sup>17</sup>, che, con queste premesse, perderebbe la caratteristica di dominante.

Durante gli anni Settanta il femminismo si sviluppa anche in Italia in modalità analoghe a quelle del resto dei paesi più avanzati dal punto di vista socio-politico ed economico. L'insoddisfazione delle donne relegate a ruoli di subordinazione anche all'interno dei movimenti politici organizzati della Sinistra, porta alla costruzione di modalità di organizzazioni collettive differenti, centrate sui gruppi<sup>18</sup> di autocoscienza. Per tutto il decennio, infatti, la pratica dell'autocoscienza e la sua elaborazione teorica avranno un ruolo centrale all'interno del contesto italiano (per l'aspetto prettamente filosofico invece dovremo aspettare il decennio successivo), coadiuvando le grandi battaglie su temi centrali come aborto, pari opportunità, servizio sociale e divorzio.

Figura centrale all'interno del panorama italiano è quella di Carla Lonzi, legata al gruppo romano di Rivolta Femminile. Lonzi, dopo un passato da critica d'arte, approda al femminismo per motivi strettamente personali<sup>19</sup>, contribuendo in maniera sostanziale al

---

<sup>16</sup> F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., pp. 78-79.

<sup>17</sup> Ivi, p. 220.

<sup>18</sup> Tra i più importanti a livello nazionale ricordiamo Demau (Demistificazione dell'Autoritarismo Patriarcale) nato a Milano nel 1965, Lotta Femminista a Padova nel 1970, Rivolta Femminile e Anabasi sempre a Milano nel 1970.

<sup>19</sup> Le ragioni che portano Carla Lonzi ad abbandonare la critica d'arte si basano su una sua insoddisfazione di fondo a livello personale, nel diario infatti scrive: “Ho rotto con l'attività di critica perché ormai un *noblesse oblige* professionale [...] mi rendeva impossibili i rapporti” C. Lonzi, *Taci anzi parla. Diario di una femminista*, Et. Al. Edizioni, vol. I, Milano 2010, p. 427, e ancora: “provavo anche frustrazione perché facevo parlare gli artisti di loro stessi e poi non parlavo io di me; avevo il riconoscimento quando finivano per affermarsi ma questo non mi bastava. Che me ne facevo? Mi dava fiducia in me, avevo le intuizioni giuste poi? Forse il critico ha la funzione di dare il riflesso senza di che l'altro si smarrirebbe”. Ivi, p. 211. Per una lettura più

dibattito teorico di quegli anni e gettando le basi per il discorso critico che si consumerà tra anni Ottanta e Novanta. Attraverso i suoi principali scritti *Sputiamo su Hegel* (1970) e *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), Lonzi riprende il pensiero della differenza di ascendenza francese. Contraria all'uguaglianza formale tra uomo e donna, teorizza l'importanza dell'autocoscienza e del partire da sé come mezzi di autoaffermazione:

per la donna non c'è che una soluzione: liberarsi. In ogni altro stadio essa sarà o paralizzata dalla castrazione o cercherà la sua completezza, a similitudine dell'uomo, in un prodotto. [...]. L'uomo si identifica nel pene (fallo); la donna, finalmente liberata, si identifica in se stessa<sup>20</sup>.

Nello scritto del 1971 è evidente come il suo pensiero converga con quello della Koedt, anche se qui il mito dell'orgasmo vaginale viene contrapposto all'orgasmo clitorideo, dove il primo è connotato in maniera negativa e il secondo in modo positivo. Infatti: “il piacere vaginale non è per la donna il piacere più profondo e completo ma è il piacere ufficiale della cultura sessuale patriarcale”<sup>21</sup>, l'unico modo per liberarsi è, quindi, quello di diventare una donna clitoridea, una donna cioè che non ha nulla di essenziale da offrire all'uomo. Il suo tentativo è quello di “rinegoziare” il rapporto sessuale secondo le esigenze del piacere della donna<sup>22</sup>.

#### *La frammentazione del dibattito teorico tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta*

Con il sopraggiungere degli anni Ottanta il movimento femminista organizzato entra in una fase di crisi, pur non disperdendone l'eredità politica e teorica. Il discorso delle pensatrici vira verso il dibattito filosofico e si inserisce a pieno titolo nella grande tradizione del pensiero maschile, dando vita ad una teoria raffinata, molteplice. Non vengono abbandonati i temi centrali tanto cari alle femministe del passato, ma il dibattito è integrato e affiancato da altre problematiche, forse meno universali ma certamente rilevanti. Questa nuova sensibilità “allargata”, soprattutto durante gli anni Novanta, contribuisce a estendere la discussione all'interno del pensiero femminista: le tematiche etniche (ormai emerse dai dibattiti negli Stati Uniti), i processi contro le molestie sessuali sui luoghi di lavoro del 1990, la lotta contro le istituzioni accademiche per un linguaggio che sia, in

---

approfondita della figura di Carla Lonzi si rimanda al testo di M. L. Boccia, *L'io in rivolta. Pensiero e vissuto in Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990.

<sup>20</sup> C. Lonzi, *Taci...* vol. II, op. cit., p. 713.

<sup>21</sup> C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna vaginale e la donna clitoridea*, Rivolta Femminile, Milano 1974, in F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 103.

<sup>22</sup> Sulla figura di Carla Lonzi e sul suo rapporto tra arte e femminismo cfr. capitoli successivi.

accordo anche con i movimenti antirazzisti, *politically correct*, insieme alla polemica sulla pornografia, sono soltanto alcune delle questioni che emergono in questi anni.

Proprio il tema della pornografia, tra gli anni Ottanta e Novanta, trova modo di dividere le femministe e sollevare l'opinione pubblica. È il 1981 l'anno in cui Andrea Dworkin pubblica il suo *Pornografia. Uomini che possiedono donne*, testo in cui sostiene come qualsiasi tipo di pornografia sia un atto di violenza contro la donna, politica ancora prima che sessuale. La sua posizione si allinea così a quella di Brownmiller e la pornografia viene quindi additata come una teorizzazione della pratica dello stupro. Durante gli anni Novanta, Dworkin e la giurista MacKinnon conducono una battaglia legale nello stato del Minnesota per la proibizione della pornografia. La questione è delicata e spacca il femminismo dall'interno<sup>23</sup>: Millet, Rich e in generale tutte le femministe lesbiche si mostrano contrarie a questa battaglia che rischia, secondo loro, sia la condanna delle lesbiche (in quanto ogni materiale di questo tipo era ritenuto pornografico), quanto il pericolo della censura.

Questi sono anche gli anni in cui emerge con forza il problema etnico: nel 1978 il Collettivo Combahee River stila la *Dichiarazione*, primo pronunciamento teorico e politico dallo sfondo fortemente marxista e dialogante con l'ala radicale del femminismo, che denuncia il problema delle "donne nere". Queste donne, in quanto donne e in quanto nere, devono lottare sia contro il sessismo che contro il razzismo, ponendosi in una posizione ancora più svantaggiata rispetto a quella delle donne bianche. Il dibattito si articola attraverso voci eccellenti: Barbara Smith nel 1981 rilascia un'importante raccolta di testi sul femminismo nero dal titolo *Tutte le donne sono bianche, tutti i neri sono uomini, ma alcune di noi sono audaci*, mentre Michele Wallace con *Il maschio nero e il mito della superdonna* (1978) dimostra che "il ruolo delle donne nelle famiglie nere (quando erano possibili) è stato sempre costruttivo e non distrutto dalla «maschilità»"<sup>24</sup>. Con toni meno accusatori si esprime Angela Davis con il suo *Donna, razza e classe* (1981) quando invita le femministe nere a riappropriarsi del proprio patrimonio culturale e a rivalutare famiglia e comunità.

---

<sup>23</sup> Il dibattito sulla questione pornografica è tuttora discusso. Le femministe sono divise tra chi, come Dworkin, condanna la pornografia e tra chi, invece, la sostiene. Nadine Strossen con il suo *Defending Pornography* (1995) afferma come la censura sia il primo strumento di repressione antifemminile, mentre Laura Kipnis con *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (1996), ritiene la pornografia uno strumento importante e positivo per l'emancipazione femminile. Cfr. "Feminism, Pornography and Censorship" [<http://www.feministezine.com/feminist/philosophy/Feminism-Pornography-and-Censorship.html>] e "Feminism & Pornography: Sex and Censors" [<http://www.feministezine.com/feminist/modern/Feminism-and-Pornography-Sex-and-Censors.html>], [15-07-2013].

<sup>24</sup> F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 90.

Queste naturalmente sono solo alcune tra le voci più rilevanti di una produzione “nera”<sup>25</sup> che si moltiplicherà con il sopraggiungere degli anni Novanta.

Gli anni Ottanta sono anche gli anni dell’affermazione del femminismo lesbico. *Il corpo lesbico* (1973) di Monique Wittig aveva aperto il dibattito teorico su cos’era e come si costruiva l’identità, inserendosi tra le pagine dei grandi pensatori della post-modernità come Derrida, Foucault, Lyotard e Deleuze. Il successivo *Donna non si nasce* del 1980 diventa subito un grande classico: riprendendo il concetto di Simone de Beauvoir, Wittig pone come base del suo pensiero il problema del costituirsi dell’identità e della soggettività. L’idea di eliminare l’eterosessualità come norma e le categorizzazioni di “uomo” e “donna” sono funzionali anche alla scomparsa delle soggettività concepite come un dato di fatto naturale, auspicando quindi che la scelta della soggettività e dell’orientamento sessuale siano il quanto più possibile liberi.

Il 1980 è anche l’anno di quello che viene considerato il manifesto teorico del lesbismo, grazie al quale la comunità lesbica ottiene il riconoscimento all’interno del movimento femminista<sup>26</sup>. *Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica* (1985) di Adrienne Rich si apre con un’accusa al femminismo che fino a quel momento aveva ignorato l’importanza della scelta lesbica come sistema di resistenza al patriarcato e all’eterosessualità normativa. L’importanza di riconoscere sia “un’esistenza lesbica” che un “*continuum* lesbico”<sup>27</sup> permette di sviluppare l’erotismo in termini nuovi, questa volta specificatamente femminili, inserendo il lesbismo all’interno del femminismo e aprendo il dibattito teorico sul concetto di donna. Identità e soggettività vengono messe in discussione dal momento che le lesbiche si definiscono come non-donne, non-uomini ma neanche come “terzo sesso”. È proprio questo il punto di partenza per la discussione metafisica sull’identità che elettrizzerà il panorama femminista e non, nell’ultimo decennio del Novecento.

---

<sup>25</sup> Tra le teoriche ricordo ancora Patricia Hill Collins, Audre Lord, Alice Walker e bell hooks che con il suo *Non sono una donna. Donne nere e femminismo* (1982) affronta in modo nuovo il problema dello sfruttamento economico e sessista delle donne bianche. Per quanto riguarda le altre minoranze etniche, in particolare latino-americane, ricordo Gloria Anzaldúa e Rosario Morales. Le due, in particolare, collaborano alla stesura dell’antologia *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* del 1981.

<sup>26</sup> Il riconoscimento ovviamente non esclude un’accesa disputa di opinioni anche all’interno dello zoccolo lesbico del femminismo. In particolare negli anni Novanta la divisione interna prettamente teorica vede lo schieramento “vanilla”, cioè il lesbismo moderato come quello di Sheila Jeffreys, contro quello “butch-femme”, estremista, che sfiora anche il sadomasochismo, di Rubin e Nestle.

<sup>27</sup> “Per *continuum lesbico* intendo una serie di esperienze – sia nell’ambito della vita singola di ogni donna che attraverso la storia – in cui si manifesta l’interiorizzazione di una soggettività femminile e non solo il fatto che una donna abbia avuto o consciamente desiderato rapporti sessuali con un’altra donna” A. Rich, *Amore proibito. Ricerche americane sull’esistenza lesbica*, in «nuova DWF», 23-24, 1985, cit. in F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 235.

La situazione femminista italiana, invece, si presenta piuttosto diversa: si continuano a privilegiare i gruppi di autocoscienza come metodo di lavoro senza mettere al centro del pensiero né il discorso sul postmoderno, né quello sul linguaggio. Trascorso un decennio di lotta durissima al sistema patriarcale, emerge un gruppo di femministe milanesi che si occupa di fare leva sulla “differenza” ed esaltare i valori positivi della donna. Lo scopo è quello di creare un ordine simbolico femminile centrato sulla madre e non sul padre attraverso la pratica dell’“affidamento”<sup>28</sup>. Dunque non si tratta di una teoria che problematizza il soggetto, ma di una struttura intesa come relazione, dove:

la significazione della singola si genera nel suo rapporto con l’altra. Prendendo a prestito il linguaggio del post-strutturalismo si potrebbe persino dire che la teoria incentrata sulla madre simbolica assume la relazione come pratica materiale e discorsiva in grado di *performare* la soggettività femminista<sup>29</sup>.

La riflessione di Muraro, in particolare nel libro del 1991 *L’ordine simbolico della madre*, affiancandosi a quello delle teoriche francesi Irigaray e Kristeva “nel tentativo di offrire un’alternativa complessiva al «sistema» linguistico-concettuale «sessuato» al maschile”<sup>30</sup> porta a compimento l’idea della necessità di un *continuum* materno, di una genealogia femminile che permetta alle figlie la possibilità di esprimersi con un linguaggio proprio e non mutuato.

Oltre a Milano, un altro importante centro di sviluppo del femminismo italiano è Verona dove una comunità di filosofe, Diotima, nel 1987 pubblica un volume di saggi dal titolo *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, primo di una serie che nei dieci anni successivi avrebbe sviluppato e arricchito i temi introdotti da quest’opera<sup>31</sup>. All’interno di questo gruppo il contributo più significativo è sicuramente quello di Adriana Cavarero che, con il suo saggio *Per una teoria della differenza sessuale*, mostra come il linguaggio sia in realtà sessuato e non neutro e universale, ponendo l’accento sulla mancanza di un linguaggio della madre (e quindi della donna) con la conseguente priorità di affermarne uno nuovo, ma sessuato al femminile.

---

<sup>28</sup> “la pratica dell’affidamento, cioè la pratica con cui una donna «debole» si affida ad una donna «forte» per essere facilitata nel suo itinerario di liberazione e affermazione dei valori della «differenza sessuale»” in F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 105. La teoria dell’affidamento ha creato sia consensi che dissensi all’interno di alcuni settori del femminismo. L’accusa più frequente è quella di cercare di riprodurre tra le donne i rapporti di gerarchia già presenti nel sistema patriarcale.

<sup>29</sup> Ivi, p. 141-142.

<sup>30</sup> Ivi, p. 104.

<sup>31</sup> Il gruppo nel corso degli anni Novanta ha prodotto altri importanti volumi di approfondimento della differenza sessuale, tra cui: *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale* (1990), *Il cielo stellato dentro di noi. L’ordine simbolico della madre* (1992), *La sapienza di partire da sé* (1996) solo per citarne alcuni. Ricordo inoltre che da questo gruppo partono sia Muraro che Cavarero, distaccatesene nel 1990.

Durante gli anni Novanta il femminismo tenta di chiarire i problemi metafisici e filosofici che riguardano principalmente l'identità, il soggetto e il corpo. La base teorica è solida: da una parte i grandi pensatori della post-modernità e del post-strutturalismo, dall'altra le pensatrici francesi della differenza; viene ripreso il tema della differenza, ma allo stesso tempo, radicalizzato. Non si tratta più, infatti, di affermare una femminilità forte come accadeva nella teoria della "differenza", ma di frammentare la presunta unità originaria dell'"io" dando luogo a una soggettività che si possa declinare in molteplici modi. Privilegiare l'identità femminile significa, infatti, colpire solo il lato misogino del soggetto ma contribuire al successo degli altri suoi lati oppressivi. Il femminismo, a questo punto, si inserisce perfettamente all'interno della post-modernità che teorizza la morte del soggetto e si occupa dei suoi frammenti. Se il "sé" è dato dall'incrociarsi delle molteplici identità che lo collocano in un determinato luogo all'interno del sistema sociale e simbolico, decostruire l'identità femminile normata attraverso un linguaggio di tipo performativo<sup>32</sup> significa ammettere che essa sia una finzione, una costruzione. È dunque necessario ripensare al "significante donna" attraverso l'affermazione del ruolo eversivo di questa nuova identità fratturata, mobile, molteplice, impreveduta, situata al di fuori delle dicotomie e della logica del *gender*.

Il cambiamento del clima teorico e il tentativo di smantellare i concetti di "genere" e "identità" ricevono forte linfa vitale nel 1985 con la pubblicazione di *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* di Donna Haraway, studiosa di biotecnologie all'università e collega di altre femministe illustri come Teresa De Lauretis e Angela Davis. Il testo, a cui si fa risalire la corrente del "cyberfemminismo", propone un'utopia<sup>33</sup> socialista e femminista basata sulla consapevolezza del nostro vivere all'interno di un mondo post-moderno dominato dalla tecnologia, che sta trasformando gli esseri umani in *cyborg*<sup>34</sup>. Haraway non intende in alcun modo demonizzare o contrastare questo processo,

---

<sup>32</sup> In ambito anglo-statunitense la realtà è ridotta a discorso o linguaggio. Parlare di performativo, quindi, significa parlare di un linguaggio che si autoproduce, pertanto: "se il potere performativo assume sostanzialmente il linguaggio come un sistema di significazione che non rispecchia le cose significate bensì le produce, ciò è dunque vero per il termine «donna»: [...] la realtà di essere donne non è un fatto empirico (pre-logico, pre-linguistico) bensì un effetto performativo del linguaggio che nomina e definisce le donne." F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 152.

<sup>33</sup> L'importanza del concetto di utopia è rilevante: *u-topia* significa anche non-luogo, quello della soggettività femminile, l'assenza simbolica delle donne; pertanto è da qui che Haraway fonda le premesse per la nascita di una nuova soggettività femminile.

<sup>34</sup> *Cyborg* deriva dal greco *kybernan*, che significa pilotare: è composto di *cyber* e *organism* che indicano il miscuglio tra un organismo e la tecnologia. Si parla quindi di un corpo modificato attraverso innesti o protesi di vario tipo; nel 1947 Norbert Wiener conia il termine *cybernetics* per indicare la scienza delle macchine

bensì assecondarlo. Visto che non esistono soggettività date naturalmente ma soltanto costruite, questo nuovo soggetto *cyber*, in quanto individuo ingenerato e *oltre* il genere, permette un superamento di tutti i dualismi e dei concetti “moderni” di razza, sesso e classe.

Il concetto di *cyborg* è pertanto “una figurazione non tassonomica della realtà attuale”<sup>35</sup> che si propone di offrire una cartografia della situazione socio-politica attuale e una ridefinizione sia “della *soggettività femminista* collegata allo sviluppo di una coscienza critica nei confronti della tecnologia [...] [sia di] ridefinire i termini del dibattito sull’oggettività scientifica nel senso di *saperi situati*”<sup>36</sup>. Esso, infatti, diviene una nuova tendenza culturale che Haraway ci trasmette anche grazie ad un nuovo linguaggio:

che investe molto sui poteri del *mythos*, cioè delle contronarrazioni che la contromemoria, motivata politicamente, è capace di produrre. Da qui l’importanza delle figurazioni per fornire nuove immagini di pensiero, nuove forme per rappresentare l’esperienza femminista<sup>37</sup>.

Su posizioni analoghe che riguardano la demolizione di concetti come “genere” e “soggettività” ritroviamo anche le altre pensatrici che operano in questo decennio. Anche Teresa De Lauretis si occupa di decostruire le identità attraverso analisi teoriche su teatro e cinema (*Alice no. Femminismo, semiotica, cinema* del 1984 e *Tecnologie del genere. Saggi su teoria, film e narrativa* del 1987) affrontando “con grande efficacia il tema delle «identità» costruite ma anche continuamente «decostruite» sia dagli attori che dagli spettatori, e sottolinea[ndo] il concetto di «parodia» nel continuo cambiare di «ruoli»”<sup>38</sup>. Il suo ripensamento della soggettività femminile passa attraverso l’elaborazione della *queer theory*<sup>39</sup> atta a designare quelle pratiche sessuali marginali ed emarginate, allo scopo di darne ampio spazio all’interno del pensiero teorico femminista. Con la pubblicazione di *Soggetti Eccentrici* (1999), ci introduce alla sua figurazione di soggettività come una costruzione di pensiero che prevede un soggetto “eccentrico”, *altro*, inappropriato, non legittimato dal discorso

---

capaci di autoregolarsi. Inoltre Haraway attraverso questa definizione si rifà anche a Baudrillard secondo cui i *cyborg* sono simulacri, copie degli originali.

<sup>35</sup> R. Braidotti, *La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, in D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donna, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), trad. it. L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, p. 11.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ivi, p. 32.

<sup>38</sup> F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 98.

<sup>39</sup> La *queer theory* è la corrente teorica più radicale all’interno del movimento omosessuale che considera i poli di maschile/femminile e eterosessuale/omosessuale non sufficienti per esprimere la complessità della “differenza”. *Queer*, termine intraducibile in italiano, designa qualcosa di “strano”, “eccentrico”, “deviato”, in breve pratiche sessuali trasgressive rispetto alla norma. Il termine, che possiede un’accezione negativa simile a quella di “perverso”, gioca appunto su questa sfumatura riallacciandosi al concetto di abietto (Kristeva), l’*Altro* diverso, spaventoso, risignificandolo in modo positivo. Se ne occupano in particolare Judith Butler e anche Flavia Monceri con il suo *Oltre l’identità sessuale. Teorie queer e corpi transgender* (2010).

egemone, che agisca, desideri, sia. Un soggetto che quindi *viva* all'interno della società, pur mantenendo una distanza che gli permetta di essere critico e autocritico.

Su posizioni simili a quelle di Haraway e De Lauretis troviamo Rosi Braidotti, insegnante all'università di Utrecht. La sua analisi delle teorie femministe in relazione al pensiero post-moderno e post-strutturalista all'interno di *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea* (1994) rimane ancora oggi il testo di critica più lucido e concreto sull'argomento. Prendendo spunto da Foucault e da Deleuze, Braidotti si aggancia alla posizione di De Lauretis sulle identità mobili ed elabora il suo concetto di soggettività che chiamerà "nomadismo" (*Soggetto Nomade*, 1994). Lo scopo è quello di: "ridefinire una teoria materialista – che abbia caratteri mobili e transnazionali – della soggettività femminista impegnata ad operare entro i parametri della lezione post-moderna"<sup>40</sup>. Il soggetto "nomade" è, quindi, un'immagine simbolica da inserire all'interno di una cartografia della realtà: un soggetto incarnato, sessuato, che si occupa di ripensare il rapporto tra soggettività e corpo.

La più autorevole esponente del pensiero lesbico americano negli anni Novanta è, senza ombra di dubbio, Judith Butler. Sulla linea di Braidotti e De Lauretis si avvale dell'utilizzo degli strumenti critici del pensiero post-moderno, elaborando la sua riflessione interna alla *queer theory*. All'interno di testi come *Il problema di genere* (1990) e *Corpi che contano* (1993) Butler rilegge l'atto fondativo dell'ordine simbolico patriarcale, che, per porsi come norma, è costretto a rifiutare tutto ciò che esce dall'ordine di un'eterosessualità di tipo fallico. Tuttavia, il regime di eterosessualità normativa per funzionare prevede un "fuori" (come l'omosessualità, ad esempio): "l'identità abietta è infatti necessaria al costruirsi e allo stabilizzarsi del sistema che la esclude, l'identità femminile rientra invece entro il controllo del sistema così stabilizzato"<sup>41</sup>. Da qui l'insistenza di Butler sul potenziale ruolo eversivo riservato all'abietto, l'obiettivo è, infatti, quello di decostruire in modo continuativo la struttura patriarcale che attinge la sua forza grazie alla ripetizione. Moltiplicare e confondere le identità, destabilizzandone i confini delle stesse, significa mettere in atto un gioco di risignificazioni che sovverte il codice patriarcale e impedisce la proliferazione di identità fisse, normate e quindi di tipo egemone.

---

<sup>40</sup> R. Braidotti, *Soggetti Nomadi. Femminismo e crisi della modernità* (1994), trad. it. A. M. Crispino e T. D'Agostini, Donzelli Editore, Roma 1995, p. 5. Braidotti è convinta che il femminismo rappresenti in modo efficace la crisi della modernità e del soggetto razionale, perché si è impegnato a portare i temi del corpo e della sessualità al centro del dibattito teorico, riagganciandosi al discorso filosofico di Deleuze.

<sup>41</sup> F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie...* op. cit., p. 156.

Gayatri Chakravorty Spivak con i suoi *Can the subaltern speak?* (1988) e *Post-colonial critic* (1990) si inserisce all'interno del vasto panorama di studi post-coloniali<sup>42</sup> e transculturali della post-modernità. La sua feroce critica al fallologocentrismo e l'inserimento di un essenzialismo strategico come tentativo di conciliazione tra pratiche politiche e riflessioni sull'identità in chiave post-moderna, aggiunge il suo contributo teorico a quella branca di femminismo che, tenendo in considerazione il superamento dei confini nazionali e la globalizzazione: “opera confronti e crea connessioni tra queste differenze senza usare categorie unificanti, ma partendo dalla consapevolezza di una concezione dinamica dell'esistenza, dove l'identità e l'alterità sono già da sempre *in contatto* tra loro”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Gli studi post-coloniali puntano a un'analisi che ponga in primo piano l'identità razziale e ritiene doveroso tenere presente la storia del colonialismo e la geopolitica in relazione all'emergere, in epoca moderna, di soggettività stabilite in base al genere e alla razza. C'è da tenere in considerazione che la maggior parte di questi studi sono di matrice anglosassone e vengono elaborati da “soggetti diasporici” fuoriusciti dalle periferie del mondo. Cfr. S. De Petris, *Il femminismo postcoloniale. Una bibliografia*, «Storicamente», 3 (2007), [<http://www.storicamente.org/03depetris.htm>], [27.12.12]. Tra le esponenti più importanti, ricordo ancora: bell hooks, *Min-Ha (Woman, native, other: writing on postcoloniality and feminism)*, 1989) e Narayan (*Dislocating cultures: identities, traditions and third world feminism*, 1997).

<sup>43</sup> F. Timeto, *Femminismo transculturale e pratiche di re-visione*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. X.

## CAPITOLO II

### RIVENDICARE L'IDENTITÀ ARTISTICA FEMMINILE

*“E’ vero, ho cominciato questo lavoro per fare giustizia,  
per togliere le orchidee dall’obitorio e mi si sono spalancati davanti gli inferi.  
Euridice senza Orfeo, ho incontrato fantasmi che si accalcano alle falde delle gonne;  
i fantasmi, anche quelli delle persone più care, hanno le stigmate dell’alterità [...]   
avrò quel disagio definito resistenza, magari mi sento altra da loro,  
eppure l’amo questo continente abbandonato.”*

Lea Vergine, *L'altra metà dell'Avanguardia*, 1980

#### 1. Storia dell'arte e femminismo: una prospettiva differente

##### *La nascita della critica d'arte femminista*

Con il dipanarsi del pensiero femminista nascono, soprattutto in area anglofona, studi interdisciplinari che si occupano di donne, nel tentativo di contrastare l'epistemologia classica della storia e di dare spazio e importanza alle figure femminili che erano state trascurate fino a quel momento. Si sente la necessità di elaborare paradigmi nuovi e più ampi che possano reintegrare le donne e aiutare la storiografia a essere meno “parziale”. Fin da fine Ottocento gli *Women's Studies* costituiscono la visibilizzazione del pensiero femminista. Essi vogliono dare spazio a quelle pensatrici che, attraverso i loro scritti e la loro vita, hanno espresso una soggettività femminile non complementare a quella maschile, smascherando gli stereotipi e la parzialità della visione androcentrica. Negli anni Settanta con l'elaborazione del concetto di *gender* la storia delle donne si arricchisce di una nuova categoria. La nascita dei *Gender Studies* <sup>44</sup> cerca di correggere il pericolo di quell'essentialismo intrinseco ad una certa parte di femminismo culturale, che stabiliva una pericolosa equazione tra il concetto di donna e quello di natura. Decostruire i termini della differenza sessuale, mostrando come il maschile e il femminile siano categorie storicamente

---

<sup>44</sup> La vera proliferazione dei *Gender Studies* avviene a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, quando gli studi femministi (specialmente anglofoni) si concentrano sulle specificità etniche, razziali e l'attenzione si focalizza sul *gender*. Inserendosi in una linea di continuità con gli *Women's studies*, il loro interesse si allarga fino alla semiotica, alla psicoanalisi, agli studi comparati, agli studi culturali, fino al decostruzionismo.

costruite, e come esse influenzino la narrazione della Storia diventa, quindi, un obiettivo necessario all'interno di questa nascente storiografia che vuole impedire alle donne di venire risucchiate nell'anonimato.

Nell'ambito dei *Gender Studies* si inserisce di diritto quella branca di storia dell'arte che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, entra in relazione con il pensiero femminista. Generazioni di teoriche si sovrappongono e si intrecciano a generazioni di artiste che si occupano, sulla scia del movimento di liberazione delle donne, di capire e teorizzare la convinzione che il genere: "ha costituito, e continua a costituire, una categoria fondamentale per un'organizzazione della cultura il cui criterio dominante favorisca generalmente gli uomini rispetto alle donne"<sup>45</sup>. È forte la necessità di elaborare una prospettiva che in arte come nella storia dell'arte sia "oltre" le costruzioni di genere.

La prima generazione di studiose, per lo più americane e femministe, si occupa di scardinare i presupposti dell'ontologia modernista e di dimostrare quanto l'arte sia sessuata, mettendo in luce quegli interessi politici che operano alla formazione di una storia dell'arte fondata su un'ambiente le cui ingiustizie etiche ed economiche risultano invisibili. Tra le pioniere di una storia dell'arte di stampo femminista troviamo Linda Nochlin<sup>46</sup> che, attraverso il suo saggio *Why Have There Been No Great Woman Artists?* (1971), si occupa delle ragioni che hanno impedito alle donne di essere delle grandi artiste. Rintracciando aspetti sociali e culturali, individua nelle possibilità di accesso all'istruzione e nella visibilità le motivazioni principali che hanno relegato le donne in posizioni secondarie. Questa prima generazione di studiose, denunciando le discriminazioni interne ai mondi dell'arte, chiede più visibilità sia nei confronti delle artiste del passato che nei confronti di quelle contemporanee.

---

<sup>45</sup> *Arte e femminismo*, a cura di H. Reckitt e P. Phelan, Phaidon, trad. it. M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005, p. 18.

<sup>46</sup> Linda Nochlin non è certo l'unica ad aver contribuito a portare il femminismo all'interno del mondo dell'arte. Mi preme in particolar modo ricordare le figure di Germaine Greer, già importante teorica femminista, con il suo *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (1980), Lucy Lippard con *Sexual Politics, Art Style* (1971) e Laura Mulvey che con il suo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973). Mulvey teorizza il concetto di «male gaze» per indicare l'asimmetria di potere che riveste la trattazione visiva all'interno del cinema, sottolineando quanto i ruoli sessisti vengano perpetrati sia nella scelta del punto di vista, sia nella scelta delle attrici. Il suo interesse per la questione del piacere femminile indirizza sia la produzione artistica che la teoria del decennio successivo a focalizzarsi sulla psicoanalisi del desiderio e sulla concezione di una nuova visione del piacere erotico. Da segnalare, inoltre, che le teoriche femministe sono spesso impegnate anche come artiste: è il caso di Miriam Schapiro, Judy Chicago e Mira Schor, soltanto per fare qualche nome.

Se durante gli anni Settanta le *identity politics*<sup>47</sup> avevano rivestito un ruolo fondamentale all'interno della critica d'arte femminista, gli anni Ottanta vedono una particolare attenzione alla psicoanalisi e alla teoria della differenza sessuale e razziale all'interno delle dinamiche della rappresentazione. Una seconda generazione di teoriche, questa volta inglesi, utilizzando riferimenti teoretici provenienti dalla semiotica, dalla psicoanalisi e dal marxismo affermano, invece, che le grandi artiste sono esistite. Il recupero storico non è sufficiente per contrastare un sistema dell'arte orientato al maschile, occorre teorizzare e analizzare la differenza sessuale, infatti:

la storia dell'arte femminista ha un doppio progetto. Il recupero storico di informazioni sulle donne che hanno prodotto arte coesiste con ed è criticamente possibile solo attraverso una parallela decostruzione dei discorsi e delle norme della stessa storia dell'arte<sup>48</sup>,

come ben spiegano Griselda Pollock e Rosiska Parker nel loro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). La differenza sessuale non è connessa a un'essenza: "ma va riconosciuta come una struttura sociale che colloca uomini e donne in posizioni asimmetriche rispetto al linguaggio, al potere sociale ed economico e ai significati"<sup>49</sup>. Nell'analisi della storia dell'arte è pertanto necessario elaborare un'analisi che rivisiti i contesti storici e sociali, sottolineando quale sia stato il ruolo delle istituzioni nel creare e definire le artiste, in che modo essi abbiano influenzato la produzione artistica e come e quanto il genere abbia influito sulla memoria.

In Italia, la critica d'arte femminista ha una storia travagliata fin dai suoi albori grazie alla presenza di una figura emblematica come quella di Carla Lonzi, brillante critica d'arte che però esercita la professione soltanto per un decennio. Il suo testo più famoso, *Autoritratto* (1969) esplora una nuova concezione del rapporto tra artista e critico, anticipando i temi del genere, della fruizione e dell'arte relazionale che saranno poi centrali nei decenni Ottanta e Novanta. Se negli Stati Uniti e in Inghilterra l'incontro tra critica, storia dell'arte e femminismo è stato portatore di una trasformazione cruciale all'interno del modo di vedere e di fare arte, in Italia l'incontro si attesta alla soglia<sup>50</sup>. Lonzi ne riscontra il

---

<sup>47</sup> In realtà la denuncia politica e la rivendicazione di una maggior visibilità per le artiste non si esaurisce negli anni Settanta. Nel riflusso femminista che interessa gli anni Ottanta il gruppo delle Guerrilla Girls, sorto nel 1985 e tuttora attivo, rappresenta l'esempio più vistoso di un *continuum* e della necessità ancora attuale di denunciare l'invisibilità delle artiste e delle minoranze etniche in campo artistico.

<sup>48</sup> G. Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in *Arte a Parte. Donne artiste tra margini e centro*, a cura di M. A. Trasforini, FrancoAngeli, Milano 2000, p. 21.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Sul mancato incontro tra arte e femminismo in Italia, cfr. F. Timeto, *Il sospetto dell'appartenenza: il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia*, saggio inedito, 2006,

fallimento perché, nel momento storico in cui vive, l'incontro tra arte e femminismo nei termini in cui lo concepisce, non può darsi. Il rifiuto da parte degli artisti di mettersi in gioco in un rapporto reciproco che presupponga un confronto tra coscienze, la porta a respingere quell'"ascolto rivelatore impossibile perché unilaterale"<sup>51</sup>. Il suo rifiuto di porsi a metà strada tra artista e spettatore, di farsi garante di quella creatività che la metteva in una posizione subalterna, segna una rottura definitiva con il mondo dell'arte, benché il dialogo con essa mantenga una linea di continuità anche nei suoi successivi scritti femministi.

Negli anni Novanta, il cosiddetto "post-femminismo" cerca di combinarsi con altri progetti politici e ideologici, ispirandosi anche alla teoria post-coloniale e agli studi sul trauma. La critica d'arte femminista, prendendo in considerazione i molti cambiamenti già avvenuti, si occupa della presunta "pari visibilità" raggiunta tra artisti e artiste. Pur in continuità con il lavoro di decostruzione dei miti del modernismo (tra tutti, è teorizzata "la morte" dell'autore mitico ed eroe) rivaluta anche tutte quelle artiste femministe che avevano lavorato durante gli anni Settanta e che il decennio successivo aveva messo in ombra. Viene ripreso anche il dibattito sull'"essenzialismo": secondo Spivak in realtà, le femministe liquidate con quest'accusa stavano mettendo in atto una forma di "essenzialismo strategico" che giocava sulle contraddizioni intrinseche all'identità. Voler "gettare luce sullo spazio compreso tra femminismo e arte"<sup>52</sup> evidenzia fin da subito quanto:

il femminismo differisc[a] da tutte le trasformazioni epistemologiche precedenti perché rifiuta di essere solo un problema di ordine intellettuale e non si accontenta di riempire gli spazi mancanti, ma comporta una revisione delle definizioni di campo<sup>53</sup>.

La storia dell'arte femminista è caratterizzata dalla critica sia all'arte sia al soggetto femminile aprioristicamente intesi. Il suo scopo non è soltanto quello di ripensare, e di

---

[[http://plymouth.academia.edu/FedericaTimeto/Papers/360773/Il\\_sospetto\\_dell'appartenenza.\\_Il\\_difficile\\_incontro\\_tra\\_arte\\_e\\_femminismo\\_in\\_Italia](http://plymouth.academia.edu/FedericaTimeto/Papers/360773/Il_sospetto_dell'appartenenza._Il_difficile_incontro_tra_arte_e_femminismo_in_Italia)], [13.07.13].

<sup>51</sup> P. Ferri, *Carla Lonzi. Coscienze a confronto*, in "Flash Art", XXVIII, 192, giugno-luglio 1995, p. 112. La rottura con gli artisti e con la professione di critico avviene nel momento in cui Carla Lonzi si rende conto che l'artista ha bisogno di un *Altro*, lo spettatore, per poter essere protagonista in analogia con quanto succede nel mondo patriarcale che necessita di un elemento, opposto, femminile, per potersi realizzare. In *Assenza della donna dalla manifestazione dei momenti celebrativi della creatività maschile* (1974) si occupa della presenza della donna nel mondo dell'arte e della sua inevitabile sussidiarietà, condannando la creatività maschile in quanto tale e proponendone un'alternativa non subordinata.

<sup>52</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 11. Il discorso è molto più complesso di quello che viene solamente accennato in questo capitolo: la storia dell'arte femminista e la critica relativa sono ricche di contrasti e differenze che interessano sia le varie artiste che le varie posizioni, quanto le generazioni che si susseguono. Per una lettura più approfondita rimando, quindi, al libro citato ma nella versione (estesa) inglese: *Art and Feminism*, a cura di H. Reckitt, P. Phelan, Phaidon, Londra 2001.

<sup>53</sup> F. Timeto, *Il sospetto dell'appartenenza: il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia...* op. cit., p. 1.

conseguenza scardinare, le strutture di potere, ma anche quello di creare un linguaggio nuovo: “attento a quanto accade[va] ai margini della cornice, oltre la labile linea di demarcazione tra visibile e l’invisibile, il noto e l’ignoto”<sup>54</sup>.

“*Perché non ci sono state grandi artiste?*”

Perché non esistono grandi artiste? Cos’è la grandezza in arte ed è in relazione con il genere? queste sono le provocatorie domande che Linda Nochlin si pone nel 1971. Incapace di credere che le donne non possano elaborare un’arte significativa, individua i fattori sociali ed economici che hanno portato una minoranza come quella delle donne a lottare per entrare (e rimanere) all’interno di un mondo socialmente costituito come quello dell’arte. La mancata fioritura di talenti artistici femminili è, secondo la studiosa americana, da imputare all’ambiente sociale e alla segregazione istituzionale riscontrata dalle donne che volevano dedicarsi all’arte, infatti:

non vi sono state grandi artiste, per quanto ne siano esistite di molte interessanti e capaci, non abbastanza studiate e apprezzate, così come non vi sono grandi pianisti jazz lituani o grandi tennisti esquimesi, e la situazione, ora come una volta, - e nelle arti come in un centinaio di altri campi -, è sfavorevole, pesante e scoraggiante per chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio, di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in su (Nochlin 1971, p. 199)<sup>55</sup>.

L’arte non è il frutto di un genio spontaneo e la mitologia a esso legata non focalizza l’attenzione sul fatto che la carriera di un’artista preveda non soltanto un’adeguata istruzione, ma anche la volontà e la possibilità di esercitare l’arte come una professione.

Durante gli anni Ottanta Parker e Pollock contestano l’affermazione di Nochlin<sup>56</sup>, obiettando che, non soltanto le grandi artiste sono esistite, ma hanno anche lavorato in modo continuativo e crescente nonostante le discriminazioni. Ciò nonostante il processo di filtrazione della storia dell’arte ha impedito loro di essere ricordate: il problema risiede dunque nell’individuare le ragioni che ne hanno determinato l’invisibilità.

---

<sup>54</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 17.

<sup>55</sup> M. A. Trasforini, *Donne d’arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006, p. 25, Cfr. anche S. Portinari, *Cherchez la femme: indagine sul potere dello sguardo*, in *Il pittore e la modella. Da Canova a Picasso*, catalogo della mostra a cura di N. Stringa (Treviso, casa dei Carraresi), Canova, Treviso, pp. 107-122.

<sup>56</sup> Nochlin stessa, sul finire degli anni Ottanta, si rimette in discussione con il saggio *Women, Art and Power and Other Essays* (1988). Allineandosi al pensiero di altre sue colleghe, specifica la necessità non soltanto di aggiungere alla storia una lista di nomi femminili, ma di mettere a nudo i meccanismi culturali che hanno permesso, e continuano a permettere, l’esclusione o la marginalizzazione di determinati gruppi.

La storia dell'arte e la modernità hanno attuato un lavoro di rimozione<sup>57</sup> che ha annullato le conquiste sociali e istituzionali di metà Ottocento, rigettando le artiste nel buco nero dell'anonimato. Il pregiudizio fortemente radicato di una caratteristica "femminile", prodotto di un essenzialismo che svalorza l'arte delle donne come il frutto di spiriti fragili e sentimentali<sup>58</sup>, insieme alla responsabilità di una narrazione "al maschile", si sono intrecciati con la fortuna instabile di quei generi che le donne avevano praticato durante l'Ottocento perché redditizi, ma che la critica modernista aveva successivamente svalutato.

*Produrre/ ri-produrre. Negare lo stato di "produttrici di significati"*

Attribuire all'arte delle donne un carattere esclusivamente di femminilità, quindi presentarle prive di creatività e incapaci di un significativo contributo fa sorgere il dibattito sullo statuto della donna in quanto creatrice. Negare la specificità del loro produrre riconducendolo a un fatto di "natura" significa anche negare alle donne la capacità di *creare*. Di fatto, nella storia la produzione artistica non viene mai negata ma, affermano Parker e Pollock, cerca di essere contenuta e limitata: "come un mezzo attraverso il quale il maschile guadagna e dà sostanza alla sua supremazia in un'importante sfera della produzione culturale"<sup>59</sup>. Le donne, infatti, nel corso dei secoli si sono sempre dedicate alle arti, ma la distinzione ottocentesca tra arte e artigianato, ha contribuito ad allargare il divario già presente dal Cinquecento tra arte *maggiore* e arte *minore*, confinando le donne in quest'ultima categoria. La distinzione tra arte maggiore (alta) e arte minore (bassa) è rafforzata anche dalla contrapposizione tra arte alta-maschile-modernista e arte bassa-femminile-consumista. Il femminile è così connotato come l'anti-moderno nella sua accezione consumistica, rivitalizzando, in questo modo, la tendenza gerarchica e dicotomica presente nel mondo dell'arte e permettendo al Novecento di dimenticare l'operato di quelle artiste che avevano lavorato nel secolo precedente. Una donna può essere artigiano ma non artista, *produrre* ma non *creare*. Ritorna un punto centrale molto

---

<sup>57</sup> La rimozione attuata nel Novecento è in realtà una conseguenza di tutti i secoli precedenti di storia dell'arte che, attraverso la creazione di filtri e gerarchie, ha stabilito cosa ricordare e cosa no. Di fatto, tale rimozione è soltanto l'ultimo gradino di questo processo.

<sup>58</sup> Cito l'esempio di George Moore, pittore e critico irlandese, che, mostrando la propria sincera ammirazione per una collega, mette in evidenza i limiti in cui incorre la descrizione di una donna come produttrice di cultura, il cui elemento fondante del lavoro risulta essere la femminilità in quanto tratto "naturale": "Forse la nota di Madame Morisot è insignificante come quella di un passero, ma è una nota unica e individuale. Essa ha creato uno stile, e l'ha fatto investendo la sua arte di tutta la sua femminilità; la sua arte non è un'ottusa parodia della nostra; è tutta femminilità, gentile e graziosa, tenera e malinconica femminilità." In *Arte a parte...* op. cit., p. 42.

<sup>59</sup> M. A. Trasforini, *Nel segno delle artiste: donne, professione d'arte, modernità*, il Mulino, Bologna 2007, p. 34.

caro alle critiche d'arte femministe: il *genere*. Lo statuto e la creazione di un'opera d'arte sono indissolubilmente legati a chi produce e al contesto sociale in cui viene prodotta l'opera e l'Ottocento, come secolo di cambiamento, risulta ostico al riconoscimento delle donne in quanto produttrici culturali, riconoscimento che avrebbe portato notevoli conseguenze per lo statuto della donna all'interno della società.

L'ideologia vittoriana contribuisce in modo pesante a sedimentare lo stereotipo dell'artista come genio creatore, dove "genio" è un'attribuzione esclusivamente maschile in contrasto con quella di "gusto", spiccatamente femminile. La categoria di genio come eroe solitario, del quale viene evidenziata l'individualità e l'unicità di una produzione sovrastorica, è un mito costitutivo di un'icona sociale che ribadisce quanto questa categoria astratta e apparentemente universale sia vincolata dal genere. Tuttavia, essa non tiene conto che l'arte non è libera, ma frutto di un individuo socialmente e culturalmente orientato. Con la nascita dell'intellettuale come professione, la figura dell'artista-donna viene ulteriormente ghetizzata: come testimoniano alcune donne *outsiders* la negazione della libertà necessaria agli spostamenti, libertà che sarebbe stata occasione di formazione, conoscenza e indipendenza, prima fra tutte quella economica, e la vasta diffusione del dilettantismo non favoriscono il libero ingresso delle artiste nella professione. Il dilettantismo, infatti, non viene gradualmente sostituito dal professionismo ma vi continua a coesistere ed è a esso funzionale. L'esclusione delle donne dall'ambito professionale è alla base di una strategia discorsiva che permette, attraverso questo metodo di inclusione/esclusione, all'ideologia di genere di confinare le donne in quel ruolo, determinando il rafforzamento della posizione di monopolio dell'artista-maschio-professionista.

Il problema dell'artista donna come professionista emerge con forza durante l'Ottocento proprio per via dei grandi cambiamenti che interessano questo secolo: esplose il contrasto tra una visione della donna nell'arte come oggetto di rappresentazione e la visione della donna che vorrebbe anche essere produttrice di significati. Le due prospettive saranno inconciliabili soprattutto per le artiste dell'Ottocento, ospiti inquietanti della modernità, il cui sipario cala in silenzio per almeno un centinaio di anni. Un esempio su tutte quello di Berthe Morisot, fondatrice del movimento impressionista, la cui stessa famiglia nega il riconoscimento professionale al momento della morte. Sul certificato di morte del 1895, le lapidarie parole "sans profession" esemplificano il cono d'ombra in cui le artiste vengono confinate.

Griselda Pollock afferma che la differenza sessuale si pone come struttura costitutiva della modernità, sostenendo come la sessualità non possa, di fatto, essere disgiunta dalla modernità. Riconoscere la relazione esistente tra sessualità, modernità e modernismo porta a considerare come l'asimmetria storica sia frutto della strutturazione sociale della differenza sessuale, che determinava cosa e come uomini e donne potessero dipingere. I generi pittorici consentiti alle donne non erano frutto di una qualsivoglia predilezione, ma indicatori sociali sugli spazi loro accessibili dai quali era "consentito" guardare e rappresentare. La marcata costruzione di genere ottocentesca rende più visibile la divisione degli spazi di competenza, assegnando il privato al femminile e il pubblico al maschile. Tuttavia, sempre Griselda Pollock ha riscontrato nei quadri delle pittrici una forte compressione e chiusura nella rappresentazione degli spazi, una percezione soggettiva che mette in evidenza come i confini rappresentati dalle pittrici non siano soltanto quelli di pubblico/privato, ma anche quelli del maschile e del femminile. Se prendiamo l'esempio di due pittrici come la Cassat e la Morisot, possiamo notare come esse rappresentino aree private o spazi della casa: si tratti di balconi, giardini privati, cucine, salotti, camere da letto, oppure luoghi pubblici, erano tutti luoghi destinati al "divertimento borghese". In entrambe le pittrici lo spazio è rappresentato con un senso di compressione e di claustrofobia dato dalla scarsa profondità: secondo Pollock esiste un'analogia tra questo e il confinamento sociale a cui i codici borghesi costringevano le donne. Naturalmente lo spazio può essere rappresentato anche tramite un'organizzazione gerarchica soggettiva degli oggetti o considerando il punto di vista di chi produce l'opera, punto di vista che condiziona anche la fruizione dello spettatore. Perciò:

gli spazi del femminile operano non solo a livello di cosa viene rappresentato, ovvero il salotto o la stanza da cucito, ma sono quelli dal quale il femminile è vissuto come posizionamento all'interno del linguaggio/discorso e della pratica sociale; [...] plasmata nell'ambito delle politiche di genere del guardare, essi segnano una particolare organizzazione sociale dello sguardo, che a sua volta retroagisce a garantire un particolare ordine sociale basato sulla differenza sociale<sup>60</sup>.

I confini determinano quali spazi siano aperti a uomini e donne e quali tipologie di relazioni vi si possano intrattenere: gli spazi della modernità sono soprattutto spazi interstiziali dove avvengono gli scambi sessuali, strutturati e codificati secondo un ordine precostituito.

---

<sup>60</sup> *Arte a parte...* op. cit., p. 26.

Nell'Ottocento la figura dell'artista uomo è fortemente sessualizzata: è il *flâneur*, il vagabondo che incarna il privilegio di muoversi in libertà all'interno di uno spazio borghese, simboleggiando quello sguardo della modernità avido e nello stesso tempo erotico. Lo sguardo, quanto il movimento, non erano privilegi concessi né facilitati agli individui di sesso femminile, come testimoniano anche gli abiti indossati dalla classe media. Alle donne non è consentito né *guardare* e neanche muoversi nella folla godendo di anonimato, ma soltanto essere oggetto dello sguardo del *flâneur*/artista. Soprattutto per le donne di estrazione borghese camminare tra la folla e venire a contatto con persone di ceto sociale diverso, significava esporsi ad una situazione moralmente pericolosa. Essere una donna rispettabile comprendeva il non esibirsi in pubblico, luogo per eccellenza riservato al maschile. È chiaro come il femminile non sia riconosciuto come soggetto, ma soltanto come finzione: “non è la condizione naturale delle persone di sesso femminile. È invece una costruzione di significati, storicamente variabile”<sup>61</sup>, fortemente regolata da una struttura sociale molto rigida che ne configura perfino la sessualità. La condizione sessuale femminile, alimentata dalla dicotomia vergine/prostituta, non può essere esplicitamente dichiarata e pertanto nemmeno rappresentata. La difficoltà di una legittimizzazione di un equivalente femminile del *flâneur*, la *flâneuse*, è comprensibile. La donna artista si candida per quel ruolo, incarnando appunto un tipo di donna *nuova* che necessita di uno spazio tutto per sé, di una consonanza verso l'esterno, di un movimento che non può più essere relegato ai piccoli spazi. Sente il desiderio di poter rappresentare e rappresentarsi attraverso un'ottica femminile che tenga in considerazione anche la sua sessualità, scardinando i presupposti di un erotismo a esclusivo consumo maschile, poiché fino ad allora:

all'artista si offrivano due sole possibilità: identificarsi con lo sguardo maschile, rinunciando al proprio punto di vista, oppure con l'oggetto del desiderio, la modella, la musa, assumendo quindi una posizione in qualche misura masochista, svuotata di qualsiasi potere di formulare un'immagine autonoma”<sup>62</sup>.

### *Esiste un'arte al femminile?*

Esiste dunque uno specifico femminile nell'arte? O una linea di continuità nella produzione artistica femminile? Negli anni Settanta, molte tra artiste e critiche ne erano convinte. I lavori di Judy Chicago, Miriam Schapiro e Lucy Lippard testimoniano un tentativo di

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 32.

<sup>62</sup> M. Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004, p. IX. Alcune artiste come la pittrice bohémienne Marie Bashkirtseff (1858-1884) rivendicavano apertamente il diritto di poter essere *flâneuse* e poter girare di notte, da sole, nelle strade di Parigi.

costruire e individuare un'iconografia centrata sulla vagina come elemento fondante dell'essere donna, metafora della sessualità e dell'identità femminile<sup>63</sup>. Tuttavia, oggi le critiche risponderebbero come avevano già risposto in molte durante l'Ottocento: non esiste un'arte, o un linguaggio comune, che sia prerogativa degli individui di sesso femminile. Esistono naturalmente dei tratti comuni nella produzione di diverse artiste, ma ognuna di loro esprime la propria individualità con i mezzi e i modi che ritiene più opportuni. L'arte non ha sesso, ma gli artisti sì. Più di ogni altra considerazione, esiste un'arte fatta *dalle* donne che, intrecciando circostanze storiche, sociali e culturali produce la differenza sessuale, Griselda Pollock ne parla in questi termini: “dobbiamo anche riconoscere quello che le donne condividono – ovvero quello che è il risultato non della natura ma della cultura (*nurture not nature*), vale a dire dei sistemi sociali storicamente diversi che producono differenziazione sessuale”<sup>64</sup>.

L'artista, maschio o femmina che sia, è prima di tutto artista *culturale*, un soggetto situato: “senza cadere dunque in nessuna forma di essenzialismo si può certo dire che il mondo è rappresentato in modo diverso. E proprio perché socialmente costruito, e dunque variato e variabile, il *femminile* cambia nelle storie nelle geografie e nelle generazioni”<sup>65</sup>.

Essere donna nel creare, pertanto, non significa restituire il segno di una parzialità *altra* e accessoria a quella maschile, ma significa: “rendere visibile un punto di vista non complementare”<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> I dipinti di Georgia O' Keeffe vengono esaltati come rappresentazioni complesse della sessualità femminile, metafore dell'orifizio centrale, benché la stessa autrice dissenta da queste interpretazioni. Tale visione epistemologica si esplica in modo esemplare nell'opera *The Dinner Party* (1974-79) di Judy Chicago che ripercorre la storia delle donne attraverso variazioni sul tema della vulva. L'opera ebbe molto successo e venne portata anche in Europa, fu tuttavia censurata e ricevette l'accusa di una visione razzista ed eterosessuale della storia.

<sup>64</sup> *Arte a parte...* op. cit., p. 21.

<sup>65</sup> M. A. Trasforini, *Nel segno delle artiste...* op. cit., p. 163. Il concetto di “artista culturale” è di Baxandall (1985).

<sup>66</sup> F. Pasini, *I passi pensanti delle donne. Rendere visibile un punto di vista non complementare*, in “Flash Art”, XXIII, 157, estate 1990, p. 120.

## 2. Il difficile cammino delle donne nella storia dell'arte

### *La segregazione istituzionale delle artiste tra Rinascimento e Barocco*

Il mito tramanda che l'arte del disegno fu invenzione di una donna corinzia, Kora o Callirhoe, che fece un ritratto del profilo proiettato dal fuoco dell'amante: la nascita dell'arte sarebbe, quindi, avvenuta sotto il segno del femminile. Tuttavia come abbiamo già visto, le artiste fino alla modernità sono poche e ottengono scarsa visibilità, molto spesso la storia dell'arte ce le ha consegnate corredate da un'aura mitica che ne ha saturato l'operato e la vita. Benché le artiste siano presenti dal Medioevo, specie nei conventi, è solo dal Rinascimento che la storia ci narra di quelle "eroine" che, con grande tenacia, sono riuscite ad unire, connubio indissolubile, arte e vita<sup>67</sup>.

La difficoltà di conciliare l'essere donna con l'essere artista ha ragioni storiche e culturali ben precise. L'esclusione dalle Scuole d'Arte e dalle Accademie, insieme al divieto di studio del nudo dal vivo (sicuramente il limite più grave per la formazione delle artiste perché non dava loro la possibilità di studiare correttamente l'impostazione prospettica dello spazio), confinano l'istruzione artistica delle donne all'interno delle mura domestiche. Inoltre, per poter essere "iniziate all'arte" era necessario avere la fortuna di nascere in una famiglia nobile o essere figlie d'arte.

Il primo caso menzionato dalla storia dell'arte è quello di Sofonisba Anguissola (1532-1625), pittrice cremonese di nobili origini ed eccezione più unica che rara di donna artista che non solo esercita alla corte di Filippo II di Spagna e Isabella di Valois, ma ha anche il privilegio di avere un assistente uomo durante la sua permanenza a Genova. La vita lunghissima di Sofonisba (muore a novantatré anni, Van Dick la ritrae in modo struggente qualche anno prima) e la sua propensione al naturalismo, la vedono trasformare: "l'ormai superato ritratto [...] nella sua fredda e rigida etichetta in un' iconografia dell'interiorità che conferisce un dignità artistica tutta nuova per quei tempi"<sup>68</sup>. Il secondo caso è quello di

---

<sup>67</sup> Già Plinio il Vecchio fa menzione di donne artiste nella sua *Naturalis Historia*, la fonte venne ripresa da Boccaccio a metà Trecento in *De claris mulieribus*, testo che contribuì in maniera definitiva a sedimentare la leggenda della donna artista come evento straordinario. Nelle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri* di Vasari i nomi di donna sono rari. Troviamo citata la "scultora" bolognese Properzia de' Rossi, ma ci sono anche altre donne: Elisabetta Sirani e Caterina De' Vigri. Tuttavia, nonostante le menzioni, l'atteggiamento quasi stitnovista che le erige su un piedistallo ne permette allo stesso tempo l'allontanamento da quella storia dell'arte di stampo maschile, dove le donne non hanno, come direbbe Griselda Pollock, il diritto di "lottare per essere mediocri".

<sup>68</sup> *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo a cura di V. Sgarbi, H.A. Peters, B.F. Buscaroli, (Milano, Palazzo Reale, 2007-2008), Federico Motta Editore, Milano 2007, p. 25.

Artemisia (1593-1654), figlia del pittore Orazio Gentileschi. Artemisia, la cui carriera è stata lungamente letta alla luce della vita travagliata: uno stupro da parte dell'amico di famiglia Agostino Tassi e la descrizione come una fanciulla "lasciva e precoce per i tempi" ritraggono una personalità forte e in anticipo sui tempi, quasi un'anarchica *ante-litteram*. Artemisia non incarna soltanto l'icona della *femme forte* seicentesca: a ventun' anni viene ammessa, prima donna, all'Accademia del Disegno di Firenze e le sue opere, alcune delle quali a sfondo mitologico, presentano una dignità del corpo femminile e la necessità di esprimere una propria sessualità (Susanna ne *Susanna e i Vecchioni* di Pommersfelden, 1610). E se raramente in questo periodo troviamo le donne in atto di dipingere, ecco che Artemisia, di nuovo, precorre le artiste che si ritraggono durante l'Ottocento, mostrandosi fiera della propria professione. Scrive infatti Franca D'Agostini:

Artemisia dipinge se stessa nell'atto di dipingere. Lo sguardo è tranquillo, il gesto ampio, la luce cade dall'alto a illuminare un volto concentrato e sereno, la prospettiva è perfetta. Noi sappiamo che questo quadro include un concetto, è un'azione concettuale: lo sappiamo noi, lo sapeva perfettamente Artemisia, lo ignorano i suoi contemporanei<sup>69</sup>.

Le donne sono generalmente indirizzate, come abbiamo visto, ad occuparsi di ritratto e di natura morta<sup>70</sup>, poiché il soggetto a sfondo storico e mitologico risulta arduo a causa del precedentemente detto divieto di studio del nudo. La prima donna a occuparsi del genere è Lavinia Fontana (1552-1614), figlia anch'essa di un pittore, Prospero, viene data in sposa ad un altro pittore di mediocri capacità che sacrificherà la propria carriera per gestire quella della moglie. Lavinia, della quale sono documentate più di centotrentacinque opere, incarna l'ideale della vergine colta e onesta che, esercitando il mestiere, riesce anche a contribuire al benessere della famiglia contrapponendosi in questo modo alla personalità "guerriera" di Artemisia. Tuttavia, è proprio la Fontana nel 1613 a dipingere per la prima volta un nudo femminile, una *Minerva nell'atto di vestirsi*, e a mostrare nei suoi ritratti in particolar modo quelli di famiglia: "la consapevolezza di un'identità sessuale e intellettuale differente [...] negli scarti iconografici adottati"<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> F. D'Agostini, *Nessun riguardo particolare*, in S. Bartolena, *Arte al Femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI Secolo*, Electa, Milano 2003, p. 7.

<sup>70</sup> Una delle più importanti interpreti del genere è Fede Galizia (1578-1630), figlia del miniaturista Nunzio Galizia, che si occupa anche di ritratto e miniatura. Le pittrici prediligono il genere floreale, più per ragioni di mercato che per una propensione femminile a ciò che è grazioso: le composizioni floreali hanno un grande successo nella committenza nord-europea, inoltre non richiedono alcuna abilità prospettica. Tra le pittrici del genere citiamo anche Margherita Caffi, Elisabetta Marchioni, Giovanna Garzoni, Maria Sibylla Merian e Loise Moillon.

<sup>71</sup> *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo...* op. cit., p. 35.

Nel corso del Settecento la posizione sociale della donna cambia. Se tra Rinascimento e Barocco la donna aveva un ruolo centrale all’interno della vita di corte, con l’avvento dell’Illuminismo la sua funzione diventa quella di compagna colta e fedele, angelo del focolare, unica fonte di ispirazione dell’operato di zelanti e colti intellettuali. Tuttavia, nonostante il significativo aumento di uomini che ritraggono pittrici, la condizione delle donne artiste non cambia fino al 1784, anno in cui la Francia aprirà l’Accademia alle donne, pur con la clausola di un numero massimo di quattro studentesse. I concorsi, però, rimangono ancora esclusiva competizione maschile e l’apertura delle scuole d’arte porta comunque con sé l’impossibilità di studiare il nudo, negando quindi il normale *iter* scolastico alle artiste e, di conseguenza, pregiudicandone il successo.

Tra le fortunate ammesse all’Accademia francese c’è Elisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), apprezzata ritrattista e autoritrattista: celebri sono i quadri in cui si ritrae al lavoro in abiti semplici ma eleganti, con la caratteristica cuffietta, conscia anche della sua bellezza che, in lei come in molte altre, gioca un ruolo primario per la carriera. Se da una parte, infatti, l’essenzialismo risulta essere una gabbia faticosa in cui le artiste vengono rinchiusi, dall’altra le preserva da ulteriori pregiudizi. Ne è un esempio la scultrice Anne Seymour Damer (1749-1828): la scultura di per sé non è mestiere che si adatti alle esili braccia di fanciulla, tanto più che Anne solleva scandalo girando in abiti maschili, insinuando l’idea che nel carattere delle artiste sia presente una forte inclinazione maschile.

E se tra le celebri ritrattiste una menzione d’onore va anche a Rosalba Carriera (1675-1757) il cui suggestivo utilizzo del pastello raggiungerà le corti di tutt’Europa, l’interprete per eccellenza dell’epoca neoclassica è Angelica Kauffmann (1741-1807), svizzera d’origine e membro fondatore della Royal Academy of Art di Londra. La Kauffmann, donna intelligente e attenta alle regole di mercato, non si occupa soltanto di ritrattistica ma spazia dal tema religioso a quello storico e mitologico. Il suo caso è anche un valido esempio dell’importanza di avere l’appoggio di una figura maschile: il secondo marito rinuncerà alla carriera per occuparsi di Angelica. È dunque importante non più nascere nella famiglia giusta, ma scegliere bene l’uomo da sposare, Simona Bartolena sottolinea come: “avere un marito artista può talvolta essere una scelta vincente per la propria carriera, rappresenta una fortuna come, cento anni prima, lo era avere un padre pittore”<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> S. Bartolena, *Arte al femminile...* op. cit., p. 67.

E se l'Ottocento è ben disposto nei confronti di quelle signorine che nella tranquillità della loro casa si dilettono con la pittura, lo è molto meno per accogliere quelle giovani donne irriverenti che vogliono fare dell'arte la loro professione. Esercitare la professione comportava una serie di ostacoli, da quello logistico dell'impossibilità di frequentare scuole di nudo, a quello economico e sociale: dipingere costava una cifra considerevole e muoversi in pubblico necessitava di accompagnamento<sup>73</sup>, senza contare che essere artista rendeva difficoltoso l'assolvimento delle mansioni "naturali" della donna, come l'essere madre e moglie.

La strada per l'emancipazione delle artiste si presenta ancora irta di ostacoli nonostante i miglioramenti. Già dal Settecento, infatti, sono state aperte diverse scuole di pittura per donne (che si moltiplicheranno nel secolo successivo), inoltre, le donne hanno finalmente guadagnato il diritto di uno spazio loro dedicato per poter dipingere, l'*atelier*, luogo che amano ritrarre e in cui ritrarsi al lavoro. Tuttavia, le discriminazioni sono ancora tante: oltre al già citato divieto, le quote di iscrizione all'Accademia sono molto alte, tanto che molte donne lavorano come modelle per potersi mantenere, è il caso di Gwen Jhon e Suzanne Valadon<sup>74</sup>.

Nonostante i problemi, le donne cominciano anche ad avere successo: il caso più lampante è certamente quello di Louise Breslau (1856-1927) che a venticinque anni aveva ottenuto una menzione d'onore al Salon parigino, insieme a quello di Rose Bonheur (1842-1899), personaggio fondamentale per l'evoluzione del ruolo della donna nell'arte. Oltre ad essere un'artista molto apprezzata, i suoi quadri a tema rurale raggiungono quotazioni notevoli senza contare che è anche la prima donna a essere insignita della Croce della Legione d'Onore nel 1865. È possibile che tale riconoscimento le fosse assegnato per il suo essere una donna *sui generis*, quasi una creatura ibrida, data la sua propensione a dipingere cavalli, i capelli corti e l'abitudine di fumare e cavalcare come un uomo. Tanto più che non si sposò mai scegliendo di avere due donne, entrambe pittrici, accanto a sé.

L'evidente successo di alcune pittrici non riesce a scardinare i pregiudizi sulle capacità artistiche di una donna; Léon Lagrange, critico francese, scrive nel 1860 sulla rivista americana "The Crayon" parole che non lasciano dubbi a riguardo:

---

<sup>73</sup> La situazione è migliorata rispetto al secolo precedente, le donne comunque possono fare dei lunghi viaggi senza accompagnatore. È il caso di molte pittrici che decidono di recarsi a Parigi per un soggiorno di studio.

<sup>74</sup> Suzanne Valadon (1865-1938), alla nascita Marie-Clémentine (la "terribile Marie" come l'aveva soprannominata Degas) è una figura di transizione tra i due secoli. Donna dalla personalità forte ed eccentrica, modella di Renoir, amante di Toulouse-Lautrec ed Eric Satie, elabora uno stile molto personale debitore dell'Impressionismo ma già proiettato verso l'estetica espressionista.

lasciate che il genio maschile si esprima nei grandi progetti architettonici, nelle sculture monumentali e nei generi elevati della pittura. In una parola lasciate che gli uomini si occupino di tutto ciò che a che fare con la grande arte. Lasciate invece che le donne si occupino di quel tipo di arte che da sempre preferiscono, come il pastello, i ritratti e le miniature<sup>75</sup>.

Infatti, per quanto la Breslau fosse lodata per la solidità del suo stile, la mancanza di sentimentalismi nelle scene da lei dipinte, portava la critica a sottolineare quanto questo fosse caratteristica maschile, mentre della Bonheur, che aveva il permesso di girare in abiti maschili e spesso si recava al macello per studiare l'anatomia degli animali, viene più volte messa in dubbio la reale identità sessuale.

Alcune donne scelgono coraggiosamente di addentrarsi nella modernità. Sono Berthe Morisot (1841-1895), l'americana Mary Cassat (1844-1926) ed Eva Gonzalés (1849-1883), unica allieva di Manet, che decidono di avventurarsi nel mondo impressionista. La figura chiave che permette sia alla Morisot che alla Cassat l'accesso tra le fila impressioniste è quella di Edgar Degas, unico uomo a essere sopra i pregiudizi che riguardano le donne artiste. Tuttavia, tale fatto continua a sottolineare quanto l'accesso alle zone importanti dell'arte sia ancora deciso dall'approvazione dell'*altro*.

La pittura della Morisot dà vita ad una vera e propria versione "al femminile" dell'Impressionismo sia per la scelta dei soggetti, sia per la delicatezza e la grazia del tratto, mentre la Cassat si concentra soprattutto nella raffigurazione di madri e bambini. Con le loro immagini, scrive Martina Corgnati: "Berthe Morisot e Mary Cassat hanno cercato con tenacia di individuare uno spazio storico, fisico e psicologico adatto alla contestualizzazione della loro nuova facoltà di guardare"<sup>76</sup>. Le novità però non si attestano qui: la stessa Morisot, pur essendo una pittrice affermata, mostra come si riesca a conciliare la professione con quella di moglie e madre, come testimoniano alcuni suoi dipinti che ritraggono la figlia Julie con il marito Eugène Manet.

Anche alcuni generi pittorici cominciano a essere sdoganati dalla pittura femminile: Elizabeth Thompson (1846-1933), appartenente alla Confraternita Preraffaelita, si avvicina al tema storico. La Confraternita merita una menzione sia per contenere al suo interno diverse presenze femminili, anche se tutte in qualche modo legate alle figure maschili (come Elizabeth Eleonar Siddal, moglie di Gabriel Dante Rossetti), sia per introdurre nella raffigurazione della donna un duplice ideale contraddittorio: da una parte la donna angelicata, la Beatrice dantesca, dall'altra la donna oscura e seduttrice.

---

<sup>75</sup> S. Bartolena, *Arte al femminile...* op. cit., p. 81.

<sup>76</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 9.

Tra le poche scultrici troviamo Camille Claudel (1864-1943), nota ai più per la drammatica vita che per la sue opere. Dalla tormentata passione amorosa per Rodin, proficua sotto il profilo professionale ma devastante sotto il profilo umano, all'internamento in un centro psichiatrico per le gravi manie di persecuzione: l'irrequieto carattere della Claudel sembra riuscire ad esprimersi solamente attraverso la scultura. Il suo stile è vicino a quello del maestro e amante e, pur senza diventarne una copia, ne ha reso difficile la conoscenza delle sculture. L'influenza del compagno artista, sia per quanto riguarda la vita privata che per quella artistica, apre la questione che diverrà centrale durante le avanguardie: la critica, infatti, individua nella dipendenza dal "maschile" il limite più evidente dell'arte "al femminile".

#### *L'importanza di avere un compagno. Donne nelle avanguardie*

Nell'epoca caratterizzata dagli "ismi" le donne che si avvicinano alle avanguardie sono tante, ma la loro identificazione culturale continua ad essere filtrata dal polo "attivo", la loro visibilità dipende dal compagno perché la donna è ancora la parte complementare della coppia, l'*alter ego* del maschile. Certo, non a tutte va in questo modo: l'eccezione è dietro l'angolo e veste i panni di Marie Laurencin (1883-1956) artista oscillante tra Fauve e Cubismo che, pur essendo compagna di Guillaume Apollinaire, non ne viene oscurata dalla fama, ma anzi la profonda stima che il compagno nutre nei suoi confronti la sosterrà anche dopo la fine della loro relazione. E se un'altra donna, Tamara De Lempicka (1898-1980), godette di grande fama nella Parigi degli anni Venti e Trenta grazie ad una bellezza fuori dal comune e ad un linguaggio pittorico molto accessibile, quasi illustrativo, sempre Martina Corgnati commenta: "le sue sono figure dall'intenso erotismo, che strizzano l'occhio alle creazioni delle avanguardie [...] senza approfondirle veramente, restando quindi nell'ambito di un'aggiornata superficialità che piace da subito ad un pubblico vastissimo"<sup>77</sup>, altrettanto bene non va alle altre donne delle avanguardie, ben presto inghiottite dal buco nero dell'oblio.

All'inizio del Novecento tutte le difficoltà che riguardavano l'*iter* scolastico delle artiste vengono abbattute, ma la stessa sorte non interessa i pregiudizi di cui erano vittima le artiste, facendo rimanere l'arte una questione maschile. Anche la Bauhaus che presenta un buon numero di donne al suo interno<sup>78</sup>, dopo una iniziale dichiarazione di parità dei sessi

---

<sup>77</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>78</sup> Tra le donne più famose: Marianne Brandt, Lilly Reich, Alma Buscher e Gunta Stolz.

da parte di Gropius già nel 1920 torna agli antichi stereotipi, valutando le donne inadatte all'apprendimento dell'architettura.

Non viene risolta neanche la difficoltà di conciliare vita e lavoro e le donne sembrano prediligere una scelta artistica di natura totalizzante, una comunione d'amore con l'arte e il compagno artista, confinandosi nell'ombra: "per metà vittime e per metà complici, come tutti del resto"<sup>79</sup>. Sono tante le "mogli di", le compagne dei più noti artisti delle avanguardie: c'è Sonia Terk Delaunay (1885-1979), specializzata nella moda, nel manifesto e nella legatoria, che rielabora le ricerche del marito nell'ambito del design e Sophie Taebeur Arp (1889-1943), fondatrice, insieme a Hans Arp, del movimento dadaista. Le due donne, oltre alla comune passione per i tessuti, condividono le riflessioni sulla linea e sul colore, con una netta tendenza a virare verso un linguaggio astratto.

Nel Surrealismo la difficoltà ad adeguarsi ad un determinato modello di donna, ancella o musa, porta ad una contraddizione degli atteggiamenti delle artiste: se da una parte la bellezza è un fattore determinante e molte donne sono ricordate soprattutto per essere state modelle, dall'altra la creatività necessita di una piena comprensione della propria interiorità. Molte donne riescono ad ottenere visibilità soltanto in quanto compagne degli artisti più famosi<sup>80</sup>, altre invece si dimostrano insofferenti a questa dipendenza. Meret Oppenheim (1913-1984), osannata come modella di Man Ray, rinuncia al successo pur di non sottomettersi a questo tipo di vincoli e Frida Kahlo (1907-1954), pur molto legata al marito Diego Riveira, possiede sufficiente indipendenza per poter esprimere un giudizio poco lusinghiero su Breton e i surrealisti.

In Italia molte donne, attratte dalla sua carica culturalmente eversiva, aderiscono al Futurismo, benché il movimento non avesse mai fatto mistero della sua misoginia. Benedetta Cappa in Marinetti (1897-1977) è la maggior rappresentante dell'Avanguardia: artista poliedrica, si destreggia abilmente tra la posizione di donna artista, libera di esercitare la propria creatività, ehj quella di moglie di accademico, asservita al regime

---

<sup>79</sup> L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta Editore, Milano 1980, p. 16.

<sup>80</sup> Penelope Rosemont, una studiosa americana, ha contato trecento surrealiste dal primo *Manifesto* agli anni Novanta (includendo anche poetesse e teoriche). Tra le artiste ricordo: Kay Sage, moglie di Yves Tanguy, Leonora Carrington e Dorothea Tanning compagne di Max Ernst e Remedios Varo moglie di Benjamin Péret. Le donne surrealiste sono anche le prime a rifiutare il destino della maternità come gratificazione primaria, o meglio, sono le prime che cercano di sovvertire le convenzioni che regolavano la sessualità femminile. Il concetto di maternità è in ogni caso vissuto con sofferenza da parte delle artiste che temono, con l'arrivo di un figlio, di perdere la propria indipendenza. Gli atteggiamenti "non consoni" sono molti e spaziano dalla bisessualità, al non adottare il cognome del marito, fino al bere in pubblico e a utilizzare un linguaggio scurrile. Queste scelte non saranno prive di dolore e il destino di molte donne, come si è già visto nei secoli precedenti, sarà il disagio mentale o la depressione.

fascista. Nella sua aeropittura “trasfiguratrice lirica”, come la definirà il marito, non appare nessuno spirito specificatamente femminile, soltanto l’eleganza nell’uso del colore sfumato. L’applicazione delle istanze creative di matrice futurista le permetteranno di partecipare per cinque volte alla Biennale di Venezia e di essere la più famosa tra le futuriste, benché non l’unica<sup>81</sup>.

La situazione si presenta in modo totalmente diverso all’interno dell’Avanguardia Russa, fino all’arrivo al potere di Stalin. Le donne sono in numero maggiore rispetto agli uomini e si specializzano nelle arti applicate, elaborando anche contributi teorici, mentre gli uomini si dedicano per lo più alla fotografia. Tra le tante, la principessa delle “amazzone” russe è Natal’ja Gončarova (1881-1962) che non risulta essere penalizzata in alcun modo dal suo essere donna. Precoce ed aggressiva performer, dedita alla scenografia suo “lasciapassare” per l’Europa, intrattiene una relazione sentimentale ed artistica con Larionov che le offrirà sempre un appoggio incondizionato, talvolta mettendosi in ombra pur di valorizzarla.

Negli Stati Uniti la situazione è più controversa: da una parte alcune artiste hanno un ruolo primario, pur non contribuendo alla costruzione dello stile *mainstream*, dall’altra le artiste in seno all’Action Painting condivideranno la stessa sorte delle colleghe europee. Il primo è il caso di Georgia O’ Keeffe (1887-1986) che viene presentata come un’*outsider* senza particolari referenze, nella galleria più rinomata del paese diretta dal fotografo Alfred Stieglitz, suo futuro compagno. Il fatto sarebbe impensabile all’interno dei maggiori circoli artisti europei, ma il contesto americano offre, fin dai primi anni del secolo, una maggiore apertura di vedute. Suffragetta militante e agguerrita sostenitrice dei diritti delle donne, la O’ Keeffe elabora uno stile originale basato sui celebri fiori e sulle composizioni astratte, rifiutandosi, però, sempre di appoggiare la lettura “femminista” delle proprie opere.

La posizione delle artiste dell’Espressionismo Astratto non è diversa da quella europea: essere compagne o mogli di artisti famosi favorisce la visibilità delle artiste, ma nello stesso tempo le relega in secondo ordine, rendendo difficoltosa la considerazione delle loro opere indipendentemente da quelle dei consorti. Lee Krasner (1908-1984), moglie di Jackson Pollock, che anche dopo la morte del marito faticherà a trovare una posizione che ne riconosca l’individualità ed Elaine De Kooning (1918-1989), moglie di Willem De Kooning esemplificano la situazione interna all’Action Painting.

---

<sup>81</sup> Le donne futuriste sono tante: nel 1941 *l’Almanacco della Donna Italiana* ne cita 693 (anche se l’essere annoverate come tali non significa che esse praticassero veramente una pittura futurista), mentre la Vergine ne *L’altra metà dell’avanguardia* ne rintraccia una quindicina, di loro rimane poco talvolta soltanto il nome, le cause di questo oblio sono da rintracciare sia nella differenza sessuale che nell’appartenenza al periodo storico del fascismo.

Tra le maggiori pittrici realiste, invece, c'è Alice Neel (1900-1984) che, lavorando tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta, offre uno spaccato della società americana con un'attenzione documentarista che non risulta essere mai fredda, ma sempre filtrata dalla propria intimità e dalla propria vicenda personale. La sua storia si presenta, di nuovo, frastagliata: la Neel fin da ragazza mostra segni di instabilità psichica, con un progressivo peggioramento che la porta a trascorrere un lungo tempo di internamento corredato da diversi tentativi di suicidio<sup>82</sup>.

#### *Costruire un nuovo linguaggio: la Body Art tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta*

Gli anni Sessanta si presentano come un periodo di grande fermento culturale e politico. Le parole d'ordine sono "resistenza" e "disobbedienza": le lotte per i diritti civili si affiancano alla grande proliferazione di testi femministi interni alla Sinistra radicale, mettendo in moto un processo di trasformazione delle relazioni con l'altro e di interpretazione e identificazione del "sé" nel femminile. La nuova consapevolezza di sé e dell'essere donna da parte delle artiste si affaccia in un momento di grandi cambiamenti che interessano anche l'idea stessa di arte, si pensi soltanto alle innovazioni concettuali di Andy Warhol e della Pop Art.

L'artista donna non può più essere ignorata: se nel 1970 il Los Angeles County Museum organizza la mostra "Art and Technology" escludendo totalmente le donne, sette anni dopo la svolta è segnata e lo dimostra la mostra "Women in Art 1550-1950", curata da Linda Nochlin. Le artiste che abbracciano il femminismo sono sempre più numerose e aggressive: tra le più agguerrite ci sono Miriam Schapiro (1923) e Judy Chicago (1939) che, all'interno del *Feminist Art Program*, allestiscono nel 1972 la fortunata esposizione "Womanhouse". Il loro scopo è quello di ridisegnare la linea di demarcazione tra pubblico e "domestico" celebrando tutto ciò che fino a quel momento era considerato di cattivo gusto: assorbenti, cosmetici e biancheria intima diventano materia artistica. Happening e Performance Art diventano gli strumenti ideali per indagare le analogie tra il personale e il politico.

La conquista dei nuovi mezzi espressivi cominciata con Fluxus sfocia nella Body Art che si presenta come: "strumento ideale per rappresentare il corpo femminile in maniera differente, non più oggetto dello sguardo ma soggetto della costruzione di un linguaggio e

---

<sup>82</sup> Le donne artiste che soffrono di problemi psichici tra Ottocento e Novecento sono tante, forse troppe per non pensare che tra le due cose esista un collegamento.

di un'identità nuova"<sup>83</sup>. L'uso del corpo come linguaggio porta alla riappropriazione e alla rivendicazione di un corpo e di un'identità, quella femminile, a lungo negata; la riappropriazione però non è indolore, anzi si potrebbe dire che passi necessariamente attraverso il dolore: in Gina Pane (1939-1990) "il dolore è autoinflitto senza pietà, quasi a cercare di risvegliare un corpo anestetizzato e a raggiungere a ogni costo un pubblico distratto e insensibile"<sup>84</sup>. Il pubblico, però, non è più parte passiva, perché l'artista nella performance ne cerca il consenso, quella complicità che implica un *riconoscimento*, soltanto così ella si sente "confermata" nella sua pièce. Anche Marina Abramovic (1946) relaziona il corpo (il proprio) allo spettatore, mostrando i lati più perversi della passività femminile: nella performance *Rythm O* del 1974 è il pubblico che decide quanto e come infliggerle dolore, proprio come aveva fatto Yoko Ono (1933) in *Cut Piece* del 1965, dove il gioco di rimandi tra vittima e aggressore diventa anche un momento di denuncia e di riflessione sul ruolo del corpo femminile all'interno della storia dell'arte.

La denuncia e la provocazione che coinvolgono il ruolo del corpo femminile interessano numerose artiste: Carolee Schneemann (1939) in *Up to and including her limits* (1976), nuda e appesa ad una fune disegna sulle pareti con dei gessetti colorati. La sua è una contestazione dello sfruttamento del corpo femminile, come quella che fa Ana Mendieta<sup>85</sup> (1948-1985), mettendo in scena un fatto di cronaca realmente accaduto, lo stupro e l'omicidio di una studentessa (*Rape Scene*, 1973). La Schneemann, inoltre, ritiene che la sessualità femminile sia un clamoroso "rimosso" della società odierna: è compito dell'artista donna riappropriarsi di quell'energia sepolta sotto i tabù, come testimoniano le performance *Meat Joy* (1964) e *Interior Scroll* (1975) dove l'artista srotola dalla sua vagina un testo, *Vulvic Space*, per leggerlo al pubblico. Queste performance, insieme a quelle di molte altre artiste a cavallo tra i decenni Sessanta e Settanta, si occupano del recupero di quella memoria arcaica attraverso riferimenti più o meno espliciti a figure mitiche e a divinità femminili appartenenti a perdute civiltà matriarcali che il patriarcato ha voluto cancellare.

Valie Export (1940), invece, utilizza il suo corpo per sovvertire la relazione tra pubblico e corpo femminile inteso come oggetto del desiderio: nel 1968 presenta *Touch Cinema* dove indossa una scatola e il pubblico può toccarle i seni per un tempo che lei stessa decide. In

---

<sup>83</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 176-177.

<sup>84</sup> E. Fontana, *Da Justine a Juliette. Viaggio nella performance femminile dagli anni Settanta agli anni Novanta*, in "Flash Art", 211, XXXI, estate 1998, p. 82.

<sup>85</sup> La morte dell'artista è avvenuta in circostanze non del tutto chiare. L'ossessione per la violenza sul corpo femminile, dallo stupro al rituale religioso, prefigura quella che sarà la morte stessa dell'artista spinta giù dal balcone dal marito Carl Andre, noto artista minimalista.

*Genital Panic* (1969) irrompe in un cinema a luci rosse con un paio di pantaloni privi di patta e una mitragliatrice a tracolla: lo scopo è quello di offrire al pubblico dei genitali autentici, a libera disposizione, sovvertendo così in entrambe le performance, la logica commerciale che sottende al mondo della pornografia.

Come si è visto, la performance ricopre un ruolo centrale nell'attività artistica delle donne che lavorano in questi decenni. Da una parte: “la performance non produce alcun oggetto artistico e dunque opera contro (o esclude) la mercificazione di tale oggetto e la violenza socioeconomica e psichica che esso alimenta”<sup>86</sup>, dall'altra comporta la piena e completa assunzione della responsabilità fino alle sue estreme conseguenze. La riappropriazione del “sé”, per le artiste, sembra sfociare in un dominio masochistico, dove il dolore e la trasgressione sono cercate per stabilire una relazione con l'*altro* e si esprimono attraverso l'esplorazione del proprio corpo e della sessualità.

---

<sup>86</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 29.

## CAPITOLO III

### CORPO E IDENTITÀ

*“Questa autoseduzione ha soltanto l'apparenza di essere gratuita, in realtà ogni particolare ne è finalizzato da una norma di gestione ottimale del corpo sul mercato dei segni. Quali che siano i fantasmi che mette in gioco l'erotica moderna (la mannequin, il robot, la bambola ecc.), è un'economia razionale del valore che li impone... essere castrato significa essere coperto di sostituti fallici. La donna ne è coperta, è costretta a farsi fallo del suo corpo, a pena di non essere forse mai desiderabile. E se le donne non sono feticiste è perché fanno su se stesse questo continuo lavoro di feticizzazione, si fanno bambole.”*

J. Baudrillard, *Lo Scambio Simbolico e la Morte*, 1977

#### 1. Gli anni Ottanta. Il “sé” diventa simulacro

*Fare il punto della situazione: l'eredità degli anni Settanta*

Il decennio degli anni Settanta era stato caratterizzato, all'interno del panorama artistico, da una significativa presenza femminile e femminista che aveva combattuto per legittimare la propria identità in quanto donna e in quanto artista. La rivendicazione della differenza di genere si era tradotta in diverse istanze: la lotta per l'accesso paritario alle forme e alle istituzioni d'arte, il riscatto dell'artigianato e dell'arte decorativa, la denuncia degli stereotipi oppressivi che mortificavano l'immagine della donna e la conseguente proposizione di modelli positivi, avevano fatto del panorama femminista una realtà concettuale variegata e talvolta conflittuale. In Europa come negli Stati Uniti, le artiste si sono occupate di mettere la soggettività, con tutto ciò che essa comportava, al centro del proprio lavoro, pur nelle differenze complessive di atteggiamento. Sebbene il panorama dell'arte femminista negli anni Settanta sia piuttosto variegato e contraddittorio, si può comunque tracciare un'ipotetica linea di distinzione tra la situazione statunitense e quella europea. Negli Stati Uniti le artiste cercano di affermare la propria femminilità all'interno di una dimensione problematica della scrittura e dello sguardo, già supportata dai *media*; in Europa, invece, la dimensione narrativa è più leggera: avvengono precoci tentativi *transgender* insieme a interventi sul corpo di tipo destrutturante. Smontando la natura del

genere sessuale si apre la strada al concetto di “ibrido” che mette le basi per quello che, due decenni dopo, sarà il *post-human*<sup>87</sup>. L’attenzione riservata al corpo da parte delle artiste parte proprio dalla sua rivalutazione dopo la repressione data dal modernismo, su base kantiana, infatti, l’arte modernista aveva proposto un modello di soggetto trascendentale. Questa concezione estetica non interessata a valutare il legame esistente tra i prodotti culturali e la società, di cui è proprio il corpo ad essere il legame, secondo Amelia Jones ha portato a concepire il corpo come “oggetto fobico”, perché “minacciava di scalzare o addirittura connotare al femminile il soggetto trascendentale di stampo cartesiano”<sup>88</sup>. Un certo tipo di modernismo non aveva dato importanza alla materialità del corpo per concentrarsi sul lato “concettuale” dell’arte, in linea con la visione di un soggetto apparentemente neutro ma in realtà maschio, bianco ed eterosessuale. In altre parole, il Modernismo aveva preferito ignorare la fisicità del corpo, in quanto la “carne” con tutto il proprio fardello era inevitabilmente associata a qualcosa di materiale e ciò non interessava a un certo tipo di artisti più concentrati sul lato concettuale dell’arte.

Il corpo maschile impegnato nell’Action Painting, in particolare quello del famoso filmato di Hans Namuth che riprende Pollock all’opera, è una suggestione anche per la Body Art. Essa sarà un campo privilegiato per la performance femminista dove il corpo è continuamente messo alla prova, perché inteso, come afferma Angela Vettese, quale “luogo sacrificale, come centro del mito, come ambito di esperienze radicali al limite del senso comune, del pudore e addirittura della sopravvivenza”<sup>89</sup>.

La nascita e l’affermazione della Body Art, che negli anni Settanta è spesso particolarmente violenta<sup>90</sup>, reclama in primo luogo un diritto ad “essere” operando all’interno del linguaggio artistico uno spostamento grazie all’estensione del concetto di “sé”. Portare se stessi nel luogo della creazione mette in atto una presa di posizione linguistica che riguarda non tanto i canoni dell’arte quanto quelli dell’identità.

Anche il dominio delle pratiche extrapittoriche segna un cambiamento: performance, happening e installazioni sono gli strumenti con cui talora viene politicizzata l’esperienza

---

<sup>87</sup> Sul tema della Body Art “nuda” e “vestita” cfr. anche F. Fabbri, *Il buono, il brutto, il passivo, le tecniche dell’arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2010.

<sup>88</sup> *Il corpo dell’artista*, a cura di T. Warr e A. Jones, trad. it. M. Mazzacurati e I. Torresi, Phaidon Press, Londra 2006, p. 20.

<sup>89</sup> A. Vettese, *Poetiche dell’identità: cenni sulla questione del genere, dell’altro, del sé visto da sé*, in *L’arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, a cura di V. Terraroli, Skira, Milano 2010, p. 82.

<sup>90</sup> La necessità di una presa di posizione in arte su cosa fosse la persona e su quali fossero i suoi limiti aveva portato all’elaborazione di pratiche che coinvolgessero il corpo stesso nell’opera, non soltanto come strumento esecutivo.

personale e viene aperta una riflessione sullo statuto dello spettatore, poiché come afferma Elio Grazioli:

nonostante l'arte femminista abbia elaborato lo spostamento di interesse verso le condizioni percettive dello spettatore inaugurato dal Minimalismo, ha contemporaneamente messo in questione l'assunto minimalista che tutti gli spettatori, tutti i corpi sono uguali dal punto di vista psicologico e percettivo<sup>91</sup>.

Abolire l'anonimia dello spettatore e ritenerlo un co-autore dell'opera costringe il pubblico a spogliarsi del proprio ruolo di passività e ad assumere una posizione critica, mettendolo di fronte alla stessa responsabilità esistenziale e sociale invocata dall'artista.

Il 1975 è l'anno di pubblicazione del saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* di Laura Mulvey, testo che introduce l'uso femminista della psicanalisi all'interno della critica culturale. Mulvey si occupa di indagare la costruzione dell'immagine della donna mettendo in relazione psicoanalisi e cinema; la donna, infatti, denuncia la Mulvey, è un costrutto inteso come immagine erotica progettato in funzione della soddisfazione del desiderio del maschio bianco ed eterosessuale:

la donna [...] nella cultura patriarcale è un significante per l'Altro maschile, definita da un ordine simbolico in cui l'uomo può manifestare fantasie e ossessioni attraverso la predominanza linguistica, imponendole alle immagini silenziose di una donna ancora legata al suo ruolo di portatrice di significato, non artefice di significato<sup>92</sup>.

La tesi sviluppata in questo saggio spinge, quindi, la teorica a un invito "alla distruzione del desiderio maschile in favore di un «nuovo linguaggio del desiderio»"<sup>93</sup>. Quest'analisi della questione del desiderio femminile e dell'identificazione dello spettatore influenza pesantemente la produzione artistica delle artiste del decennio successivo, portandole ad analizzare e a intervenire nei codici della rappresentazione. Sebbene questa concezione abbia i suoi limiti, e il concetto di "sguardo maschile" sia una necessità strategica, classificare le tipologie di sguardi (maschile, femminile, eterosessuale, omosessuale, bianco, nero) risulta essere piuttosto riduttivo, con il rischio di fissare l'identità in uno schema rigido.

Quasi contemporaneamente alla pubblicazione di questo saggio, l'artista Mary Kelly (1941) completava la prima parte del suo lavoro più importante ed emblematico: *Post-Partum Document* (1973-79). Focalizzandosi sulla propria esperienza di madre, Kelly offre un'indagine concettuale della maternità fino ad allora scarsamente analizzata nella storia

---

<sup>91</sup> *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2006, p. 570.

<sup>92</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 39.

<sup>93</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., p. 574.

dell'arte. Attraverso una raccolta di testi, narrazioni e oggetti-feticcio, l'artista esplora la possibilità di un feticismo al femminile ed in particolare della madre, reinterpretando in modo originale il complesso di castrazione freudiano. Se per una donna il figlio sostituisce il pene in termini simbolici e conseguentemente “riempie” il vuoto della sua mancanza, allora la progressiva crescita del bambino è percepita come una minaccia di castrazione alla quale si sopperisce collezionando in modo feticista le tracce del suo sviluppo. L'opera, corredata da note che discutono e confutano alcune teorie psicanalitiche sulla maternità e sull'infanzia, è un importante punto di partenza e di arrivo per l'arte femminista. Esso, infatti, pone l'accento sulla scarsa attenzione riservata a quel tipo di legami non ancora consolidati e alla dimensione quotidiana, mettendo anche in luce la difficoltà femminile nel raccontare “l'ordine simbolico”.

Già a partire dagli anni Settanta alcune artiste cominciano inoltre a lavorare in senso destrutturante, decostruendo la presunta naturalità del genere sessuale e offrendo varie suggestioni sul tema dell'ibrido e delle personalità multiple. In Europa, in particolare, i primi tentativi *transgender* hanno la firma di Annette Messager (1943). Il suo lavoro di ritocco a fotografie di persone, facendo assumere di volta in volta tratti maschili o femminili a ritratti del sesso opposto (*Album Collection*, 1973), pregiudica ironicamente la certezza dei ruoli di genere e insinua un'identità mista, multipla, parallela a quella dell'opera di Urs Lüthi (1947).

### *Gli anni Ottanta*

L'avvento degli anni Ottanta introduce un momento di forte crisi nel panorama internazionale nel quale, esaurite le ideologie forti e le esperienze collettive, un sentimento di relativismo e individualismo prende il sopravvento.

Il postmodernismo inaugura un dibattito sulla morte del modernismo e sulle sue conseguenze, la cui discussione si allargherà ai diversi ambiti culturali portando importanti svolte concettuali anche nel mondo dell'arte<sup>94</sup>. La perdita di fede nella Storia come punto di riferimento porta a una rivalutazione del patrimonio culturale e storico, che viene riletto e ri-assemblato in una sorta di *pastiche* che mescola cultura alta e cultura bassa. Stereotipo, ripetizione, citazione, insieme all'utilizzo del mondo dei *media* come referente, diventano

---

<sup>94</sup> Nel 1979 il filosofo francese Jean-François Lyotard pubblica *La condizione postmoderna*, seguito da Fredric Jameson con il suo *Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984) nel quale egli teorizza come le immagini spettacolari della nostra cultura siano il riflesso della “logica culturale” di un'economia guidata dal desiderio consumistico.

forme e tecniche operative impiegate da tutti quegli artisti che scelgono di lavorare sulla decostruzione, sia con intento critico che con intento ironico.

Il discorso sul postmodernismo apre un'analisi critica dell'individuo contemporaneo insieme a un'indagine sulle sue modalità di rappresentazione, ponendo l'attenzione sul *medium* fotografico e sul suo funzionamento. Alcuni artisti si interrogano sul *voyeurismo* e sull'importanza del ruolo dello spettatore in linea di continuità con la riflessione degli anni Settanta: l'impegno è quello di "mettere in scena" le varie rappresentazioni della soggettività, problematizzando quella indotta e confezionata ed evidenziando il lato transitorio e ambiguo del "sé". Il problema dell'identità comincia a essere luogo di indagine per artisti e artiste che iniziano a porsi delle domande sulle differenze razziali e sessuali interne alla realtà in cui vivono. La mostra "Difference: on Representation and Sexuality" tenuta al New Museum of Contemporary Art di New York nel 1984, infatti, espone opere di artisti statunitensi e britannici di entrambi i sessi che si interrogano sull'intersezione tra rappresentazione e identità culturale, di genere.

Già a partire dagli anni Settanta, il femminismo di prima ondata aveva subito una serie di spaccature interne che avevano influenzato anche l'arte. La discussione tra le varie "strategie" aveva comportato uno spostamento di attenzione: dalla fase di riappropriazione del corpo attraverso la Body Art e dalla creazione di una nuova iconografia della "soggettività", con il finire del decennio si fa strada un'istanza di riappropriazione dell'intimità che utilizza strumenti *high-tech*, occupandosi sia della decostruzione del linguaggio, sia della costruzione della differenza nella rappresentazione visiva.

Terminata la fase "arrabbiata", negli anni Ottanta le esperienze legate all'uso del corpo diventano sempre più rare. Il discorso sul postmodernismo liquida il corpo come allegorico: sia Baudrillard che Jameson postulano una scomparsa del corpo in dissolvenza, simile a quella a cui ci ha abituato lo schermo del televisore. È l'algido oggetto artistico a dominare, nuova icona di un modello consumistico che ha invaso anche il mercato artistico. Viene meno l'uso del corpo come linguaggio, il dolore e la sofferenza di una dimensione prettamente soggettiva lasciano il posto a una protesta che ora ha per luogo l'identità e che si confronta continuamente con il mondo della comunicazione. Sono gli anni in cui si diffonde il virus dell'HIV e l'imbarazzante vulnerabilità del corpo viene relegata dietro a superfici patinate riprodotte in serie, nascosta dietro ad un corpo omologato da una società che crea modelli fortemente stereotipati. Ma gli anni Ottanta "non durano più che lo

spazio di una generale ubriacatura”<sup>95</sup> sostiene Emi Fontana e negli anni Novanta il corpo torna ad essere protagonista: le artiste, in particolare, fanno tesoro delle problematiche e sviluppano quelle linee strategiche comparse *in nuce* già in questo decennio.

Il ritorno a considerare il corpo come un *medium* interessante porta nuovamente le poche artiste presenti in una posizione di emarginazione, la cui presenza scema, di conseguenza, anche nelle mostre e nei collettivi formatisi durante questo periodo. Soltanto verso la metà degli anni Ottanta nasce a New York il collettivo femminista delle Guerrilla Girls, un gruppo di artiste la cui identità è celata da maschere da gorilla e che si occupano di denunciare le discriminazioni sessuali e razziali interne al mondo dell’arte. Attraverso poster e adesivi con messaggi provocatori tra i quali *Do woman have to be naked to get in the Met. Museum?* (1989) e la famosa lista *The advantages of being a woman artist* (1988) muovono un attacco molto diretto verso tutte le istituzioni colpevoli di un atteggiamento discriminatorio. Gianni Romano scrive: “la loro forza consiste nel comunicare con immediatezza dinamiche fino a quindici anni fa realmente squilibrate, consuetudini riconosciute da tutti come cliché culturali che nessuno ha il coraggio di criticare”<sup>96</sup>.

In questo clima difficile, le artiste, anche senza una cesura netta con gli anni Settanta non si dichiarano più femministe in modo esplicito<sup>97</sup>, ma nonostante questo, il loro punto di vista si sviluppa dall’analisi della condizione umana (quindi anche quella di donna) “arrivando in alcuni casi a formulare un modello di sguardo critico e autocritico, sostanziato dall’assunzione della piena responsabilità esistenziale e sociale del loro lavoro”<sup>98</sup>. In particolare alcune artiste, in accordo e continuità con la denuncia femminista dei cliché che rappresentavano la donna, approfondiscono la relazione esistente tra linguaggio, stereotipi e immaginario mass-mediale. Se le fotografie di Cindy Sherman (1954) svelano quello che in *Arte dal 1900* (2006) è chiamato “sé readymade”, una personalità costruita sulla rappresentazione, Barbara Kruger (1945) e Jenny Holzer (1950) lavorano sulla non neutralità e sul potere del linguaggio, dando visibilità al testo come parte integrante dell’opera.

---

<sup>95</sup> E. Fontana, *Da Justine a Juliette...* cit., p. 85.

<sup>96</sup> *Contemporanee*, a cura di E. De Cecco, G. Romano, Postmediabooks, Milano 2009, p. 127.

<sup>97</sup> Il femminismo stesso sta affrontando un periodo di riflusso anche all’interno del panorama artistico. Il ritorno a valori sessisti e conservativi basati su eterosessualità, famiglia e ordine vengono riflessi anche in arte: si pensi alla nascita della Transavanguardia in Italia e al Neoespressionismo. Inoltre, l’etichetta “femminista” è molto legata alla storia delle donne bianche, tanto che alcune artiste non vogliono esservi associate, mentre in altre situazioni appare come una classificazione restrittiva che getta ombre su altri lati della produzione artistica. Griselda Pollock offre una riflessione sulla questione ipotizzando la non completa accettazione del femminismo da parte delle artiste come un’impossibilità di liberarsi della figura materna.

<sup>98</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 205.

Il lavoro della Holzer si basa su un confronto diretto con l'immaginario dei *media*, evidenziandone con chiarezza l'intrinseco vincolo con il potere. *Truism* (1977-79) è una serie di installazioni al neon che indaga la scrittura come veicolo di retorica e potere: riportando frasi di uso comune e stereotipi intreccia i vari punti di vista, rendendo impossibile individuare il soggetto delle dichiarazioni. Negli anni Novanta la sua riflessione toccherà anche argomenti come la morte, la violenza e lo stupro: *Lustmord* (1993) è una serie di fotografie che riportano scritte fatte con il sangue sulla pelle umana. Le frasi di violenza restituiscono il punto di vista del carnefice, della vittima e dell'osservatore, ma è di nuovo impossibile identificarne con chiarezza l'identità. La Kruger, invece, si confronta con gli stereotipi visivi, sociali e politici che costruiscono quotidianamente la nostra formazione come soggetti sociali: attraverso slogan e immagini pre-esistenti svela i meccanismi della pubblicità, sovvertendo lo stretto rapporto esistente tra testo e immagine. È evidente l'interesse che la Kruger nutre per le teorie femministe e di critica sociale: la sua è un'indagine volta a rivelare il potere persuasivo dei cliché riguardanti l'identità di genere e la sessualità, svelando le tecniche con cui lo stereotipo produce assoggettamento. In un'opera come *We won't play nature to your culture* (1983) dove una giovane donna prende il sole con gli occhi coperti da foglie, è possibile individuare la binarietà sia della struttura di linguaggio sia quella delle forme culturali che regolano il senso. L'opposizione natura/cultura richiama inevitabilmente quella di femmina/maschio: la giovane che giace distesa su un manto erboso appena accennato, sembra volersi abbandonare alla dolcezza della natura anche grazie alle foglie adagiate sugli occhi. Tuttavia, il richiamo alla tesi sulle dinamiche sessuali della visione di Laura Mulvey è forte: la donna è oggetto e non agente della visione. Oltre a ciò, l'analisi linguistica proposta dagli strutturalisti pone l'attenzione sulla struttura dell'immagine:

i due messaggi dell'immagine di Kruger sono allora decisamente «misti»: uno che si adatta al sistema narrativo in cui la donna è l'oggetto della conoscenza, la sua passività costituendo la sua stessa «verità»; l'altro che assume il sistema discorsivo e, dicendo «io» (o, in questo caso, noi), la posizione performativa. Così facendo, la voce della donna rovescia aggressivamente lo sguardo maschile<sup>99</sup>.

È chiaro, quindi, come l'utilizzo dello stereotipo mass-mediale sia un'occasione per la Kruger di decostruzione e rovesciamento del sistema fallologocentrico.

Anche le performance di Laurie Anderson (1947), già nota negli anni Settanta per una serie di azioni di stampo apertamente femminista (*Fully Automated Nikon – Object/Objection/Objectivity*, 1973), lavorano sul linguaggio e anticipano esiti del decennio

---

<sup>99</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., p. 583.

successivo grazie a quel lavoro di decostruzione post-strutturalista e ricostruzione dei modelli in modalità alternative. La Anderson, sola sul palco, giocando sul suo aspetto androgino si serve dei vari *media* e della musica elettronica per cantare e recitare testi a volte poetici, a volte ironici. È un lavoro che fa emergere la molteplicità di identità presenti nell'artista e cerca di smitizzare vari aspetti della vita americana fatta di stereotipi e luoghi comuni. L'operato della Anderson, fondatrice del movimento delle *cyber-artiste*, è importante anche alla luce del suo approfondimento nei confronti del concetto di reversibilità: per l'artista scene, situazioni e affermazioni si possono sempre capovolgere. La sua affermazione “non è la pallottola che ti uccide, ma il foro” focalizza l'attenzione sul fatto che le sequenze non sono né univoche né a senso unico ed è pertanto necessario avvicinarsi alle cose prendendo in considerazione non tanto un relativismo fattuale, quanto la molteplicità insita nelle cose.

Come abbiamo già visto, il riflusso dell'interesse generale per quel tipo di protesta mostrata attraverso il corpo porta a un ritorno alla figurazione e alla pittura che mette in secondo piano performance e happenings. Ora è la fotografia la tecnica artistica per eccellenza: perdendo il suo aspetto meramente documentativo essa viene spogliata dal suo carattere neutro<sup>100</sup> per diventare uno strumento di critica nei confronti della cultura seduttiva delle immagini e dei *media*. Il dibattito sulla fotografia come *medium*, da una parte indaga il carattere di non neutralità capace di produrre egemonicamente una soggettività normata e standardizzata, dall'altra si interroga sulla natura del mezzo. Già nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) Walter Benjamin aveva teorizzato come i mezzi di riproduzione mettano in crisi il concetto di artisticità: la mancanza di un *hic et nunc* distrugge l'aura dell'opera d'arte e, pertanto, la fotografia si presenta come un “multiplo senza originale” che pone in discussione il concetto stesso di originale. Tra gli esempi di tali riflessioni l'artista statunitense Sherrie Levine (1947) concretizza, attraverso i suoi lavori, il problema dell'autorialità. Con la serie *Untitled. From Edward Weston* del 1980 si appropria di alcune foto scattate da Weston, sfidando lo statuto legale di creatore e mettendo in discussione la pretesa del fotografo di essere l'origine delle sue opere. Le poche e calibrate variazioni (referente culturale, proprietario...) rendono difficile riconoscere lo scarto tra originale e appropriazione intellettuale, ma il discorso si inserisce in una linea di continuità

---

<sup>100</sup> Claudio Marra, però, precisa: “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, seppur virtualmente, la presenza.” E ancora: “quale specchio congelante e rivelante, la fotografia entra così nel progetto stesso dell'opera, ne è parte costitutiva ed elemento irrinunciabile.” In *Arte contemporanea*, a cura di F. Poli, Electa, Milano 2005, p. 259.

con la tradizione del *ready made* duchampiano, come testimonia anche il suo rifacimento dell'orinatoio (questa volta in bronzo dorato) intitolato *After Marcel Duchamp* (1996). “Rubare”, appropriarsi delle immagini, è anche un modo per riappropriarsi di un linguaggio che non è il proprio, per scrivere un'altra storia attraverso uno sguardo differente: una tecnica per ridefinire i termini di maschile e femminile. Rivisitare un simbolo della tradizione artistica maschile come la *Fontana* (1917) permette di minare alla base la normativa sul giudizio di valore dell'opera, mettendo in crisi i pregiudizi culturali della donna artista che rivendica uno spazio proprio nella storia dell'arte. Eppure non c'è soltanto questo: Levine non fotografa soltanto soggetti (che essi siano donne, paesaggi, poco importa) restituisce un'immagine in modo tale che il riconoscimento sia possibile solo attraverso la loro rappresentazione culturale.

La fotografia che si sviluppa tra gli anni Settanta e gli Ottanta asseconda l'inclinazione ad un certo *voyeurismo*, a quel desiderio di mettere in scena il privato, sia come denuncia di una dimensione ormai impossibile che come necessità di raccontarsi, preannunciando la nascita dei *reality show*<sup>101</sup>.

La fotografa Sophie Calle (1953) lavora sul tema dello sguardo. L'artista francese, in *Suite vénitienne* (1980), segue uno sconosciuto da Parigi fino a Venezia, fotografando i suoi movimenti e facendo interpretare a se stessa i ruoli di detective e amante immaginaria. È un gioco basato sulla distanza (simbolica, ma anche spaziale) e sul desiderio dell'altro, sul subordinare il reale alla finzione. Inoltre, la poetica della Calle inverte il tradizionale ruolo maschile del *voyeur*: qui è la donna che guarda, spia, senza mai essere vista. Il suo è un rito che ha come tema centrale l'assenza. Nota, infatti, Gianni Romano: “Sophie Calle non incontra mai l'uomo, ci viene presentata una seduzione a senso unico che si riflette solo su chi agisce e sullo spettatore. Si è sedotti soltanto dal proprio rituale e dal parteciparvi nelle vesti di testimone”<sup>102</sup>. E di assenza si parla anche nella sua opera precedente, *The Sleepers* (1979), dove una serie di fotografie ritraggono le pieghe sulle lenzuola dopo che il dormiente si è alzato, traccia malinconica di una figura che non c'è più.

Le tracce di un'assenza ancora più dolorosa vengono registrate anche da Nan Goldin (1953) che negli anni Ottanta, attraverso la fotografia, cattura attimi di vita di amici e amanti malati di Aids. Il lavoro della Goldin racconta la propria vita e quella degli amici più intimi attraverso degli scatti che sottintendono tutto il suo coinvolgimento emotivo.

---

<sup>101</sup> Cfr. M. Senaldi, *Artertainment. Dal Grande Vetro al Grande Fratello*, in “Flash Art”, XXXIV, 226, febbraio – marzo 2001.

<sup>102</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 152.

L'idea di un forte connubio tra arte e vita è evidente soprattutto nella sua opera più famosa *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), definita dall'artista stessa "il diario che io voglio che la gente legga". Il diario testimonia anche un'indagine sulla sessualità come tema "aperto": per Goldin investigare la sessualità, la differenza sessuale e i *topoi* a essa collegati, diventa un processo essenziale per comprendere la formazione del "sé" e la precarietà dell'identità all'interno di un mondo spaccato tra "l'essere" e il "voler essere".

### *Cindy Sherman e la messa in scena dell'"io"*

La riflessione sullo statuto della fotografia oltre a elaborare l'immagine fotografica come "seriale", l'ha anche definita "simulacrale"<sup>103</sup>: in altre parole, si tratta di una rappresentazione che non possiede alcun referente sicuro nella realtà. I postmodernisti, sulla scia delle riflessioni di Barthes e Baudrillard, cominciano secondo Elio Grazioli: "a considerare la fotografia meno come una traccia fisica o un'impronta radicale della realtà e più come una costruzione codificata che produce «effetti di realtà»"<sup>104</sup>.

Già a partire dal periodo appena successivo al termine degli studi all'accademia, Cindy Sherman si dimostra attenta alle istanze postmoderniste del seriale e del simulacro, avviando una riflessione sull'identità e sulla sua costruzione. Il discorso dell'artista prende le basi dalle teorie femministe secondo cui la personalità femminile è costruita sulla rappresentazione. Già dalla fine degli anni Settanta il suo lavoro analizza l'aspetto visivo della rappresentazione della donna e del suo corpo, dove lo sguardo maschile, rapace, esercita il suo potere sul femminile passivo e indifeso.

Qualche analogia si può rintracciare nel lavoro di una giovane fotografa, Francesca Woodman (1958-1981), che, pur nella diversità complessiva di atteggiamento, indaga anch'essa la rappresentazione del corpo femminile nel duplice ruolo di soggetto e oggetto, innescando una reazione sia di stimolo che di rigetto nei confronti della propensione al *voyeurismo* dello spettatore. Per quanto il suo corpo sia nudo ed esposto in ogni fotografia, infatti, ella nega la tradizionale aspettativa nei confronti di esso. Quella della Woodman non è, a differenza di quella della Sherman, una riflessione sul modello culturale della donna contemporanea, ma piuttosto una ricerca personale sull'immagine di sé come donna, un ritratto psicologico del corpo e della sua identità che passa attraverso l'accumulo di modelli di femminilità. Forse il precedente più vicino alla Sherman è quello di Claude

---

<sup>103</sup> cfr. *Arte dal 1900...* op. cit., p. 586.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

Cahun (pseudonimo di Lucy Schwob, 1894-1954). Benché il suo lavoro sia stato in gran parte distrutto dai nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale, quello che ne rimane mostra come la fotografa ebrea avesse lavorato sia sul tema dell'originale in contrapposizione a quello della copia, sia sul tema della mascherata. La Cahun anticipa la riflessione femminista sul piacere sessuale e visivo: la difficoltà di distinguere tra desiderio e identificazione che regola il modo in cui le donne si avvicinano alle immagini femminili, porta a domandarsi se per le donne il piacere visivo sia dato dal desiderio di essere la donna protagonista dell'immagine o dal desiderio di desiderarla. Il travestitismo dell'artista porta, quindi, alla luce non soltanto lo spessore della sessualità femminile, ma anticipa anche il problema di distinguere tra femminilità autentica e mascherata, tema che appunto verrà riproposto anche dalla Sherman negli *Untitled film stills*<sup>105</sup>.

*Untitled film stills*<sup>106</sup> è una serie di fotografie elaborate tra il 1977 e il 1980 nelle quali Cindy Sherman interpreta ogni volta un ruolo diverso, ispirandosi agli stereotipi del cinema, della moda e della pubblicità. Le immagini sembrano degli *stills* tratti da qualche film americano degli anni Cinquanta, strizzano l'occhio a Hitchcock, ai *b-movies* e a Sirk ma in realtà non possiedono alcun referente: sono immagini simulacrali, perché prive di originale. Queste "copie" offrono a Rosalind Krauss la possibilità di spiegare, citando Barthes, l'importanza e la forza della decostruzione messa in atto dalla Sherman. L'incapacità di rendersi conto della mancanza di un referente originale verrebbe definita dal critico strutturalista con il termine *mito*:

Barthes userebbe certamente la parola mito in una precisa accezione limitata e tecnica, e se è utile spiegare come egli abbia impiegato il termine è perché il mito è anche ciò che la Sherman analizza proiettandolo nei *Senza Titolo, Still da film*. Ma non lo fa come una consumatrice di miti [...]; ma piuttosto come una scrittrice di miti, come Barthes – una demistificatrice di miti, una de-mistific-atrice<sup>107</sup>.

Se consumare il mito significa acquistare tutto il "pacchetto" proposto senza accertarsi della sua natura, il lavoro della Sherman ci costringe ad un'analisi più approfondita che vada oltre l'apparenza. È un lavoro sul significante, testimoniato dal fatto che nessuno dei

---

<sup>105</sup> Cfr. *Cindy Sherman: 1975-1993*, a cura di R. Krauss e N. Bryson, Rizzoli, New York 1993.

<sup>106</sup> Il fermo-immagine è un rimando eccellente al cinema, qui il *film still* diventa immagine artistica, segno di una temporalità frammentata che sottolinea le intenzioni critiche di questo lavoro. Anche il fatto che i suoi lavori siano "untitled" è un manifesto di intenti: "senza titolo" identifica un'immagine anonima, quotidiana, uno *still life* di una vita qualunque, ma anche un "programma" che rifiuta interpretazioni, dogmatismi, analisi a senso unico; l'arte, come la vita, è in continua metamorfosi e per questo indefinibile.

<sup>107</sup> R. Krauss, *Celibiti*, trad. it. E. Volpato, Codice Edizioni, Torino 2004, p. 108. Su cosa sia il mito secondo Krauss, scrive la stessa autrice: "Il mito è un discorso depoliticizzato. Il mito è ideologia. Il mito è l'atto di prosciugare la storia dai segni e ricostruire questi segni come «esempi», in particolare come esempi di verità universali o di leggi naturali, scegliendo cose che non hanno storia, che non sono particolarmente radicate, che sono prive di ogni terreno di contestazione." Ivi, p. 109.

personaggi ritratti possiede una propria autonomia. E, benché la seduzione del consumo del mito, cioè l'accettazione di un'autonomia delle figure, sia forte, ogni immagine è il risultato di una concatenazione di codici separati che ne permette la denotazione. Judith Williamson nel saggio *Images of 'Woman'* (1982) lo spiega in questo modo:

siamo costantemente obbligati a riconoscere uno stile visivo (spesso si potrebbe fare il nome di un regista) e contemporaneamente un diverso tipo di femminilità. Le due cose non possono essere disgiunte. L'immagine suggerisce che c'è un particolare tipo di femminilità nella *donna* che vediamo, mentre in realtà la femminilità sta nell'immagine stessa, è l'immagine stessa<sup>108</sup>.

Il lavoro della Sherman si offre in linea di continuità con il fenomeno della Body Art, ma la elabora in modo più complesso, trasformandola in uno strumento ironico e mediatico: ora la rappresentazione del corpo non ha né una funzione liberatoria, né quella di legittimare un'identità (l'identità, infatti, è diventata il problema). Qui la ripetizione ossessiva del corpo da un lato controbilancia la sofferenza subita nel decennio precedente, dall'altro ne rileva l'assenza, un'assenza data da quella simulazione che, come direbbe Baudrillard, ha cominciato a rimpiazzare la rappresentazione. La Sherman riproietta su se stessa forme di desiderio altrui, mettendo in discussione il blocco monolitico dell'"io": "si presta a incarnare feticci fino a far perdere le proprie tracce, o meglio a dissolvere completamente il proprio aspetto"<sup>109</sup>. La sua è anche una riflessione sullo scarto esistente tra l'immagine del corpo pensata e l'immagine del corpo reale, un abisso che si cerca di colmare attraverso gli stereotipi della moda. L'identità stessa è quindi il prodotto di una finzione, un "sé simulato" frutto di una mercificazione pancapitalista del corpo che è diventato ormai soltanto un'immagine. Ed è proprio la fotografia a permettere questo gioco ambiguo di sguardi e di identità: il *medium* che dovrebbe certificare l'"esserci", lo statuto di realtà, si rivela complice della messa in scena.

Cambiando lo statuto del ritratto, la Sherman nasconde l'identità femminile sotto ruoli preconfezionati, riprendendo le teorie sullo sguardo maschile di *Piacere visivo e cinema narrativo*. Gli *Untitled film stills* riproducono, infatti, la struttura dello sguardo maschile che costituisce la donna come oggetto passivo della visione: in ogni fotografia l'agente della visione è nascosto e la donna è semplicemente *vista*. Secondo Mulvey la donna rappresenta un feticcio erotico, sintomo dell'ansia di castrazione maschile:

la donna viene coperta dall'immagine della mancanza, l'emblema della cavità vuota viene restaurata. La donna in tal modo è bloccata come un'immagine che simultaneamente la identifica come altro dall'uomo – la Verità che è lui a possedere il

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 114-115. Il saggio della Williamson è pubblicato in "Screen" nel novembre 1982.

<sup>109</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 340.

fallo – e, allo stesso tempo, come immagine feticista del corpo intero dal quale non manca nulla<sup>110</sup>.

Pertanto, secondo lei, ciò che lo sguardo maschile, il *voyeur*, cerca, non è la presenza del fallo nel corpo dell'altro, ma la sua assenza (il corpo femminile è marcato da quella che Lacan chiamerebbe “la significazione della differenza”), poiché questo dato legittima la posizione dominante di colui che guarda e che possiede il fallo, mentre l'*altro* è solamente l'oggetto, il supporto del senso. Non è un caso che Mulvey porti come esempio della sovrapposizione tra consumismo e rappresentazione cinematografica del sesso la serigrafia del volto di Marilyn Monroe (*Marilyn Diptych*, 1962) a opera di Andy Warhol. La dimensione feticistica di queste serigrafie, infatti rappresenterebbe:

l'impossibilità di confermare la presenza di un sé dietro ai meccanismi della simulazione. L'esteriorizzazione dell'interno del corpo porta solo a capire chiaramente che il corpo è «senza organi», incastrato in un flusso incessante di desideri e prodotti<sup>111</sup>.

L'autosimulazione e la riproduzione di se stessi in modo così ossessivo è un metodo di produzione/rappresentazione comune negli anni Ottanta, perché ricalca i metodi con cui i processi del pancapitalismo riducono immagini, sesso e prodotti in feticci, condizionandone il modo di esperire le identità di genere.

Negli anni Ottanta gli *Untitled Film Stills* sono supportati dal formato orizzontale tipico del cinemascope e dal colore: le fotografie continuano a reiterare la funzione passiva del femminile, seppur con pose meno stereotipate. La posizione del *voyeur* non è più esplicita come nei lavori precedenti, ma la Sherman approfondisce il meccanismo del travestimento che suggerisce quella contrapposizione binaria presente nella costruzione del femminile tra “interno” ed “esterno”. Attaccare la verticalità dell'immagine è, secondo Mulvey, un primo passo per la de-feticizzazione del corpo: la facciata (il feticcio) delle fotografie degli anni Settanta cela il fatto che il corpo castrato della donna sia il luogo della *ferita*, della mancanza. Pertanto, per lei:

se la donna-in-quanto-feticcio deve funzionare, è in quanto *gestalt*, cioè non soltanto in quanto corpo integro a cui «non manca niente», ma in quanto immagine verticale – l'orientamento che la *gestalt* assume sempre nell'immaginario specchio della posizione verticale dello spettatore. [...] attaccando la verticalità, il lavoro di Sherman opera dunque anche contro le condizioni corollarie della forma, di cui la donna-in-quanto-feticcio è uno dei termini omologhi di un insieme<sup>112</sup>.

Se la “donna-come-immagine” è una facciata cosmetica innalzata per proteggere e nascondere questa ferita, penetrare la superficie significa svelare un'alterità mostruosa fatta

---

<sup>110</sup> R. Krauss, *Celibi...* op. cit., p. 123.

<sup>111</sup> *Il corpo dell'artista...* op. cit., p. 39.

<sup>112</sup> Y. A. Bois, R. Krauss, *L'informe: istruzioni per l'uso*, trad. it. E. Grazioli, Mondadori, Milano 2003, p. 245-6.

di viscere, sangue e fluidi corporei. E sono alcune donne, per prime, a identificarsi in questo rifiuto misogino del proprio “interno” tentando di eliminare la fisicità del femminile:

l'immagine del cibo rigettato e del vomito fa emergere lo spettro della ragazza anoressica, che tragicamente agisce la moda feticcio di un femminile pensato come un'entità senza viscere, imbellettato e artificiale, un'entità costruita per difendersi dall'«alterità» contenuta al suo «interno»<sup>113</sup>.

Verso la fine degli anni Ottanta il lavoro della Sherman vira proprio verso lo svelamento dell'*alterità* dietro alla mascherata. Già a partire dalla serie *History Portraits* (1989-1990), in cui l'artista rivisita ritratti di donne di pittori famosi, l'apparenza precostituita del feticcio comincia a sgretolarsi. In *History Portraits* la Sherman interpreta di nuovo sia l'oggetto della rappresentazione sia colei che agisce, tuttavia, l'interpretazione del ruolo comincia a svelarsi: i suoi personaggi sono costruiti grazie a protesi corporee allacciate al busto o appoggiate sotto la testa; la finzione stessa comincia a mostrare i suoi meccanismi. Nello spostamento dal soggetto-come-immagine all'immagine-schermo, secondo Hal Foster “la de-idealizzazione è spinta fino alla de-sublimazione”<sup>114</sup>; le cicatrici, i corpi tumefatti, le pustole, conferiscono a queste rappresentazioni un'anima grottesca che mette in discussione l'aspetto sano dell' (essere) soggetto. La “mostruosa alterità” che sta dietro al feticcio comincia a essere ancora più evidente nella serie composta parallelamente tra il 1987 e il 1991 ed etichettata con “bulimia” e “vomito”. Queste “nature morte” dai colori eccessivamente saturi materializzano stati di ansia e angoscia in contrapposizione alla malizia e all'erotismo delle fotografie dei tardi anni Settanta, concludendo la parabola dell'indagine topografica tra “esterno” e “interno”. La “rimozione del velo” ha comportato il confronto con la ferita, la perdita del corpo e con esso la presa di coscienza di un “interno” fatto di viscere e fluidi. Scrive Rosalind Krauss: “Cindy Sherman traccia l'abisso o la palude in cui cade il corpo de-feticizzato, privato della semiotica feticista, ridotto a essere afasico e svuotato di significanza”<sup>115</sup>. Si entra nel territorio che Julia Kristeva ha definito *abietto*, una categoria del non-essere che non lo individua né come soggetto, né come oggetto e dove il corpo è rovesciato e l'esteriorità sottomessa. È il momento in cui, sempre secondo Foster, il soggetto-sguardo invade e annienta il soggetto-come-immagine.

---

<sup>113</sup> L. Mulvey, *A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman*, in “New Left Review”, 188, luglio-agosto 1991, cit. in R. Krauss, *Celibi...* op. cit., p. 157.

<sup>114</sup> H. Foster, *Osceno, abietto, traumatico. Il ritorno del soggetto come sopravvissuto o testimone*, in “Flash Art”, XXX, 204, giugno – luglio 1997, p. 60.

<sup>115</sup> R. Krauss, *Celibi...* op. cit., p. 159.

A partire dagli anni Novanta Sherman da un lato ritrae il corpo frammentato, letteralmente “a pezzi”, con tanto di ferite, come se il corpo fosse vittima di un disastro già accaduto (Hal Foster parla di queste opere come esempi di una percezione del reale come trauma<sup>116</sup>); dall’altro, sostituisce il proprio corpo con manichini a cui fa assumere inquietanti pose che richiamano l’atto sessuale. Queste “bambole del sesso” assemblate con protesi mediche e materiale pornografico, proseguono il percorso di un corpo che, ormai esasperato, scompare per lasciare il posto ad un ibrido mostruoso, *post-human*. Il manichino è qualcosa di innaturale, di osceno, nel senso letterale del termine *ob-scaenus*, fuori scena, di conseguenza fuori dallo schermo. Esso rompe la facciata simulacrale perché ne svela il meccanismo: è un corpo umano artificiale che sta *al posto* del corpo. E non c’è niente di più osceno di una bambola sessuata, l’osceno, infatti, per Baudrillard risiede nella rappresentazione e non nel sesso. La Sherman, quindi, riesce a creare facilmente un’illusione grazie all’uso di oggetti simbolici così densi di significato. Se Hans Bellmer (1902-1975) aveva reinterpretato l’Olympia di Hoffmann<sup>117</sup> come una bambola continuamente riassembleta, esprimendo castrazione, feticismo e desiderio, la Sherman si riappropria della “bambola” rompendo l’incantesimo di quella fantasia surrealista e misogina: dissimulando l’oggetto desiderio presenta in modo manieristico l’artificio in quanto tale.

Quello che la Sherman mette in scena è una pornografia anti-pornografica. La consapevolezza del proprio “io” passa anche attraverso la manifestazione e l’esteriorizzazione del piacere, ma l’immagine sottratta al reale produce un sesso senz’anima assolutamente non erotico. La rappresentazione è cruda perché mette in scena non un’immagine reale rubata, ma una fantasia che concretizza lo spettro di una sessualità condizionata da una cultura secolare che colpevolizza il piacere. Il corpo si è dissolto, l’identità è pronta ad ammettere i propri confini fluidi, a ridefinirsi, a diventare ibrida, *cyber, post-human*.

Tutto il lavoro di Cindy Sherman ruota attorno alla molteplicità delle identità femminili e alla loro rappresentazione, dove il corpo è utilizzato come schermo di queste identità in continuo mutamento. Francesca Alfano Miglietti spiega:

alla richiesta di una dimensione identitaria l’artista risponde con le sue foto, autorappresentandosi mimetizzata, oscillando tra maschile e femminile, vero e falso,

---

<sup>116</sup> Sul tema del trauma cfr. capitolo seguente.

<sup>117</sup> Olympia è la protagonista femminile del racconto *Der Sandmann*, contenuta nei due volumi *Racconti Notturni* (1816-1817) di Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822) dove il giovane Nathaneal si innamora di Olympia non accorgendosi che è una bambola.

vivo o morto, passato e presente, lavorando sulle alterazioni della sua immagine, sul proprio corpo, sulle identità<sup>118</sup>.

E se l'identità è filtrata prima dall'immagine e poi dallo schermo, il corpo diventa soprattutto un *medium* per rappresentare qualcos'altro da sé, una collettività che si riconosce attraverso la propria rappresentazione ma che si riproietta anche al suo interno con tutto il bagaglio di incubi, fantasie e desideri. La sua arte riveste un ruolo di particolare rilevanza sia perché rappresenta un felice *trait-d'union* con le pratiche performative degli anni Settanta, sia perché le sue messe in scena anticipano il travestitismo e tutte le tematiche ad esso collegate. La sua poetica ha fortemente influenzato la generazione di artisti successiva, che, come vedremo in seguito, ha portato avanti le riflessioni elaborate dalla Sherman.

---

<sup>118</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2008, p. 47.

## 2. Tra anni Ottanta e Novanta. Crolli e vulnerabilità

*“Più umano dell’umano.”*

Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982

*“Legatemi pure se lo volete,  
ma non c’è nulla che sia più inutile di un organo.  
Quando avrete fatto (all’uomo) un corpo senza organi,  
l’avrete liberato di tutti i suoi automatismi e restituito alla sua vera libertà.”*

Antonin Artaud, *Per Farla Finita con il Giudizio di Dio*, 1947

### *Il decennio dei crolli*

Il decennio degli anni Novanta si apre con un evento storico di vitale importanza: il 9 novembre 1989 crolla il Muro di Berlino, mettendo fine a quarant’anni di Guerra Fredda. L’evento in sé è salutato come una festa, un happening che dura più di un mese e segna sia lo sgretolarsi di un’epoca, sia l’inizio di quella che Marco Belpoliti ha definito “l’età dei crolli”<sup>119</sup>. La caduta del Muro e la dissoluzione del regime della DDR riuniscono metaforicamente non soltanto le due Germanie, ma anche due lati del mondo spartiti tra Stati Uniti e URSS aprendo la strada al processo di globalizzazione e mettendo fine, di fatto, all’egemonia degli U.S.A. L’anno successivo, lo scoppio della Guerra del Golfo acuisce la crisi dei sistemi e dei valori che stava interessando il mondo occidentale. Già dalla seconda metà degli anni Ottanta il bipolarismo aveva dato segnali d’instabilità: lo stato Sovietico non sembrava più riuscire a incarnare le logiche di controllo e nel 1986 il disastro ambientale ed ecologico della centrale termo-nucleare di Chernobyl aveva confermato l’idea di una progressiva inefficienza del potere centralizzato.

Il crollo del Muro di Berlino simbolizza il crollo definitivo di un sistema politico e di un certo tipo di pensiero. Crollano le certezze, i sistemi ideologici assoluti, il bipolarismo, tramontano il reaganismo e il thatcherismo, crolla la fiducia nei confronti dello stato sociale ormai distrutto dall’epidemia dilagante dell’Aids, dalla povertà crescente e dalla criminalità. È un periodo difficile e di transizione anche dal punto di vista culturale: la

---

<sup>119</sup> La definizione è presente nel suo saggio *Crolli* (2005).

prolificazione dei *cultural studies* e degli studi post-coloniali dà vita ad un clima intellettuale fertile al cambiamento e alla revisione dei dogmi artistici occidentali.

Il passaggio da uno “spazio chiuso” come quello della Guerra Fredda a uno “spazio aperto” (almeno apparentemente) come quello della globalizzazione, mediante un evento traumatico e distruttivo, produce dei cambiamenti la cui analisi è utile per comprendere la situazione degli ultimi decenni del Novecento. Susan Sontag, già nel 1965, alla fine del saggio *Immagine del disastro* scrive: “la nostra è effettivamente un’epoca di estremismi. Viviamo, infatti, sotto la minaccia continua di due prospettive egualmente spaventose, anche se apparentemente opposte: la banalità ininterrotta e un terrore inconcepibile”<sup>120</sup>. La banalità e il terrore vengono definiti non a caso *ininterrotti* e *inconcepibili*, proprio perché da un lato la banalità, come la intende Hannah Arendt, porta i segni dell’indifferenza, dell’apatia e del rimosso, fatto testimoniato anche dalla proliferazione della cultura *grunge* che, non dimentichiamo, prende a sua volta origine dal fenomeno *punk*. Dall’altro, il terrore non è immaginabile proprio perché non può essere pensato, può assumere qualsiasi forma e arrivare inaspettato: basti pensare a come si chiudono simbolicamente gli anni Novanta, con l’attentato alle Torri Gemelle l’11 settembre 2001. La Sontag continua spiegando come sia la fantasia a tenere a freno questi due spettri, spezzando la monotonia e distraendo dalla paura: non è un caso che negli anni Novanta proliferino, sia nella letteratura sia nel cinema, i filoni del *fantasy* e della fantascienza. La fantascienza è un genere fondamentale nella cultura occidentale che si è sempre occupato dell’estetica del disastro. Il disastro, infatti, è una condizione-limite in cui l’individuo si sente assolto dagli obblighi quotidiani per diventare soltanto spettatore: è un’estetica basata sulla pratica dello sguardo, tuttavia come scrive ancora Belpoliti

«L’*imagerie* del disastro della fantascienza è l’emblema di una *reazione inadeguata*» di fronte al terrore della guerra atomica, all’invasione degli «alieni», del nemico interno ed esterno. [Infatti], è nei film di fantascienza che meglio si mostrano le paure recondite dell’epoca<sup>121</sup>.

Film come *Blade Runner* (1982) influenzano pesantemente l’immaginario collettivo, contribuendo a creare l’idea di una palingenesi segnata dall’avvento delle nuove tecnologie, dalla strana mescolanza tra apocalisse, utopia e macerie che caratterizza la condizione estetica del *post-human*. Si fa strada un atteggiamento più irrazionale e intuitivo che vuole compensare la perdita della fede utopistica nelle soluzioni razionali. Jeffrey Deitch nella presentazione della mostra itinerante *Post Human* (1992) lo spiega in questi termini:

---

<sup>120</sup> Cit. in M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005, p. 17.

<sup>121</sup> Ivi, p. 19.

la struttura del pensiero sta mutando e sembra che così accada anche per la qualità del pensiero. I modelli ideologici stanno diventando meno razionali. Il crollo di molti sistemi ideologici e gerarchici dell'era moderna e la loro sostituzione da parte di strutture alternative dialettiche ci allontana dal pensiero razionale gerarchicamente strutturato per indurci a visioni più intuitive, meno strutturate e a un modello di pensare più irrazionale<sup>122</sup>.

La condizione postmoderna è vissuta come una modalità di transizione tra il modello di realtà moderno e un nuovo modello di realtà ancora in fase di costruzione: “si ha la sensazione di un avanzamento ma non di un progresso, proiettati come si è in un turbine di effetti secondari inaspettati che hanno minato la fiducia in un ordine razionale e indotto alla scelta di un modello irrazionale del mondo”<sup>123</sup>. È il momento in cui si compie il trapasso a un mondo post-umano, in cui domina lo spazio cibernetico e l'ingegneria genetica trasforma e rimodella i corpi secondo standard decisi dall'individuo stesso.

Il “trauma” è uno dei protagonisti dell'arte di questo periodo: trauma, in greco, significa ferita, buco, strappo, ma è anche un termine designato a descrivere una reazione affettiva generata da un evento scioccante, che ha la necessità di essere nominato e comunicato<sup>124</sup>. Di fatto, il trauma è caratterizzato da un eccesso difficilmente traducibile in linguaggio; diversamente, oggi, i teorici parlano quasi esclusivamente in termini di trauma, come spiega Daniele Giglioli in *Senza Trauma* (2011):

da luogo di sprofondamento a istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa. La ferita è diventata la carne<sup>125</sup>.

E' una trasformazione del principio di realtà che vede il passaggio dal “reale inteso come effetto di una rappresentazione al reale inteso come evento di traumi”<sup>126</sup>. Anche il non traumatico viene rappresentato sotto le spoglie del trauma (si tratta ancora una volta del feticcio): sembra che senza il linguaggio del trauma, senza ricorrere alle zone più estreme, l'artista non abbia più nulla da dire sul mondo che lo circonda. Già Jameson aveva individuato le prime avvisaglie del postmodernismo in un collasso schizofrenico nel linguaggio che aveva tentato di compensarsi attraverso un investimento nell'immagine. L'insoddisfazione nei confronti del modello di realtà porta il reale represso dal post-

---

<sup>122</sup> *Post Human*, catalogo della mostra a cura di J. Deitch, trad. it. P. G. Tordella, (Rivoli, Castello di Rivoli, 1 ottobre – 22 novembre 1992), Idea Books European Distribution, Amsterdam 1992, p. 148.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> La necessità di tornare sul rimosso e su questioni etiche sollevate dalla Seconda Guerra Mondiale e dai vari genocidi consumati nel mondo porta alla nascita di studi legati al trauma e alla catastrofe, allo scopo di comprenderne meglio le ripercussioni sulla storia psichica e culturale. Gli studi più importanti sono: *Trauma and Recovery* (1992) di Judith Lewis Herman, *Testimony* (1992) di Shoshana Felman e Dori Laub e la raccolta *Trauma: Explorations in Memory* (1995) curata da Cathy Caruth.

<sup>125</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 8.

<sup>126</sup> H. Foster, *Osceno, abietto, traumatico...* op. cit., p. 59.

strutturalismo a un ritorno in chiave traumatica: “come se il reale, liquidato da un postmodernismo fattuale, venisse schierato contro un mondo di fantasia compromesso dal consumismo”<sup>127</sup>.

Le condizioni evocate dall'arte parlano chiaramente di una fascinazione nei confronti del trauma. Hal Foster spiega molto bene come la tendenza “verso l'indistinzione, un paradossale desiderio di non avere desideri, una vocazione alla repressione che supera l'infantile per approdare all'inorganico”<sup>128</sup>, frutto del rifiuto di fare i conti con il rimosso porti ad un atteggiamento di indifferenza che segnala una difficile convivenza con la politica della differenza. L'arte affronta dunque la questione attraverso un atteggiamento schizofrenico:

da un lato c'è l'estasi che deriva dal prefigurarsi il crollo dell'immagine/schermo e/o dell'ordine simbolico; dall'altro c'è il terrore che tale crollo sia seguito dallo sgomento per ciò che è avvenuto<sup>129</sup>.

Gli artisti che operano in questo momento oscillano tra l'intento di possedere la vitalità della ferita e la depurazione da ogni sofferenza, spesso simbolizzata attraverso l'immagine del cadavere. Il ritorno all'indagine attorno al corpo, che non è sicuramente quello inteso negli anni Settanta, è in parte giustificabile proprio partendo da qui. La suggestione di Ballard che profetizzava la proliferazione di nuove malattie immaginarie per creare una versione corrotta di se stessi, è forte. Il corpo ferito, dilaniato dalla malattia, ibridato, alterato sembra contenere all'interno di sé la verità necessaria a innalzarsi come vessillo e testimonianza contro il potere. Come sottolinea Lea Vergine:

tutto questo rinfocolare il corporeo non più come un «narciso» romantico e colto come negli anni Settanta, ma con la favola trucidata, la foia del trauma violento, il compiacimento del terrifico, il dolore che sa di rito apotropaico nei riguardi della Grande Paura per la Fine Collettiva<sup>130</sup>.

Il trauma ha anche un'altra importante funzione che è quella di garantire il soggetto. In una situazione teorica che vede la frammentazione del complesso monolitico dell'“io” e la sua conseguente fluidità in figurazioni di soggetti alternativi, l'imperativo di riconoscere un'identità per quanto disgregata, qualunque essa sia, produce un soggetto traumatico. Questa nuova identità che prende forza dal suo essere vittima (“io sono il mio trauma, e se non ho subito nulla, allora sono nulla”) detiene un'autorità assoluta, perché il trauma non può essere valutato, può soltanto essere accolto in un processo d'identificazione o di rifiuto.

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 63.

<sup>128</sup> Ivi, p. 62.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000, p. 281.

Tale atteggiamento ha la conseguenza di eliminare, e al tempo stesso sublimare, il soggetto: esiste, quindi, una sorta di autorità dell'assente e dell'assenza che s'incarna nell'immagine del cadavere, soggetto per eccellenza dell'abiezione. L'abiezione è pertanto un tentativo di aggressione nei confronti del visivo, dell'immagine-schermo. Secondo la definizione di Julia Kristeva, in psicoanalisi:

l'abbietto è ciò di cui devo liberarmi per poter essere un io a tutti gli effetti. È una sostanza fantasmatica aliena al soggetto ma al tempo stesso vicina ad esso – troppo vicina, forse, ed è appunto questa intimità a produrre panico nel soggetto<sup>131</sup>.

L'abiezione si manifesterebbe quindi come un turbamento del soggetto, una sua messa in crisi poiché mette in discussione la distinzione spaziale tra interno ed esterno, tra ciò che è soggetto e ciò che è oggetto, determinando una situazione ambigua che destabilizza l'identità. Specialmente nella rappresentazione è evidente come la dissoluzione dei confini porti a “un'indistinzione radicale”: se il soggetto diventa un elemento indistinguibile all'interno di un unico sistema uniformante, non esiste più separazione tra soggetto e oggetto poiché entrambi vengono inglobati all'interno di esso. Da qui anche la costante necessità di un trauma che non esiste: nella perdita di consapevolezza dei confini tra soggetto e oggetto, il trauma è sempre al di fuori, altrove. Il reale pertanto, sempre secondo Giglioli, si ripresenta in modo psicotico:

il segno aspira allo stesso statuto della cosa, la rappresentazione è combattuta con le sue stesse armi, il “dentro” delle cose viene estratto come si eviscera un cadavere da esporre alla luce autoptica del “fuori”. La crudeltà è garanzia di autenticità [...] la verità non è sotto la pelle ma è la pelle nel momento in cui viene strappata<sup>132</sup>.

Se secondo la psicoanalisi i traumi producono distorsioni, repressioni e costruzioni fittizie, allora è chiaro che ciò che rispecchia l'arte di questi artisti in esame è un tentativo di affrontare il rimosso. L'artista, però, non ha più il compito di sublimare o elevare l'abiezione, ma in un mondo dove l'Altro (e la soggettività stessa) sono crollati, egli ha la necessità di indagare gli abissi del trauma.

### *Postcolonialismo: nuove geografie artistiche*

L'epoca definita di “crollo” interessa anche la politica coloniale poiché, dopo il periodo degli imperialismi, subentra una fase definita, peculiarmente in ambito anglosassone, post-coloniale. Il passaggio dal dominio di uno stato sull'altro all'egemonia del sistema capitalistico mondiale, sempre e comunque gestito dalle grandi potenze economiche, apre

---

<sup>131</sup> H. Foster, *Osceno, abbietto, traumatico...* op. cit., p. 61.

<sup>132</sup> D. Giglioli, *Senza trauma...* op. cit., p. 19-20.

un clima culturale ricco di molteplici correnti artistiche e di pensiero non soltanto di matrice occidentale.

Le elaborazioni prodotte dalla critica postmoderna e dal femminismo avevano portato al crollo del mito universalista del genio creatore, focalizzando l'attenzione non più sulla *storia* dell'arte, ma sulle *storie* dell'arte. Spartiacque in questo senso la mostra "Magiciens de la Terre" del 1989, curata da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou di Parigi. La mostra poneva l'uno di fianco all'altro una cinquantina di artisti occidentali, vicini per sentire ad una concezione dell'arte come rito spirituale e ad artisti sconosciuti provenienti dalle "periferie" del mondo. Benché la mostra sia stata lungamente criticata sia per ideologia sia per scelte (le donne, ad esempio, sono solo il 10% degli artisti), si tratta di un momento di svolta che segna l'inizio di un periodo di fascinazione nei confronti dell'alterità e delle minoranze. Contemporaneamente a questa mostra si tiene anche la terza Biennale dell'Avana, concepita come un atto di resistenza al dominio occidentale e per questo ottiene scarso riscontro in Europa e negli Stati Uniti. Queste esposizioni danno il via a una fitta serie di eventi che durante gli anni Novanta mostrano una "orizzontalizzazione" del pensiero e delle forme, un allargamento della geografia artistica che ora dà voce anche alle minoranze.

Il 1990 è l'anno di "The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s" al Museum of Contemporary Hispanic Art di New York che, a differenza di "Magiciens", non tenta né un approccio sovrastorico né si pone nell'ambigua posizione di esotizzazione delle culture non occidentali. Essa si offre come un'occasione per analizzare più da vicino l'arte prodotta dalle diverse minoranze etniche e sessuali presenti negli Stati Uniti. Questa mostra, come poi Documenta IX (1992) e X (1997), la Biennale di Venezia ("I punti cardinali dell'arte", 1993), la Biennale di Istanbul ("Production of Cultural Difference", 1993) e le Biennali del Whitney (1991 e 1993) solo per citarne alcune<sup>133</sup>, dimostrano il crescente interesse per nuove scommesse interpretative, per ipotesi di lettura e confronto tra culture molto diverse tra loro, nonché l'attenzione rivolta a temi importanti e discussi come l'identità sia essa razziale o di genere.

La performance di Coco Fusco (1960) e Guillermo Gomez-Peña (1955) *Two Undiscovered Ameridians Visit Madrid* (1992) tenutasi a Madrid, è un esempio di come gli artisti cerchino di

---

<sup>133</sup> Cfr. R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano 2012. Altre mostre importanti sono: "Cocido y Cudo" al Museo Nazionale Reina Sofia, in Spagna (1994-1995), "Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art" al Whitney Museum (1994-1995) e le varie biennali sparse per il mondo che nascono proprio in questo periodo: San Paolo, Johannesburg, Gwangju.

far emergere gli stereotipi, in questo caso quelli legati alla razza. I due artisti neri, vestiti in modo esageratamente esotico, si offrono come soggetti antropologici all'interno di una gabbia dorata. Attraverso le potenzialità della performance che produce vari livelli di lettura del "diverso", il duo mette in scena una presenza culturale che provoca nello spettatore una risposta di disgusto, perché istiga il suo processo d'identificazione. "La strategia del paradosso adottata [...] è giocata sul togliere ogni connotazione negativa al discorso rendendolo caricaturale fino all'eccesso, sollecitando al tempo stesso il desiderio e l'identificazione del pubblico"<sup>134</sup>, infatti, come specifica Judith Butler, materializzare le differenze di sesso o di razza è un modo efficace per emarginare il diverso. Lo spettatore, pertanto, prova vergogna a riscoprirsi razzista e vittima degli stereotipi. La proiezione del disgusto sul pubblico esemplifica la tendenza degli artisti a una generale presa di responsabilità nei confronti di una produzione artistica che torna a essere strettamente legata al sociale, insieme a una presa di coscienza che investe il corpo in qualità di "sé" e di "altro".

L'inclusione e il recupero delle figure fino ad ora marginalizzate, siano esse minoranze etniche, culturali, sociali o di orientamento sessuale, porta a una progressiva globalizzazione culturale che permette la revisione dei parametri storico-artistici fino ad allora vigenti. L'importanza di una visione che tenga conto di numerosi punti di vista, l'azzeramento della distinzione tra cultura alta e cultura bassa, l'interesse sempre crescente per l'inclusione dello spettatore come parte integrante dell'opera e la riformulazione del concetto stesso di arte non più legato a una percezione estetica, sono solamente alcuni dei ripensamenti che il sistema culturale e sociale mette in atto durante questo decennio.

### *L'arte cerca la relazione*

La nuova generazione di artisti che comincia ad affermarsi nell'ultimo decennio del secolo porta con sé un cambiamento molto importante, che interessa non tanto lo stile (è, infatti, difficile individuare delle correnti o delle nuove avanguardie) quanto piuttosto i valori legati alla creazione dell'opera d'arte. Ripensare il rapporto arte-vita e il ruolo dello spettatore all'interno del processo di creazione, porta a compimento una serie di riflessioni che hanno i loro prodromi nel Fluxus e nell'arte degli anni Sessanta. La riflessione teorica, invece,

---

<sup>134</sup> *Il corpo dell'artista...* op. cit., p. 35.

vede un'illustre antesignana in Carla Lonzi che, proprio alla fine degli anni Sessanta, indirizza la sua riflessione di critica d'arte verso questi temi.

Nel suo libro più famoso, *Autoritratto* (1969), ella pone *in nuce* la questione del rapporto tra artista e spettatore (sia esso pubblico o critico d'arte). Partendo dalla concezione che l'arte sia una delle poche attività il cui "fare" non produce alienazione negli individui, dato che l'opera non possiede un valore intrinseco ma lo acquisisce in quanto è parte di un processo, Lonzi sottolinea come nell'arte sia imprescindibile il concetto di relazione.

*Autoritratto* è un libro costruito dal montaggio di alcune conversazioni che riuniscono in un immaginario convivio i maggiori protagonisti dell'arte italiana degli anni Sessanta. Il libro si presenta fin dalle prime pagine come un'immersione profonda nell'ambito dell'arte contemporanea e la coralità del discorso offre uno spaccato non soltanto dell'arte, ma anche della vita degli artisti ora diventati protagonisti non solo del "fare" ma anche del "dire" l'arte. Nonostante nel libro ogni parola venga attribuita, emerge una soggettività che allo stesso tempo è unica e molteplice, forse perché Lonzi lavora rimanendo fedele alla personalità degli artisti abolendo il filtro del pensiero del critico. Eppure, evidenzia Maria Luisa Boccia:

le loro parole, tutto il libro, sono opera di Carla Lonzi, sono il segno del suo porsi dentro il processo artistico, [...] di superare l'estraneità. Le crea, quelle parole, non solo perché le trasforma scrivendole, ma soprattutto perché, tramite il montaggio, suo è il significato che assumono. Partire dal colloquio non è un artificio tecnico, né restituire una situazione che si fa, ancora e sempre, in due tempi e a due voci: quella di chi l'arte la produce e quella di chi cerca di avvicinarvisi, di capirla e mettersi in rapporto<sup>135</sup>.

È evidente già dalla scelta dei protagonisti, selezionati per la qualità della relazione personale, che ciò che Lonzi cerca sia la possibilità dell'autenticità, del rapporto diretto (e paritario) tra persone. Il suo è un tentativo di contrastare ciò che ha scoperto essere la critica d'arte: un "mestiere fasullo" che allontana il carattere proprio dell'arte, perché "l'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica"<sup>136</sup>. La perplessità nei confronti del ruolo critico classicamente inteso è presente fin dalle prime righe della premessa:

questo libro è nato dalla raccolta e dal montaggio di discorsi fatti da alcuni artisti. Ma i discorsi non sono nati come materiale di un libro: essi rispondono al bisogno di intrattenersi con qualcuno in modo largamente comunicativo e umanamente soddisfacente<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> M. L. Boccia, *L'Io in rivolta...* op. cit., p. 52.

<sup>136</sup> C. Lonzi, *Autoritratto*, Et. Al. Edizioni, Milano 2010, p. 3.

<sup>137</sup> Ibidem.

La struttura del libro offre la possibilità agli artisti di dare spazio al vissuto, agli stati d'animo in relazione ai rapporti interpersonali. L'operazione chiave di *Autoritratto*, infatti, è proprio la facoltà di parlare di sé, di spostare il baricentro del discorso dalle opere all'identità, benché: “questo libro non intend[a] proporre un feticismo dell'artista, ma richiamarlo in un altro rapporto con la società, negando il ruolo, e perciò il potere, del critico in quanto controllo repressivo sull'arte e sugli artisti”<sup>138</sup>. Lo stesso apparato illustrativo del libro concorre con le intenzioni di autenticità dell'autrice: delle centocinquanta immagini che accompagnano il testo solo diciannove riproducono opere d'arte, le altre sono ritratti, luoghi, fotografie di installazioni temporanee dove è immortalato il pubblico e le sue reazioni. È l'essenzialità del ruolo dello spettatore che permette a Lonzi di rivedere la sua idea di arte: l'opera d'arte ha valore soltanto se l'artista mette in gioco se stesso, se prende in considerazione il contesto relazionale in cui è calato. Già Marcel Duchamp nel 1957 dichiarava:

insomma, l'artista non è il solo a compiere l'atto della creazione poiché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrando e interpretando le qualifiche profonde, e in questo modo aggiunge il suo proprio contributo al processo creativo<sup>139</sup>.

Soltanto non considerando più l'arte come fine privilegiato o come forma suprema di sublimazione, ma come un banco di prova delle relazioni, allora essa (e la critica stessa) avranno un senso, potranno essere finalmente autentiche. *Autoritratto*, quindi, è principalmente un tentativo di rendere reciproco il riconoscimento: l'obiettivo è riconoscere l'*altro* non in quanto critico o spettatore, ma riconoscerne la diversità (e l'apporto creativo) in quanto tale. Il libro si chiude con una riflessione dell'unica artista donna presente, Carla Accardi, intima amica di Lonzi e co-fondatrice di Rivolta Femminile. Non è una casualità che sia una donna a chiudere *Autoritratto* e che lo faccia con un pensiero sul tema della relazione uomo-donna: “ma non lo voglio mettere, adesso... voglio che ci sia questo problema, donna-uomo, e basta. Un giorno uno mi dice «non c'è tanto». No, no, no... io la mattina dopo mi rialzo e il problema c'è”<sup>140</sup>. E il problema, infatti, c'è e Lonzi sembra chiudere il libro proprio con un segnale di una transizione in atto. Creando un parallelismo tra la condizione dello spettatore e quella della donna, Lonzi

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 4.

<sup>139</sup> Dichiarazione di Duchamp tenuta in occasione di una conferenza a Houston e pubblicata nell'estate 1957 su “Art News” cit. in D. Lancioni, *Note sull'amicizia e sugli affetti. Gli incontri Internazionali d'Arte e Graziella Buontempo Lonardi*, in M. A. Trasforini, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento...* op. cit., p. 208-209.

<sup>140</sup> C. Lonzi, *Autoritratto...* op. cit., p. 300.

inserisce il suo pensiero all'interno di una linea di continuità: a entrambi è richiesto il silenzio, un silenzio che prevede una presenza-assenza. Laura Iamurri spiega:

Ciò che gli artisti richiedono ai non-artisti è di essere pubblico e, in qualche caso, pubblico ideale, cioè in sostanza specchio che restituisce all'artista l'immagine che egli desiderava, così che non possa riconoscersi con meraviglia in un cavallo per strada e domandarsi «che, sono io?», ma ritrovarsi identico all'immagine che di sé cerca e costruisce; una relazione di complicità, dunque, ma pericolosamente sbilanciata<sup>141</sup>.

Il suo tentativo di sovvertire le regole è destinato a rimanere in sospeso fino al momento in cui, in arte, emerge il problema della soggettività. Il “fallimento delle avanguardie”, l'impossibilità di mettere in pratica ideologie comunitarie, insieme a un pensiero differente sull'identità non più concepita come un'entità autonoma, focalizzano l'attenzione su un soggetto che prende corpo dalla relazione. “Io sono attraverso la relazione” dicono alcuni artisti (e soprattutto artiste) e da qui si giustifica l'esigenza artistica di partire da sé, di riscoprire la propria dimensione intima per raccontarsi. Mettere la relazione al centro del lavoro artistico è la conseguenza del ripensamento della soggettività, della necessità di una negoziazione anche da parte del mondo dell'arte. Nasce, quindi, un fenomeno che si potrebbe riassumere sotto l'etichetta di *arte relazionale* e che si ispira ai processi flessibili che regolano la vita comune, lavorando sulle situazioni comunicazionali quotidiane.

Negli anni Novanta vengono portate a compimento tutte le questioni sollevate da Lonzi. Non si tratta più di allargare i limiti dell'arte, ma di metterne alla prova la resistenza all'interno della società: in passato le relazioni erano interne ai mondi dell'arte, ora si tratta di tessere relazioni con l'esterno, con la società; l'arte diventa un “*interstizio sociale*”<sup>142</sup>, uno “stato d'incontro”<sup>143</sup>: si pensi a un lavoro come quello di Sophie Calle basato in buona parte sul rendiconto dei suoi incontri con sconosciuti.

Un altro artista che esemplifica bene questa situazione è Rirkrit Tiravanija (1961). Nel 1992 porta alla 303 Gallery di New York la sua performance *Untitled (Free)* dove converte la galleria in una cucina in cui vengono serviti gratis riso e curry thai: lo scopo dell'artista è quello di creare una situazione di relazione. È evidente come sia il pubblico a permettere la realizzazione e la riuscita di una performance di questo tipo, testimonianza data anche dal fatto che l'artista spesso inserisce nel titolo delle sue opere la menzione “*lots of people*”.

Dominique Gonzalez-Foerster (1965), invece, lavora sull'intimità e sulla narrazione in relazione allo spazio pubblico. In *The Daughter of a Taoist* (1993) snoda una serie di immagini e oggetti a partire dalla biografia della sua gallerista, Esther Schipper, per poi invitare il

---

<sup>141</sup> L. Iamurri, “Un mestiere fasullo”. *Note su Autoritratto di Carla Lonzi*, in *Donne d'Arte...* op. cit., p. 127.

<sup>142</sup> N. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, trad. it. M.E. Giacomelli, PostmediaBooks, Milano 2010, p. 15.

<sup>143</sup> Ivi, p. 17.

pubblico a tracciare a memoria, all'interno di una sorta di ambulatorio, la piantina dei luoghi in cui ha trascorso l'infanzia.

Anche se in modi diversi, i due artisti esemplificano il discorso teorico appena fatto. L'opera d'arte diventa un luogo di negoziazione con l'Altro, dove non è più importante l'oggetto e, infatti: “non ci troviamo più di fronte alla costruzione di un oggetto, ma dentro il processo della sua costruzione”<sup>144</sup>. Se la riproducibilità tecnica di cui parlava Benjamin ha cambiato lo statuto dell'arte permettendone la fruizione di massa, più che una perdita dell'aura dell'opera ora abbiamo uno spostamento della stessa dall'oggetto al pubblico. Bourriaud scrive:

come se la micro-comunità che si raggruppa davanti all'immagine divenisse la fonte stessa dell'aura, [...]. L'aura dell'arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall'opera, né dalla forma stessa, ma davanti a essa, entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi<sup>145</sup>.

L'esperienza artistica risulta essere fondata sulla compresenza (reale o simbolica, non ha importanza) dell'osservatore davanti all'opera, come testimoniano non solo il lavoro di alcuni artisti come Felix Gonzalez-Torres, Dominique Gonzalez-Foerster o Rirkrit Tiravanija, ma anche alcune manifestazioni artistiche. *Project Unité* (Firminy, giugno 1993) rimane l'esempio più felice, poiché permette agli artisti coinvolti di lavorare su una modalità relazionale “informe” come quella offerta da un gruppo di persone che abitano in un insieme di abitazioni.

Se in *Autoritratto* era Lonzi a far parlare gli artisti, in questo periodo sono loro a interrogare il pubblico, a problematizzare la condizione di spettatorialità. Sono molteplici i lavori, al di là degli esempi precedentemente citati, che prendono in considerazione il tema dello sguardo e quello della relazione. In particolar modo il lavoro di alcune artiste, come spiegherò nel capitolo IV, raccoglie in modo paradigmatico l'eredità concettuale lasciata da Carla Lonzi.

### *Il problema dell'Aids e l'estetica omosessuale dell'arte*

La necessità di un corpo “nuovo”, meno fragile, meno esposto alle patologie degli ultimi decenni è frutto anche della costante minaccia del contagio dell'Aids che, tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, miete un gran numero di vittime tra gli artisti. Susan Sontag in *L'Aids e le sue metafore* (1988) chiarisce come stia nello scambio la metafora di una malattia

---

<sup>144</sup> B. Simpson, *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, in “Artforum”, aprile 2001, cit. in R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in N. Bourriaud, *Arte Relazionale...op. cit.*, p. 110.

<sup>145</sup> N. Bourriaud, *Arte Relazionale...op. cit.*, p. 61.

che, di fatto, non è una malattia ma la definizione di una condizione clinica che prelude a una serie di patologie. La Sontag spiega:

L'Aids ha una duplice genealogia metaforica. Visto come microprocesso viene descritto come il cancro: un'invasione. Quando l'attenzione si focalizza invece sulla trasmissione della malattia, si evoca una metafora più vecchia, che richiama alla memoria la sifilide: la contaminazione<sup>146</sup>.

Questa definizione di tipo militaristico focalizza l'attenzione sulla sfiducia, da parte di chi detiene il potere, nei confronti di un mondo di tipo pluralistico. Se il cancro racchiude in sé un elemento di casualità, lo stesso non si può dire per l'Aids. Nella mentalità comune contrarre il virus significa rendere esplicito un comportamento scorretto che etichetta il malato sotto il segno di una colpa, quella di aver praticato atteggiamenti scorretti e deviati. Sempre la Sontag scrive: "la malattia rende esplicita un'identità che avrebbe potuto rimanere nascosta ai vicini, ai colleghi, ai familiari, agli amici. Essa conferma un'identità"<sup>147</sup>, identità che è irrimediabilmente diversa (considerata anzi abietta, come vedremo poi). La descrizione dell'avanzare dell'Aids come un'invasione di corpi estranei e la sua esemplificazione come prova di una colpa si rivela una modalità di utilizzare l'identità in modo razzista e discriminatorio. È la paura dello scambio che mette una linea di demarcazione tra quelle che sono considerate identità normali e quelle che invece sono bollate come identità diverse. Ecco perché molti artisti e artiste si occupano di lavorare sull'erosione del tabù della malattia e del corpo che si sfalda: emblematica a tale proposito è la situazione dell'americana Hannah Wilke (1940-1993). Dopo aver lavorato negli anni Settanta sulla tematica della bellezza (si veda, ad esempio, la serie di fotografie *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-79) trasforma la propria malattia in un evento a disposizione del pubblico (con Donald Goddard, *Intra Venus Series*, 1993). Le fotografie a grandezza naturale ritraggono il corpo dell'artista non più giovane e bello, ma gonfio e ricoperto di tumefazioni a causa delle cure anti-cancro. La Wilke, spesso criticata dalle stesse femministe per la centralità della bellezza all'interno del proprio lavoro, qui continua a esporre il proprio corpo provato dalla malattia e non più in linea con gli standard di bellezza femminile.

L'individuazione degli omosessuali come capro espiatorio e l'apparente indifferenza da parte dei governi a queste considerazioni morali spingono l'ambiente artistico ad adottare una forte linea di denuncia, riaccendendo il clima di attivismo. L'opera di sensibilizzazione al tema e alle discriminazioni a esse legate è portata avanti principalmente dai gruppi legati

---

<sup>146</sup> S. Sontag, *L'Aids e le sue metafore* (1988), trad. it. C. Novella, Einaudi, Torino 1989, p. 14.

<sup>147</sup> Ivi, p. 22.

all'ACT-UP (acronimo di *Aids Coalition To Unleash Power*) fondata nel 1987. Le strategie neosituazioniste messe in atto da questi gruppi spaziano dai fotomontaggi alle performance, passando per la grafica tipica della Pop Art. L'intento è la propaganda, come testimonia un manifesto del 1988 di Gran Fury che recita "con 42.000 morti l'arte non è abbastanza: scegli un'azione collettiva diretta a favore della fine della crisi dell'Aids"<sup>148</sup>. La strategia artistica di appropriazione e rielaborazione delle tecniche dei *media* è simile a quella utilizzata anche dal collettivo femminista delle Guerrilla Girls; la fine degli anni Ottanta è segnata dunque, soprattutto negli Stati Uniti, dal ritorno a un'arte militante e di denuncia contro stereotipi e razzismo.

La campagna di sensibilizzazione attuata da ACT-UP porta molti artisti omosessuali a esplorare la propria sessualità e a utilizzarla come soggetto delle proprie opere. Sulla scia di quello che avevano già fatto le artiste femministe, l'"omosessualizzazione" dell'arte si propone non soltanto come indagine di un'esperienza soggettiva, ma anche come analisi della costruzione sociale a esso legata. Uno degli artisti più influenti, sia per l'arte relazionale che per quanto riguarda gli aspetti dell'omosessualità e dell'Aids, è Felix Gonzalez-Torres (1957-1996). L'artista americano di origine cubane, grazie alla sua armonia formale, confeziona opere di denuncia attraverso un linguaggio minimale che però lascia ampio spazio all'emozione. Egli racconta la propria vicenda di artista e di omosessuale attraverso riferimenti semplici e anonimi, ma che incarnano perfettamente i temi della società contemporanea: l'amore, la fragilità, la perdita e la morte. *Untitled (USA Today)* (1990) è un cumulo di caramelle incartate in rosso, argento e blu dello stesso peso complessivo di quello del suo amante che i fruitori dell'esposizione sono invitati a consumare. Il pubblico quindi ricopre un ruolo attivo rendendo l'opera instabile, grazie a questa struttura continuamente minacciata nella sua integrità. L'alone di fragilità e di perdita sottinteso a questo lavoro è un tratto comune a tutta l'opera di Gonzalez-Torres che si interroga sui nostri rapporti con le cose e con le persone, approfondendo la tematica dell'omosessualità come dimensione emozionale. Racconta di lui Bourriaud in *Estetica Relazionale*:

Felix Gonzalez-Torres è senza dubbio stato il primo a porre in maniera convincente le basi di un'estetica omo-sensuale, nel senso in cui ispirava Michel Foucault per fondare un'etica creativa delle relazioni amorose. [...] L'omosessualità non finisce con

---

<sup>148</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., p. 607. Ricordo qualcuna delle opere: *Silence = Death* (1986) prima della fondazione di ACT-UP, *The Government Has Blood On Its Hand* (1988), *All People With AIDS Are Innocent* (1988). Su Grand Fury cfr. *Grand Fury Talks to Douglas Crimp*, in "Artforum", aprile 2003, [[http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY\\_on\\_ARTFORUM.pdf](http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf)], [19.08.2013].

un'affermazione comunitaria: al contrario, si fa modello di vita condivisibile da tutti e col quale ciascuno si può identificare<sup>149</sup>.

Assenza e perdita sono le componenti essenziali di lavori come *Untitled (Perfect Lovers)* (1991), dove due orologi gemelli sono fermi sulla stessa ora, e *MoMa, Project 34* (1992). Un letto matrimoniale sfatto reca l'impronta di due corpi, simboleggiando una condanna alla legislazione antigay ed elegia all'amante ormai assente perché morto di Aids nel 1991, anticipando di cinque anni lo stesso destino di Gonzalez-Torres.

Un altro artista che ha affrontato in modo però meno emotivo il tabù dell'omosessualità è Robert Mapplethorpe (1946-1989), vittima anche lui dell'Aids. Le sue fotografie rappresentano lo sposalizio tra arte, scelte di vita e di comportamento sessuale che l'artista ha deciso di perseguire: il risultato è una fotografia lirica e scabrosa al tempo stesso. Il neoclassicismo sensuale delle sue opere si contrappone a una scelta di soggetto spesso sovversiva: *Self-Portrait with Bullwhip* (1978) è un autoritratto che presenta l'identità sessuale dell'artista. Attraverso un costume che riconduce alle pratiche *bondage* e sadomasochiste e una frusta che pende dall'orifizio anale, l'artista si offre come oggetto di una fantasia masochista. Tuttavia, l'atto di voltarsi in direzione dello spettatore sottolinea la sua completa padronanza della situazione (e forse anche una certo gusto per lo scandalo). Claudio Marra sottolinea come:

Più che dal soggetto in sé, il vero scandalo probabilmente derivava dal fatto che, utilizzando la fotografia, Mapplethorpe, sceglieva di lavorare in una condizione di assoluta autenticità, di testimonianza più che di rappresentazione, sfuggendo all'esercizio di sublimazione simbolica che avrebbe potuto sfruttare scegliendo, per ipotesi, la pittura<sup>150</sup>.

Qualunque sia il soggetto della sua fotografia: fiori, donne o membri maschili, ciò che colpisce delle sue opere è l'eroticismo intrinseco a ogni rappresentazione. Il corpo e la sessualità (anche se forse dovremmo dire l'omo-sessualità) sono predominanti: Mapplethorpe fotografa sempre suoi amanti e la foto diventa anche memoria di una relazione erotica, attraverso un'iconografia raffinata di luoghi comuni gay. Francesca Alfano Miglietti la descrive in questo modo:

sessi esibiti, mostrati, esposti, stereofonia dei rapporti che si instaurano tra il bianco e il nero, immagini forti, immagini in cui si legge ogni minimo dettaglio, immagini in cui tutto è supposto eppure tutto è là, sulla pelle che non è più nudità ma zona erogena,

---

<sup>149</sup> N. Bourriaud, *Estetica relazionale...* op. cit., p. 52.

<sup>150</sup> C. Marra, *Fotografia come arte*, in *L'arte contemporanea...* op. cit., p. 267.

luogo sensuale di contatto, metabolismo dell'assorbimento e della secrezione, tutto là sotto gli occhi di chi guarda<sup>151</sup>.

Ciò che rende insopportabile ai più la vista di queste opere è la commistione tra fotografia e pornografia: pur occupandosi dei medesimi soggetti, le immagini presentate fuori da “canali specializzati” recano in sé una traccia percepibile di autenticità.

### *Arte e/o pornografia?*

Mapplethorpe ha dichiarato spesso che la pornografia ha influenzato la sua formazione e l'attitudine a fotografare e il suo non è di certo un caso isolato: sessualità ed erotismo rappresentano un tema d'indagine e di riflessione comune anche ad altri artisti. A partire dal dibattito su quale sia l'elemento di diversificazione tra un'immagine artistica avente come soggetto il sesso e un'immagine pornografica, negli anni Novanta l'erotismo viene affrontato nella sua molteplicità<sup>152</sup>. Doug McClellmont, direttore di riviste pornografiche a orientamento omosessuale, afferma di non trovare differenza tra arte e pornografia, poiché entrambe oggettivano una visione che da privata diventa pubblica. Richard Kern (1954) si muove proprio da questo assunto: dopo aver scattato le sue fotografie decide se destinarle ad una galleria o ad una rivista *hard-core*, definendole arte nella prima scelta, pornografia nella seconda. Si ripropone lo stesso scarto ideologico che ha investito le immagini *pop* o il recente appropriazionismo. Tuttavia, se “la pornografia è l'osceno che si estrania da se stesso per reificarsi nell'immagine”<sup>153</sup>, come scrive Simona Vendrame, allora il pudore rappresenta un momento di difesa dell'individuo nei confronti della presa di coscienza della carnalità della nostra specie, non dissimile da quella delle bestie. Già Nan Goldin alla fine degli anni Ottanta aveva reso pubblica la sua vita sessuale anche attraverso le fotografie di amici e conoscenti, negli anni Novanta artisti come Nobuyoshi Araki (1940), Noritoshi Hirakawa (1960) e Richard Kern utilizzano il sesso per avviare una riflessione sul lato *voyeuristico* e feticistico dell'eros nel teatro della società odierna, in cui il sesso è parte integrante della finzione. Hirakawa in particolare, produce opere come *Garden of Nirvana* (1995) dove l'artista chiede alle donne di appendere le proprie mutandine usate, rigorosamente bianche, al soffitto della galleria e *The Other Side of Desire* (1992), una raccolta di assorbenti intrisi di sangue di alcune studentesse francesi. Memore di quanto avevano

---

<sup>151</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti...* op. cit., p. 34-35.

<sup>152</sup> Cfr. A. Gilardi, *Storia della Fotografia Pornografica*, Mondadori, Milano 2002.

<sup>153</sup> S. Vendrame, *Porno?* In “Tema Celeste”, XVII, 77, gennaio – febbraio 2000, p. 58.

già fatto le artiste femministe a metà anni Settanta, egli focalizza l'attenzione sulle perversioni, sull'ossessione per l'igiene e sul rifiuto da parte della cultura occidentale dei liquidi organici. Lo scopo evidentemente non è la stimolazione erotica dello spettatore, ma una riflessione sul modo di affrontare la sessualità e la relazione con l'Altro. Pertanto, scrive sempre Vendrame:

nella pornografia l'estetica resta isolata in se stessa e si compiace del proprio appeal; nelle immagini pregnanti di idee e sentimenti (anti-pornografia) l'estetica è permeata inscindibilmente dal concetto di etica, vale a dire dall'esperienza interiore dell'artista che si interroga sul significato di esistere<sup>154</sup>.

Araki, invece, si concentra sulle fotografie sadomaso, in cui alcune giovani ragazze consenzienti posano legate e sottomesse. Con Nan Goldin collabora a *Tokio Love* (1994) una serie di fotografie che ritraggono i corpi di giovani amanti nella loro fase di mutazione *cyberpunk*. Nel 1990 la serie *Erotos* sposta la sessualità sugli oggetti inorganici: fiori, piante, crepe nei muri, analogamente a quando Mapplethorpe ritraeva i fiori, Araki, lavorando sulle allusioni decisamente in modo più esplicito del collega americano, riesce a trasmettere erotismo anche attraverso oggetti che non sono strettamente legati al sesso. Come affermava Barthes, il sesso è ovunque tranne che nella sessualità e in questo caso, infatti, si tratta di una cartografia della sessualità dell'inorganico.

Dell'importanza della fantascienza in questo decennio abbiamo già accennato, ma è doveroso aprire una parentesi su come la fantasia si relazioni al tema di una sessualità ormai diventata virtuale. L'erotismo che ha ereditato la sensualità delle merci degli anni Ottanta è diventato esso stesso un ibrido, grazie alle relazioni intraprese tra uomo e macchina. Il *cybersex* rappresenta un gioco che non necessita della presenza di un partner, e quindi si pone come una sicurezza nei confronti della paura del contatto con l'altro (che la paura sia derivata dalla possibilità di mettersi in gioco, dal contagio o dal pericolo di procreazione ha poca importanza). Mario Perniola parla di "*sex-appeal* dell'inorganico" e della ricerca di una sessualità neutra permessa dal carattere feticistico del corpo artificiale:

la sessualità neutra apre una dimensione che non costituisce un'effettiva mutazione antropologica, ma sospende per così dire l'uomo in una virtualità differente sia dal dato che dall'immaginazione [...] la sessualità neutra non è disumana, né inumana: essa è semmai postumana, nel senso che trova il suo punto di partenza nell'uomo, nella sua spinta verso l'artificiale<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 63. La riflessione sulla pornografia non si limita soltanto a un suo uso "positivo" da parte degli artisti: in particolar modo le artiste riflettono sugli stereotipi e sulla violenza legate ad essa. Cfr. capitolo IV.

<sup>155</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti...* op. cit., p. 131. Cfr. anche M. Canevacci, *Il sesso inorganico*, in "Tema Celeste", XIII, 57, estate 1996.

La possibilità di realizzare ogni desiderio sessuale allarga i confini della *libido*: tutto diventa lecito perché, non coinvolgendo l'altro, cade ogni possibile senso di colpa. La voglia di trasgredire che aveva portato alla rivoluzione sessuale degli anni Settanta, due decenni dopo raggiunge il suo culmine: l'attività sessuale diventata soprattutto mentale, solitaria, lasciando spazio a tutte le proprie versioni patologiche. Tuttavia, se prima la trasgressione aveva un valore politico perché metteva in discussione modelli economici e di sviluppo, con il crollo delle ideologie, la trasgressione acquisisce termini individualistici sostituendo quelli collettivi. È una messa in scena dell'“io” che recita se stesso; l'arte, pertanto, comincia a indagare le relazioni che l'individuo ha con se stesso e con le proprie pulsioni, in special modo quelle più “basse”. Difficile pensare che questo rifugiarsi in una realtà alternativa, priva di fisicità, non abbia nulla a che fare con la diffusione di una malattia che mette in gioco la sessualità come l'Aids. Sembra che, come ben afferma Simona Lodi: “il *cybersex* [sia] un'irruzione nel mistero della sessualità per esorcizzarla, «conoscerla» e comunicarla – poiché oggi il sapere si valorizza solo in virtù della sua comunicabilità. E l'arte aderisce a questa cultura della trasparenza”<sup>156</sup>.

Il tema della sessualità permea tutta la produzione di questo decennio, ora associato alla spiritualità, ora all'abiezione, ora alla violenza. Difficile naturalmente poter raccogliere tutte le suggestioni suscitate dai vari artisti, tuttavia, ciò che necessariamente emerge è una sessualità inquieta e talvolta incerta che disturba lo spettatore e mette in discussione il nostro modo di relazionarci ad essa.

Pierre e Gilles (Pierre Comroy 1950, Gilles Blanchard, 1953), una coppia di artisti francesi che collaborano dal 1976, creano un universo patinato con un taglio ricavato dalla pubblicità. Il loro universo rigorosamente *kitsch* vede santi re-interpretati in chiave *pop* alternati a un'iconografia del maschile nelle vesti di principe azzurro che, però, lavora nell'industria della pornografia. I martiri ritratti da Pierre e Gilles non offrono una visione del sangue e del corpo straziato, quanto piuttosto una rappresentazione dell'estasi del santo attraverso corpi lisci, paradisiaci dove non c'è traccia di sofferenza. Il santo diventa un divo che si offre al pubblico attraverso pose seducenti, l'effetto di contrasto è acuito dalla rielaborazione delle immagini attraverso la pittura con un risultato che echeggia l'atmosfera dei dipinti del quattrocento e quanto già effettuato, per certi versi, da Luigi Ontani. Francesca Alfano Miglietti evidenzia come: “il corpo nella religione è un corpo

---

<sup>156</sup> S. Lodi, *Violenze Sublimate*, in “Tema Celeste”, 46, estate 1994, p. 37.

negato, sporco, peccaminoso: i corpi di Pierre e Gilles enfatizzano il sessuale, il grottesco, il luminoso da cabaret, il popolare laico”<sup>157</sup>; il connubio tra sessualità e martirio viene proprio spiegato dai due artisti:

Cristo in croce è un’immagine violenta, un’immagine che noi adoriamo. La violenza e l’erotismo fanno parte della vita di tutti i giorni, non possono essere censurati. Il punto cruciale per noi è essere abili nel creare immagini esattamente come le desideriamo, senza interferenze o proibizioni<sup>158</sup>.

La proliferazione dei richiami alla pornografia anche in ambito artistico ha provocato una riflessione sulla sessualità che non interessa solo i classici temi dello sguardo e del piacere. La perdita dell’illusione del desiderio (perché nella pornografia nulla è lasciato libero al desiderio) ha aggiunto una dimensione allo spazio del sesso, rendendolo più reale del reale. Nella pornografia, infatti, ciò che entra in gioco non è soltanto il sesso ma anche il reale. Il principio di incertezza derivato dal crollo dei valori e delle ideologie è estendibile anche alla sfera sessuale, poiché scrive ancora Baudrillard: “Niente è oggi meno sicuro del sesso, dietro la liberazione sessuale del suo discorso. Niente è oggi meno sicuro del desiderio, dietro la proliferazione delle sue figure”<sup>159</sup>. Il femminismo, lavorando per la caduta della dicotomia maschile/femminile (e di conseguenza facendo crollare la sessualità come una struttura forte e discriminante), ha contribuito a creare una sessualità che non vuol giocare su una contrapposizione di poli opposti, ma che si basa sulla trasmutazione: le identità sessuali diventano *trans-sessuali*, ma il principio di incertezza che le regola ne annulla il desiderio. Questa transessualità, nell’arte, non ha nulla a che vedere con l’illusione del desiderio, ma quanto con l’iperrealtà dell’immagine<sup>160</sup>. Iperrealtà che, in ogni caso, porta con sé l’eredità degli anni Ottanta: la strategia della mascherata messa in scena da figure come Cindy Sherman transita la propria seduzione visiva nell’iperrealtà virtuale. Tale iperrealtà dell’immagine si traduce anche in una grottesca appropriazione del rifiuto (la condizione dell’abiezione), della banalità del quotidiano e della mediocrità, con l’intento di erigerli a nuovi valori e a nuove ideologie.

### *Arte abietta*

Questo rapporto esasperato con la realtà porta gli artisti a riflettere in modo duplice sulla condizione dell’abiezione: da una parte taluni indagano la ferita del trauma identificandosi

---

<sup>157</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti...* op. cit., p. 51

<sup>158</sup> Ibidem.

<sup>159</sup> J. Baudrillard, *Della Seduzione* (1980), trad. it. P. Lalli, SE, Milano 1997, p. 15.

<sup>160</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Il complotto dell’arte. La sparizione dalla scena del desiderio a vantaggio della trasparenza inesorabile*, trad. it. G. Maraniello, in “Flash Art”, XXXI, 210, giugno – luglio 1998.

proprio nell'abiezione, dall'altra la rappresentazione di tale condizione è un modo per renderla riflessiva. Naturalmente operare sull'abiezione non è una condizione nuova per l'arte: già i Surrealisti e in particolare Bataille e Breton avevano disquisito sulla sublimazione degli impulsi e sulla rappresentazione del disgusto, mentre Piero Manzoni realizzando l'opera *Merda d'artista* (1961) lascia intendere di aver inscatolato le proprie feci, erigendole ad opera d'arte. Infine la Body Art aveva sbloccato le forze produttive dell'inconscio traducendole in performance: "se volessimo rintracciare dei movimenti di perversione, li troveremmo nel feticismo, [...], nella scopofilia, [...] necrofilia, sadomasochismo, rupofobia, scatofagia"<sup>161</sup> annotava Lea Vergine.

Gli artisti "abietti", ovvero che lavorano con tematiche "abiette", come avevano precedentemente fatto le artiste femministe negli anni Settanta, mettono al centro del loro lavoro escrementi (o i loro sostituti), fluidi corporei e tutto ciò che ha a che fare con il concetto sociale di disgusto. Tutto questo interesse scatologico è letto da Hal Foster come "una strategia di perversione, ovvero di *pere-version*, di un allontanamento dal padre, che è anche una distorsione della sua legge"<sup>162</sup>, quindi, di fatto, una volontà di capovolgere la visualità di tipo fallico attraverso una provocazione erotico- anale. Tale provocazione è spesso consapevole e talvolta anche autoparodistica come testimoniano le opere di Mike Kelley (1954 - 2012) e Paul McCarthy (1945). I due hanno anche collaborato nella video opera *Heidi* (1992) in cui ricalcano, in chiave *horror*, la vicenda della famiglia svizzera. Nell'opera *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ* (1991) Kelley, attingendo all'immaginario infantile (i *peluches*), colloca i suoi personaggi in un universo anale, mettendo in scena la regressione a uno stadio in cui i simboli si mescolano. In un dialogo dell'opera, infatti, il coniglio fa presente all'orsetto che: "noi interconnettiamo tutto, creiamo un campo, così non c'è più alcuna differenziazione". Anche McCarthy<sup>163</sup> mette in scena la regressione attraverso l'utilizzo di materiali associabili all'infanzia: a bambole e animali di pezza fa compiere azioni oscene e perverse. In *Santa Chocolate Shop* (1997) Babbo Natale e altri personaggi disneyani vengono sottoposti a azioni degradanti: tra azioni perverse e violente,

---

<sup>161</sup> L. Vergine, *Il corpo come linguaggio...* op. cit., p. 9.

<sup>162</sup> H. Foster, *Osceno, abietto, traumatico...* op. cit., p. 62.

<sup>163</sup> Il lavoro di McCarthy ha sicuramente una base di denuncia sociale. Egli si inserisce nel filone della Body Art degli anni Settanta mettendo in scena performance ai limiti dell'umano. La sua celebre performance *Hot Dog* (1974) colpisce per essere una denuncia della repressione sessuale e del condizionamento sociale. Il rituale culinario masochistico richiama l'uso in modo disgustoso del cibo, che troverà espressione più compiuta tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta. *Sailor's Meat* (1975) in cui l'artista si presenta come una figura androgina, indaga la forza dell'illusione perpetrata dall'inversione del linguaggio simbolico della cultura popolare, inserendosi nella lista di opere che preannunciano l'indagine dell'arte all'interno della transessualità.

funzioni corporali, i personaggi associati ai valori del perbenismo americano vengono letteralmente imbrattati di *ketchup* e salsa di cioccolato, surrogati di sangue e escrementi.

Il tema del disgusto è associato a queste opere: esso è un meccanismo di acculturazione e ciò che disgusta in arte è anche ciò che disgusta nella realtà. Dopo l'utilizzo del cibo in modo disgustoso da parte di McCarthy, altri artisti come Andres Serrano (1950) fanno leva sul concetto, utilizzando per le loro opere i fluidi corporali. *Piss Christ* (1987) è una fotografia che ritrae Cristo in croce immerso nell'urina dell'artista: l'opera è volutamente provocatoria e associa sacro e profano, mettendo in luce il sistema distorto che erige un tabù contro le sostanze prodotte dal nostro corpo. Associare un'immagine sacra all'urina è un modo per nobilitare quei liquidi corporali che la cultura ci ha insegnato a eliminare al più presto.

L'uso degli "scarti" del corpo come materiale artistico era stato un tema già toccato in passato: già Manzoni, Andy Warhol e Marcel Duchamp avevano lavorato con i propri fluidi. Duchamp nell'opera *Paysage Fautif* (1946) dipinge con il proprio sperma un piccolo paesaggio astratto, ma solo nel 1989 grazie a un'analisi chimica, si scoprirà la natura della pittura. Warhol, invece, in *Oxidation Painting* (1978) con l'intento di ridicolizzare l'Action Painting, urina sulla tela e attende la reazione chimica con il color bronzo. In *Untitled XIII (Ejaculate in Trajectory)* (1989) Serrano fotografa il getto prodotto dalla sua eiaculazione, celebrando il gesto virile per eccellenza, la fotografia, tuttavia, appare minacciosa oltre che per il modo in cui è trattato il soggetto, per il soggetto stesso: lo sperma è veicolo di trasmissione dell'Aids. In particolar modo tale minaccia è ripresa nell'opera *Semen and Blood III* (1990) dove vengono ricordate le principali vie di trasmissione, simbolo iconico della malattia. La morte e il corpo sono due componenti anche della serie *The Morgue* (1992) nella quale l'artista ritrae in modo manierista dettagli di cadaveri in obitorio: attraverso storie e morti anonime, l'artista spoglia i cadaveri della propria identità. Rimangono pelle, peli, carne, vene. L'iperrealismo di queste fotografie mostra, secondo Elio Cappuccio: "una realtà talmente cruda e ossessivamente ripetuta da svuotare di senso e di verità quella sofferenza"<sup>164</sup> che l'artista vorrebbe comunicare.

I lavori di Robert Gober (1954) e Charles Ray (1953) raccolgono diverse suggestioni dell'arte del periodo. In Gober il corpo (spesso maschile) è negato perché presentato solo attraverso frammenti: calchi di parti del corpo sono esposti senza ombra di vita; in *Untitled* (1991) sulle gambe di un uomo compagno addirittura tre candele. L'iperrealismo di queste

---

<sup>164</sup> E. Cappuccio, *Trasfigurazioni*, in "Tema Celeste", XIII, 55, inverno 1995, p. 42.

gambe allude naturalmente al corpo, ma è di nuovo un corpo che non c'è, un feticcio, una protesi che lascia spazio alle interpretazioni. Per ammissione stessa dell'artista la sua arte è interessata a indagare il trauma e la memoria personale, infatti, egli testimonia: “la maggior parte delle mie sculture sono ricordi rifatti, ricombinati e filtrati attraverso la mia esperienza reale”<sup>165</sup>. Il realismo delle sue installazioni si scontra con l'ambiguità dello spazio in cui vengono collocate, come in un sogno in cui lo spettatore si ritrova allo stesso tempo dentro e fuori dalla scena. Gober ha intessuto una poetica che lega esperienza estetica, morte e desiderio sessuale nell'età dell'Aids: lo strano torso ermafrodita e afflosciato (*Untitled*, 1990) e i vari disegni con *pattern* di organi genitali (*Untitled*, 1991, *Male and Female Genital Wallpaper*, 1989) offrono uno spaccato della riflessione sul genere e sul desiderio sessuale elaborata dall'artista.

Il lavoro di Charles Ray, per Jeff Rian, invece:

sfida le deduzioni logiche e comunica attraverso l'analogia metaforica, la logica simbolica della schizofrenia e dell'arte. Le tematiche di Ray sono profondamente coscienti di sé, implicano precarietà, tensione, tossicità, lavaggio del cervello. Egli comunica un umorismo beffardo sull'umanità<sup>166</sup>.

La sua ironia è spesso espressa attraverso installazioni che vedono l'uso di manichini: *Male Mannequin* (1990) è una riproduzione delle sembianze dell'artista a cui viene aggiunta la copia dei suoi genitali. Il corpo liscio e anonimo del manichino contrasta con il sesso particolareggiato, acuendo la sua somiglianza con la figura umana ma allo stesso tempo chiarendo la natura della sua diversità. *Oh Charley, Charley, Charley* (1992) è un'orgia divisa in otto momenti in cui otto simulacri di Ray compiono giochi erotici senza penetrazione. L'immobilità delle figure e il fatto che siano solamente corpi che *simulano* il corpo umano tolgono ogni erotismo insito in questa raffigurazione, inoltre, a uno sguardo più ravvicinato è possibile notare come nessuno dei personaggi in realtà si tocchi. Narcisismo, autismo, *cybersex* (nel senso di sesso virtuale): *Oh, Charley...* non vuole essere un inno omoerotico sul piacere della masturbazione, ma la testimonianza di una sessualità meccanica, riproducibile all'infinito. E tale riproduzione non fa che sottolineare l'assenza di una dimensione che includa anche l'altro.

Quello che l'arte abietta fa è utilizzare i simboli del degrado come una modalità di espressione del dolore in nome dell'umanità:

«per molti nella cultura contemporanea» scrive Hal Foster, «la verità risiede nei soggetti abietti e traumatici, nel corpo danneggiato o malato». Pertanto il corpo è la

---

<sup>165</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., p. 646.

<sup>166</sup> J. Rian, *Che cos'è tutta questa Body Art?*, trad. it. A. G. Calabrese, in “Flash Art”, XXVII, 180, dicembre 1993 – gennaio 1994, p. 71-72.

base probatoria di importanti testimonianze a favore della verità, di testimonianze necessarie contro la forza<sup>167</sup>.

### *Costruzione dell'identità e mutamenti nella percezione di sé*

La mostra *Post Human* e la Biennale del Whitney (1993) tenutasi al Whitney Museum of American Art sono due esposizioni che offrono una panoramica interessante sul tema principale che interessa l'arte degli anni Novanta: l'identità. Esse sono percepite come uno spartiacque: *Post Human* introduce il concetto di post umano (è proprio Deitch a usare per la prima volta questo termine) come nozione che raccoglie in sé una serie di espressioni artistiche che hanno come carattere principale la molteplicità e l'ibridizzazione. La Biennale del Whitney, invece, tocca i temi più dolenti della società americana (Aids, povertà) con continui riferimenti alle nozioni di sesso, classe, razza e genere. La necessità di trasgredire i tabù inerenti alle identità precostituite porta in proprio piano il corpo che ritorna a essere linguaggio assoluto: ripensare il soggetto significa anche ripensarne le radici corporee.

La fortunata mostra itinerante curata da Deitch offre uno spaccato della realtà contemporanea che mette al centro l'individuo dotato di un nuovo corpo. Il mutamento delle funzioni percettive prodotto dall'uso di sostanze stupefacenti e la progressiva evoluzione tecnologica, influenzano le modalità dell'individuo di rapportarsi alla realtà, portando alla luce l'idea che “si dovrebbe esercitare un controllo sui nostri corpi e sulle nostre condizioni sociali anziché accettare semplicemente quanto ci perviene in eredità”<sup>168</sup>.

Sulla scia della *beat generation* e dei mondi alternativi descritti dai profeti del *cyberpunk* Williams Burroughs, James G. Ballard e Philip K. Dick, che nei loro libri delineavano un nuovo essere umano “contaminato” dagli strumenti della tecnocomunicazione, si tenta di costruire esseri umani sempre più perfetti, invulnerabili e anestetizzati. Il relativismo e la molteplicità di pensiero non pongono più ostacoli tra l'io “sano” e l'io “patologico”, con la conseguenza che il “sé” viene alterato piuttosto che curato.

Secondo Francesca Alfano Miglietti, il corpo degli anni Settanta ritorna, due decenni dopo, alterato, ma non da un'alterazione volontaria piuttosto da un processo ormai irreversibile di una metamorfosi diventata, pur nella sua gioia, patologica e l'arte trasmette molto bene

---

<sup>167</sup> A. Danto, *L'abuso della bellezza Da Kant alla Brillo Box*, trad. it. C. Italia, Postmediabooks, Milano 2008, p. 75.

<sup>168</sup> *Post Human...* op. cit., p. 146.

il nuovo disagio di questo “io” fratturato. Il soggetto che va in pezzi si rifugia all’interno della propria intimità per riprogrammarsi e l’interazione crea nuovi scenari, riformulando un concetto di identità non più legato alla razza, al genere e all’orientamento sessuale.

La realtà è diventata estremamente artificiale, artefatta: il corpo esposto (anche nella sua assenza) dimostra la tendenza sempre più frequente a costruire e ricostruire se stessi secondo la propria immaginazione. Un artista come Stelarc (Stelios Arkadiou, 1946), già a partire dagli anni Settanta, produce performance che trattano dell’innesto della macchina nel corpo umano: in *Event for Stretched Skin* (1976) si appende al soffitto con dei ganci conficcati nella schiena, la pelle una volta tirata e penetrata, infatti, perde la sua natura di barriera. Negli anni la performance viene ripetuta in ventisette *Sospensioni*, sempre con modalità differenti. Il lavoro dell’artista si concentra sul tema delle protesi e sulla sostituzione degli organi con nuovi organi artificiali (si fa impiantare una terza mano), l’idea è che l’essere umano non debba più riprodursi, ma perfezionarsi e riprogettarsi grazie alle possibilità tecnologiche: solo con una nuova fisiologia umana si potrà avere anche un pensiero radicalmente nuovo. Tutte le sue performance parlano della compenetrazione uomo-macchina, delle possibilità di sintesi con l’inorganico e, di conseguenza, della creazione del *cyborg*: in *Stomach-Sculpture* del 1993 l’artista inserisce nel proprio stomaco, tramite un endoscopio a fibre ottiche, una capsula fatta di componenti magnetizzati che, aprendosi, formano una scultura. L’operazione documentata grazie ad una speciale apparecchiatura video, concretizza l’ipotesi di una nuova specie e di quel “corpo senza organi” profetizzato da Artaud e teorizzato da Deleuze e Guattari.

Se è così facile modificare il corpo in linea con tutte le identità che la mente produce, ciò che emerge è che la caduta delle dicotomie crea forme mostruose che focalizzano il discorso su cosa dobbiamo ancora considerare “umano”. Roberto Marchesini afferma:

sentiamo che il farsi umano – non l’essere umano come vorrebbero i fissisti – ha radici comuni con quel processo di esplosione dei tessuti, quella perdita di rispondenza locale delle strutture organiche, quel catalogo di organi inutilizzati e sottoutilizzati o iperutilizzati e pronti a essere cooptati ad altre funzioni. [...] l’umanità è lì: nell’insufficienza quanto nella ridondanza, nell’eccesso quanto nella carenza<sup>169</sup>.

L’arte pone la questione e ricostruisce la nuova era partendo da un corpo nuovo, pur senza rinnegare le tendenze proprie del decennio precedente ora totalmente assimilate. I temi che si erano aperti negli anni Ottanta trovano compimento nelle ossessioni che riguardano il corpo: da un lato feticci e manichini sostituiscono il corpo umano o si ibridano con esso, la tecnologizzazione del “sé” diventa il passo successivo alla produzione del “sé” come

---

<sup>169</sup> Cit. in M. Belpoliti, *Crolli...* op. cit., p. 35-36.

simulacro. Viene cercato un corpo che rispecchi questa nuova soggettività in dissolvenza, ossessionata dalla vulnerabilità; dall'altro la parola chiave sembra essere sterilità: contro la malattia, contro il desiderio, contro il sesso, contrattare alle infinite contaminazioni e ibridazioni. Il dolore fortemente cercato e donato agli altri da un'artista come Gina Pane collassa nella ricerca di un anestetico che renda indolore la realtà. Grazia Toderi commenta in questo modo:

sempre più indolore, indolori i nostri amori, indolori i nostri mali, indolori i nostri corpi...il dolore fa ancora parte della nostra vita, esiste ancora, ma noi lo anestetizzeremo sempre più, perché per noi, futuri animali trans-genici, questo è solo un momento di passaggio, semplicemente uno stadio del nostro tentativo ossessivo di diventare sempre più simili ai nostri Dei: belli e immortali<sup>170</sup>.

La coppia di artisti Aziz+Cucher (Anthony Aziz e Samuel Cucher, 1958) nella serie *Plasmorphica* (1997) crea e fotografa oggetti ricoperti di plastica color pelle, che sembrano pezzi di ricambio per il corpo. Inoltre, la messa in scena di collegamenti elettrici e cavi suggerisce l'idea della possibilità di dare vita a questi prodotti della tecnologia. Gli artisti, che collaborano dal 1990, presentano immagini di corpi modificati in modo digitale i cui organi per la comunicazione vengono cancellati (come in *John*, 1995). I corpi sono lisci, perfetti, sigillati, l'identità è stata standardizzata e riprodotta in serie: la carne è sparita e scomparendo ha portato con sé orifizi, liquidi e tutte le possibilità di comunicazione interpersonale. La critica di Aziz+Cucher è evidente e non filtrata: l'utopia della bellezza artificiale ha un prezzo da pagare ed esso viene scontato attraverso la rinuncia alle emozioni, al contatto, all'interscambio. Il progresso tecnologico sembra votato al controllo di una società pacificata attraverso il sintetico, l'anestesia e la sterilità.

E una protesta *del corpo sul corpo* è anche quella di Franko B. (1960). L'artista utilizza il proprio corpo come una zona di battaglia, come il luogo di una resistenza, bilanciandosi tra nevrosi e sadomasochismo. Le sue performance, sempre al limite della sopportazione emotiva, prevedono un uso del corpo come testo: anche questo è un tentativo di andare *oltre*, oltre i limiti, oltre il diverso e soprattutto oltre la vergogna. Scrive Alfano Miglietti: "tutte le sue azioni sono centrate sulla mancanza di vergogna: «questo è il mio corpo: io lo apro e lo voglio portare fuori. Il taglio diventa una metafora»"<sup>171</sup>. Come Lucio Fontana tagliava la tela per aprire una quarta dimensione, Franko B. taglia la propria pelle per dimostrare che la dimensione di violenza perpetrata dalla società è presente in ognuno di noi. Usare il sangue come materia pittorica mette in crisi molti stereotipi sui nostri codici di

---

<sup>170</sup> G. Toderi, 1992: *Umano, Veramente Troppo Umano?*, in "Flash Art", XXV, 170, ottobre-novembre 1992, p. 59.

<sup>171</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti...* op. cit., p. 57.

comportamento: la violenza subita ritorna in circolo, il corpo abusato, martoriato, abietto è esposto umiliato e privato di ogni identità (*When I Grow up I Want to be Beautiful*, 1994 e *Mama, I Can't Sing*, 1996). Abbattuto definitivamente il confine tra arte-esperienza-vita, la presenza sovraccaricata di questo corpo “senza organi” si pone come una necessità contro a un mondo sempre più tecnologico e sterilizzato.

Questo ritorno al corpo come linguaggio presenta una differenza sostanziale rispetto a quello della Body Art: qui il corpo non è più inteso come il terreno di un'operazione artistica, ma come limite, confine biologico a cui si desidera andare *oltre*. L'ibridizzazione è una necessità per l'arte che vuole ridiscutere i tabù sociali legati alla definizione di modelli fisici precostituiti attorno ai quali ruota l'identità normata. Il corpo, quindi, diventa il luogo della protesta, la zona di confine in cui si mette in discussione l'identità. Ciò che viene cercato non è una liberazione *dell'io*, ma una liberazione *dall'io* e quest'ossessione identitaria spinge i corpi alla mutazione: è quello che Donna Haraway, nel suo *Manifesto Cyborg* (1985), descriverebbe come un tentativo di fuoriuscire dalle trappole dell'identità grazie alla dissoluzione dei confini.

Il “Grande Narratore” per eccellenza dell'identità che muta, negli anni Novanta, è sicuramente l'americano Matthew Barney (1967). Il ciclo di opere *Cremaster* (1995-2002, il cremastere è il muscolo che controlla l'altezza e la temperatura dei testicoli) favoleggia tra creature fatate e protesi: la natura dell'opera stessa è ibrida, oscillando tra cinema e video arte. Le opere si offrono come una sintesi di artificiale e organico, dove oggetti e ambienti echeggiano allusioni erotiche e i personaggi-androidi si muovono in un ambiente *pop*: “dove i succhi biologici brulicano di nanotecnologie, si plastificano e si riorganizzano in molecole *biopop*”<sup>172</sup>. Il corpo e l'identità si rivelano i temi cari anche a Barney che, nella sua mitologia, ci presenta sempre personaggi la cui sessualità è incerta, creature immaginifiche che oscillano tra due (o più) poli e che si trasformano continuamente all'interno di una favola gotica che racconta la creazione dell'individuo.

La rielaborazione del corpo e dell'identità riporta *in auge* anche la questione del genere che non si esaurisce più nella polarità maschile-femminile. L'identità di genere ora fluida, molteplice, nomade, anche grazie al prezioso contributo della *Queer Theory*, diventa un altro luogo di riflessione per gli artisti che si pongono in modo conflittuale nei confronti della tradizionale percezione dell'identità. Judith Butler afferma che:

---

<sup>172</sup> F. Fabbri, *Il buono, il brutto, il passivo...* op. cit., p. 123.

l'identità di genere è necessariamente instabile e incompiuta, una performance in processo perenne. Per questo motivo la dis-identificazione con la storia rappresentativa può essere ripensata come strategia politicamente efficace per intervenire nel dibattito culturale<sup>173</sup>.

A partire dalla celebre *Rrose Selavy* (1921) nella quale Marcel Duchamp si fa ritrarre travestito da donna dall'amico Man Ray, successivamente reinterpretata da Yasumasa Morimura (1951) nel 1988 (*Doublemaje – Marcel*) con un'estensione della problematica dal genere anche alla razza, la suggestione della transizione da un genere all'altro ha interessato sporadicamente alcuni artisti, fino all'*exploit* degli anni Novanta, dove sono soprattutto le donne a occuparsi della questione.

Superare gli stereotipi di genere e analizzare il proprio desiderio sono i punti di partenza che portano artisti come Pierre Molinier, Urs Lüthi, Vito Acconci e Adrian Piper a transitare *dall'altra parte*. Molinier (1900-1976) in *L'éperon d'amour* (1966-68) si ritrae come oggetto del proprio desiderio con tanto di corsetto e autoreggenti. L'artista si rappresenta come un androgino e il fotomontaggio si compie tramite l'aggiunta di seni e l'occultamento del pene che, però, viene trasposto sul tallone. Il sistema di opposizione binaria del genere è così infranto grazie all'accostamento tra l'atto di castrazione e ricostruzione del fallo insieme al feticcio femminile simbolizzato dalla scarpa con il tacco a spillo. Anche Acconci (1940) porta avanti il suo lavoro in modo simile: in *Conversions* (1971) si brucia i peli del petto con una candela, nasconde l'organo sessuale tra le gambe e mette in trazione i capezzoli per simulare dei seni. È una metamorfosi che altera i confini sessuali del corpo e che porta l'artista a essere un individuo che oscilla tra il maschile e il femminile: non un androgino, piuttosto un'identità cangiante dove maschile e femminile risultano perfettamente intercambiabili. Adrian Piper (1948) nella serie *The Mythic Being: Cruising White Women* (1975) si traveste da giovane uomo androgino di razza indefinibile e comincia ad aggirarsi per la città. La sua è una dimostrazione del desiderio di sovvertire l'atteggiamento perpetrato dalla società nei confronti del diverso. Urs Lüthi (1947), invece, si fa ritrarre sovrapponendo il proprio profilo a quello della compagna (*Self-Portrait with Ecky*, 1974): guancia a guancia, trucco e vestiti identici nel tentativo di sembrare gemelli, tentativo peraltro riuscito tale è la malia androgina che la fotografia fa trasparire. Lüthi vuole esplorare il proprio "sé" femminile e lo fa presentando al pubblico i suoi lati più intimi e contraddittori, un po' come nei fotomontaggi di Katharina Sieverding (1944) *Transformer 1 A/B* (1973). Le fotografie, pensate per la mostra "Transformer Aspekte der Travestie" tenutasi nel 1974 al Kunstmuseum di Locarno, mettono a confronto il viso

---

<sup>173</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 43.

dell'artista con quello del compagno Klaus Mettig. Il risultato è che i due visi, truccati e pettinati uguali, sembrano quasi identici. Il lavoro della Sieverding sfuma il confine tra femminile e maschile e si offre come un'anticipazione del dibattito sul genere degli anni Novanta. Infatti, mentre le colleghe lavoravano sull'enfatizzazione della differenza dal maschile, l'artista (come Lüthi del resto) evidenzia le affinità tra i due generi. Il travestimento è, quindi, una strategia per eclissare la stessa definizione del sessuale, atteggiamento frequente non soltanto in arte. Nella musica possiamo pensare a figure come Brian Eno, David Bowie e a tutto il fenomeno del *glam rock* che propone un'alterazione e una fusione tra i generi maschile-femminile. L'identità maschile, in particolare, risulta incerta: omosessualità, bisessualità, ermafroditismo, androginia e ambiguità sono le parole chiave che permettono alla cultura di scardinare i dogmi di una società patriarcale ed eterosessuale.

Dai capelli cotonati del *glam* si passa all'iconografia sgargiante della *drag queen*: portavoce e pioniere di questo gioco di identità è sicuramente Andy Warhol. Nei suoi film vengono proposte spesso icone gay, bisessuali o *drag queen*: egli stesso, nel 1981, si autoritracca *en travesti* (*Self-Portrait in Drag*).

Negli anni Novanta la parola chiave sembra invece essere *trans-gender*: un attraversamento del genere nato in contrapposizione allo sclerotizzarsi delle posizioni identitarie omosessuali, che hanno cominciato a essere gerarchizzate come quelle eterosessuali. Helena Veleno scrive:

*transgender* sono milioni di creature che hanno coscientemente rifiutato la fissità imposta da un modello bipolare di *gender* che serve a definire i ruoli sociali di dominatori e dominata. (...) *Transgender* è essere coscienti, e tanto basta di aver messo in crisi un processo di controllo sociale operato sui nostri corpi, sia sulla carne (*sex*) che sullo spirito (il *gender*)<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> Cit. in F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 103.

## CAPITOLO IV

### IDENTITA' IN MOVIMENTO

*“Non sono come tu mi vuoi  
un pozzo senza fondo  
non sono come tu mi vuoi  
non sono un vuoto a perdere  
né uno sporco impossibile  
né un marchio registrato  
né un prodotto di mercato”*

*Sono come tu mi vuoi, CCCP, 1988*

#### 1. Oltre il *gender*. Artiste tra corpo e identità

*E le artiste?*

A due decenni dai movimenti femministi che hanno portato una ventata di rivoluzione anche nella concezione della storia dell'arte, in quale situazione si trovano le artiste che si trovano a lavorare durante gli anni Novanta? In questo periodo riprendono a essere organizzate importanti mostre declinate “al femminile” che contribuiscono ad arricchire il panorama dell'arte delle donne e, in particolare alcune esposizioni, seppur fortemente criticate, concorrono a offrire uno spaccato dell'evoluzione artistica degli ultimi anni. La prima, “Inside the Visible” (1996) tenutasi all'Institute of Contemporary Art di Boston e curata da Catherine de Zegher, è una mostra che, mettendo in relazione i due periodi germinali dell'arte femminile (le fasi tra il 1930-1940 e tra il 1960-1970), cerca di contestualizzare le tendenze di questo decennio. Due esposizioni omonime, invece, si svolgono tra il 1993 e il 1994 e sono titolate, non a caso, “Bad Girls”: la prima è curata da Marcia Tucker al New Museum of Contemporary Art di New York, l'altra da Emma Dexter e Kate Bush all'Institute Contemporary Arts of London. *Bad girl* è un concetto che si adatta perfettamente al tipo di donna artista che emerge in questo periodo: le *cattive ragazze*, come vedremo, pur lavorando sui temi cari all'arte femminile, li affrontano con un atteggiamento di forte consapevolezza (e anche con una certa indisciplina) diverso da quelle delle loro colleghe degli anni Settanta e Ottanta. La richiesta di pluralismo e la

nuova sensibilità nei confronti delle differenze, comuni all'intero panorama artistico degli anni Novanta, sono ampiamente assimilate anche dalle artiste in questione che accolgono le richieste di "responsabilità" e "consapevolezza", termini non a caso ricorrenti nei testi critici di questo periodo.

Anche la rinnovata necessità di mettere al centro del proprio lavoro il corpo sembra ora assumere i connotati di un'autocoscienza eversiva, che in parte prende i suoi fondamenti da una concezione dinamica dell'esistenza. La traslazione di questi concetti in ambito artistico offre, quindi, una serie di lavori ibridi non solo dal punto di vista concettuale, ma anche dal punto di vista delle tecniche artistiche. Archivate le traslazioni del linguaggio femminista (Barbara Kruger *in primis*), la spinta decostruzionista e la necessità di un costante confronto con i media, la parola d'ordine anche per queste artiste è mettere in scena il privato, portare all'interno dell'arte la dimensione quotidiana in tutta la sua interezza e anche, talvolta, banalità. L'emarginazione di alcune pratiche formali come l'installazione, che sopravvive soprattutto nelle installazioni video (si pensi a Pipilotti Rist), lascia spazio a un uso diverso dei *media* che potrebbe essere interpretato come una reinvenzione del *medium*.

Il ritorno al figurativo è un altro segnale importante: figurativo che non significa necessariamente un ritorno alla pittura, ma alla rappresentazione della persona (attraverso la pittura, la fotografia, il disegno e il video) lasciando da parte l'arte astratta, benché alcune artiste si siano fatte conoscere proprio attraverso pratiche concettuali (Sue Williams, Karen Kilimnik)<sup>175</sup>.

Il cambiamento delle pratiche formali sembra concorrere a quel bisogno di responsabilità così sentito in questo periodo: Emmanuel Lévinas scrive che "il legame con altri si stringe soltanto come responsabilità"<sup>176</sup>, la conoscenza, quindi, non passa dalla comprensione ma dal sentirsi responsabile per l'*Altro* e questa responsabilità, di fatto, si dà anche attraverso la rappresentazione del volto. E che la rappresentazione del volto sia la rappresentazione di se stessi o dell'*Altro* non ha così importanza per le artiste che, partendo dalla relazione vogliono raccogliere, a detta di Maria Grazia Torri, "il senso di tutto quello che c'è stato, per darne ancora uno alla vita"<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> Cfr. G. Romano, *Pratiche medialità nell'arte delle donne: 1977-2000*, in *Contemporanee...* op. cit.

<sup>176</sup> E. Levinas, *Etica e Infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, cit. in N. Bourriaud, *Estetica Relazionale...* op. cit., p. 22.

<sup>177</sup> M. G. Torri, *SOS: Donna artista. Duemila chiama Pleistocene*, in "Flash Art", XXVII, 184, maggio 1994, p. 62.

Il discorso sulla soggettività e sull'identità, lungamente sviscerato anche a livello teorico, permette di fare il punto sulla questione dell'identità femminile che, a partire dal femminismo e dalle artiste femministe, è stato oggetto di discussione e di rappresentazione. Il femminismo, che da un lato ritorna *in auge* in chiave *queer* - supportato dagli scritti di Butler e Haraway che si occupano di smontare il concetto di genere e di creare nuove cartografie per una soggettività *in fieri*, senza dimenticare la "soggettività nomade" di Rosi Braidotti, favoriscono lo sviluppo di un'arte "lesbica" o che tende a mostrare questi connotati (ad esempio in Zoe Leonard e Catherine Opie) - dall'altro si trova a essere concepito come un *background* ampiamente stratificato e assimilato. Il fatto è testimoniato anche dalla critica che, rileggendo il postmoderno, narra l'arte delle donne partendo dalla triade Sherman, Kruger, Holzer. Questo non soltanto perché sono le tre artiste più importanti del periodo, ma anche perché tutte e tre hanno indagato il linguaggio, le sue implicazioni di potere (Holzer) e gli stereotipi siano essi della comunicazione (Kruger) o dell'immagine (Sherman).

Già a partire dagli anni Ottanta le artiste non avevano più sentito la necessità di dichiararsi femministe, Griselda Pollock, infatti, osserva:

non capisco perché questa generazione di artiste non riesca pienamente a fare proprie le conquiste del femminismo. Forse la spiegazione sta nel fatto che la nostra struttura psicologica è fatta per ribellarci da figlie al padre e non da donne ad altre donne. Per noi che eravamo ragazze arrabbiate negli anni Sessanta era semplicemente perfetto: eravamo figlie che si ribellavano ai padri. Quello che osservo è un rifiuto emotivo di definirsi femministe, al quale corrisponde una sua successiva accettazione, ma soprattutto intellettuale<sup>178</sup>.

Attraverso le opere di queste artiste, infatti, emerge uno scarso interesse per le teorie femministe, anche da parte della critica, in cui invece si fa strada e si predilige uno spostamento dalla questione politica all'etica. Questo spostamento dalla politica all'etica testimonia come il "risveglio" (traumatico) delle coscienze femminili praticato dal femminismo sia stato assimilato nelle modalità che riscontra la Pollock. Se teniamo conto che questo risveglio, secondo Peggy Phelan in *Arte e Femminismo* (2005), ha le caratteristiche dell'*Aufhebung* hegeliana (una parola tedesca definita come "il superamento che toglie l'opposizione tra tesi e antitesi ma anche conservazione, nello stesso tempo, della verità di entrambe e della loro precedente opposizione"<sup>179</sup>), allora accettazione e rifiuto possono convivere nello stesso momento. Negli anni Novanta le artiste si pongono nei confronti del

---

<sup>178</sup> E. Del Drago, *Artemisia e le altre. La perdita prematura della madre e lo sforzo di inserirsi in un mondo maschile. Da Artemisia Gentileschi a Griselda Pollock*, in "il Manifesto", 20.10.2001.

<sup>179</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 34.

femminismo proprio con questo atteggiamento: alcune si dichiarano esplicitamente femministe, come Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Zoe Leonard, altre lavorano sulle tematiche femministe per ragioni personali, mantenendo un atteggiamento critico nei confronti dello stesso, come nel caso di Vanessa Beecroft. L'intento delle artiste qui trattate non è più quello di decostruire, ma di ri-costruire un'identità di genere che non tenga più conto delle teorie e che non sia più una struttura rigida calata sull'individuo, ma un abito che si adatti alla persona nel pieno rispetto delle esigenze personali.

Liberatesi della necessità di affermare il *gender* nel loro lavoro, queste artiste formulano un discorso che non è più un discorso sul genere, ma sulla soggettività fluida e in divenire. Elaborare questa nuova soggettività, femminile ma non solo, le ha portate a ripensare la differenza sessuale. Scoprire e dare spazio alle molteplici strade che il desiderio femminile può intraprendere (le loro opere, infatti, parlano molto di piacere, sessualità, pornografia) e rifiutare l'atteggiamento vittimistico della donna oppressa aggiungono un ulteriore passo avanti nei confronti del distacco dal patriarcato. Pertanto, secondo Gianni Romano:

Se finora l'arte delle donne ha dimostrato che è impossibile (per chiunque) vivere al di fuori dell'ordine simbolico della cultura, se non correndo il rischio del fraintendimento, della comprensione, della ghettizzazione, vi sono delle opere recenti che dimostrano come si stia sviluppando il bisogno di discutere quest'ordine simbolico [...] allo scopo di crearne uno diverso, parallelo, un "disordine simbolico" che ha tutte le caratteristiche di una proficua e positiva confusione<sup>180</sup>.

*Anoressia, bulimia. La società distrugge l'“io”*: Vanessa Beecroft, Janine Antoni, Elke Krystufek

I rapporti tra i condizionamenti imposti dalla società e la sottomissione del corpo femminile a quelle logiche di mercificazione che lo vogliono sempre più in linea con gli standard della moda incidono su gravi disagi psicologici personali, originando malattie psicosomatiche come l'anoressia e la bulimia. Il rifiuto del cibo è psicanaliticamente considerato un segno di ribellione: secondo gli studiosi, come l'isteria ottocentesca era sintomatica di una repressione dell'identità femminile, anoressia e bulimia oggi si offrono come segni di un tentativo di risposta alla richiesta di un corpo omologato.

L'anoressia, infatti, rifiuta il cibo come segno di rifiuto per la propria struttura interna e si libera di quello ingerito attraverso il vomito come rito di purificazione. Rito di

---

<sup>180</sup> G. Romano, *Pratiche mediali...*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 69.

purificazione che è anche un tentativo di liberarsi di quell'interiorità del corpo femminile che un certo tipo di società e di morale fanno percepire come abietta. Tra bellezza femminile e disgusto esiste, quindi, una relazione prodotta dal prevaricamento di una società di stampo patriarcale che esercita un controllo forte non soltanto sui corpi femminile, ma anche su quelli maschili.

Se quel "corpo senza organi" teorizzato da Artaud in *Lettera sulle deportazioni* (1946) è un corpo che vuole essere padrone di se stesso, un corpo "politico" che dopo aver lungamente sofferto a causa dell'internamento vuole finalmente riprendere possesso di se stesso, per Marco Dotti la questione può essere letta anche in termini metaforici. Costruire un corpo che vada *contro al giudizio di Dio*, quindi, significa anche costruire un corpo che rifiuta la propria struttura interiore: il rifiuto del cibo diventa anche rifiuto delle proprie viscere, un'operazione di appropriazione e controllo<sup>181</sup>.

I problemi di anoressia e bulimia sono relazionati anche alle modalità in cui la femminilità è rappresentata e immaginata. Già nel 1972 un'artista femminista come Annette Messager aveva prodotto *Les tortures volontaires*, una serie di fotografie-testimonianza sui trattamenti estetici (depilazioni, dermoabrasioni, massaggi elettrici...) che le donne scelgono di fare per diventare *accettabilmente* seducenti per la società. Il rifiuto di esporre il proprio aspetto naturale trattato dalla Messager, anticipa una serie di lavori sul corpo e sui condizionamenti dettati dalla società. Il rifiuto del mistero del corpo femminile con tutti i suoi fluidi e la ricerca di un corpo sempre più perfetto nella sua apparenza patinata, infatti, è un tema trattato anche da alcune artiste di cui parlerò in seguito che, in questo decennio, portano in scena i meccanismi perversi legati a questi condizionamenti sociali. Il vomito, in particolare, da strumento per esercitare un controllo sul proprio corpo da parte dell'anoressica/bulimica<sup>182</sup>, diventa in *Untitled #175* (1987) di Cindy Sherman un mezzo per mostrare le conseguenze del disfacimento interno del corpo [immagine 1].

La fotografia, o meglio lo *still* da film, ritrae, attraverso un'inquadratura ravvicinata, una composizione di pezzi di cibo, sabbia, vomito e oggetti tra cui possiamo cogliere un flacone di crema solare, un asciugamano e un paio di occhiali da sole che riflettono il volto della Sherman riversa al suolo, forse cadavere. L'immagine, satura nei toni del blu che la rendono una strana commistione di fiabesco e grottesco, sembra offrire la rappresentazione

---

<sup>181</sup> Cfr. A. Artaud, *CsO. Il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano 2003.

<sup>182</sup> Mi preme ricordare che psicanaliticamente la questione dell'anoressia/bulimia è piuttosto complessa: i medici insistono con l'affermare che l'anoressia sia una patologia con radici molto profonde e di tipo relazionale: il desiderio di incarnare il modello di donna-oggetto è dunque solo un sintomo di questo disagio.

diretta della conclusione del processo di mercificazione del corpo femminile. Il corpo è stato consumato e “la chiazza di vomito che esce dagli occhiali, in un paesaggio devastato, suggerisce che sia stato proprio il suo corpo ad aver causato quella rovina”<sup>183</sup> come osserva bene Tracey Warr.

I disturbi psicologici legati al cibo e le problematiche a essi legate vengono trattati in modo piuttosto interessante dall’italiana, ora naturalizzata statunitense, Vanessa Beecroft (1969), che sviluppa l’intera sua poetica partendo dal disagio nei confronti del proprio corpo di donna. Prima di lei, il disturbo dell’anoressia e la volontà di rimodellare il proprio corpo sono stati temi trattati anche da Eleanor Antin (1935) in *Carving: A Traditional Sculpture* (1973). Il corpo dell’artista, concepito come materiale scultoreo, viene fotografato dal 15 luglio al 21 agosto 1972 da quattro angolazioni diverse, *reportage* di come la massa del corpo risultasse effettivamente scolpita attraverso una dieta ferrea. Concepita come una parodia della tecnica tradizionale con cui gli antichi greci scolpivano, Antin ne rovescia il principio fondamentale di un lavoro “esterno” per lavorare dall’“interno”. Benché, probabilmente, non ci sia un intento così chiaro di denuncia nei confronti di una società omologante, la concezione dell’opera porta alla luce gli atteggiamenti patologici dell’anoressia. Le uniche clausole che ponevano termine all’opera erano, infatti, “(1) il conseguimento dell’immagine ideale alla quale l’artista aspirava e (2) le limitazioni del materiale”<sup>184</sup>.

Vanessa Beecroft si pone nei confronti dell’anoressia e dei problemi legati all’immagine della donna in modo filtrato: essi sono il punto di partenza del suo lavoro e non l’esito finale, che risulta essere volutamente ambiguo.

Terminati gli studi all’Accademia di Belle Arti di Brera nel 1993 dove aveva frequentato il corso di scenografia, presenta al pubblico la sua prima opera *Book of Food* (1987-1993), diario di tutto ciò che l’artista aveva ingerito in quegli anni e personale ossessione terminata il giorno dell’esposizione nella galleria. Giacinto di Pietrantonio, allora suo docente, ricorda:

in quel periodo vi erano molti giovani in Accademia e non solo, che adottavano nel loro lavoro la forma diaristica, ma senza andare mai al di là della forma di scrittura adolescenziale, mentre nel caso di VB era chiaro il fatto di trovarsi di fronte a qualcosa di diverso che si astraeva dalla realtà da cui partiva per diventare un’opera d’arte. Così la vita diventa arte, anzi arte attraverso la pittura, anche quando si concentrava a mangiare solo cibi di un solo colore per un determinato tempo, pensando che il suo corpo si sarebbe colorato della tinta degli alimenti ingeriti. Un’azione che testimonia il

---

<sup>183</sup> *Il corpo dell’artista...* op. cit., p. 106.

<sup>184</sup> Ivi, p. 87.

tentativo “surreale” di trasformare la vita in arte anche attraverso una sorta di misticismo contemporaneo<sup>185</sup>.

Nonostante gli studi di scenografia, la Beecroft deciderà di dedicarsi interamente alle performance, utilizzando come passaggi intermedi la pittura e il disegno, primo stadio dell'evoluzione dei suoi lavori e mezzi di cui si serve per filtrare la realtà. Jeffrey Deitch spiega: “l'approccio di Beecroft alla performance deriva più dalla tradizione pittorica e scultorea che da quella del teatro e della performance art: le tematiche affrontate sono quelle della pittura e della scultura e del cinema e non quelle del teatro”<sup>186</sup>; questo perché l'artista si dimostra sempre più interessata agli aspetti visivi dell'opera, piuttosto che a quelli narrativi. Le sue modelle non compiono azioni o interagiscono con il pubblico ma devono rimanere il più ferme possibili, come in uno *still life* appunto. Le sue performance, che pure sottendono una narrazione, sono infatti congelate in fotogrammi articolati come un sistema di sintomi e trovano i loro riferimenti principali in Carpaccio, Botticelli, Filippo Lippi: “si tratta anche di allegorie, ma soprattutto di visioni dall'immediatezza sconvolgente: furori, consacrazioni, unzioni, investiture”<sup>187</sup> come chiosa Lea Vergine nel saggio *Nuove geografie mutanti dell'arte*. Questo tipo di performance, inoltre si presta molto bene per essere immortalata tramite la fotografia e poi vendute come se fossero delle vere e proprie fotografie di moda. Sono proprio le riviste di moda spesso a pubblicare gli *still life* di queste performance, lanciando messaggi ambigui tra arte, manipolazione di corpi e esaltazione di una bellezza costruita, inarrivabile e falsa.

*Book of Food* è una testimonianza esplicita dei problemi di insoddisfazione legati al proprio corpo e dell'ossessione per l'immagine femminile che caratterizzano tutta l'opera dell'artista. Le figure emaciate e filiformi dei suoi disegni, prima ancora di diventare bozze preparatorie alle performance, sono immagini sintomatiche della percezione del corpo. Le ragazze ritratte alla Egon Schiele, infatti, sono il più delle volte nude, anoressiche, abbozzate, ma con i genitali evidenziati, segno, a mio parere, di una difficoltà a coesistere con un modello di femminilità imposta. Alcuni disegni ritraggono in modo esplicito queste figure nell'azione di procurarsi il vomito, altre mentre l'azione stessa è in atto. La rappresentazione di queste ragazze è il lavoro preliminare alle performance-installazioni, il passo successivo della Beecroft, infatti, sarà cominciare a esporre gruppi di ragazze come *tableaux vivants*.

---

<sup>185</sup> *Vanessa Beecroft. Drawing and Painting 1993-2007*, catalogo della mostra a cura di G. Di Pietrantonio, (Bergamo, GAMeC, 9 maggio – 29 luglio 2007), Electa, Milano 2007, p. 005.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> L. Vergine, *Nuove geografie mutanti dell'arte*, in *L'arte del XX Secolo. 2000 e oltre: tendenze della contemporaneità...* op. cit., p. 22.

Nonostante il disegno rimanga sempre un elemento del lavoro, il passaggio a questa particolare performance ibrida è giustificato soprattutto dall'interesse che l'artista nutre nei confronti dell'immediatezza fisica della presenza della modella. Il tratto di una matita su carta le sembra distante dall'immanenza femminile, lontano dal suo sguardo: quello che ella cerca, secondo David Hickey, è "qualcosa che sia al contempo più opaco, qualcosa che equivalga davvero alla fisica immediatezza della modella e alla sua distanza psicologica: un simulacro dello sguardo che è iscritto nell'azione del disegno"<sup>188</sup>.

A partire dalla prima performance *VB01* (1994), in cui le ragazze sono vestite con parrucche e abiti variopinti, novelle Alice nel paese delle meraviglie e molto simili alle donne che l'artista crea su carta nei suoi disegni, la poetica della Beecroft si evolve fino ad arrivare a una performance molto sintomatica sotto diversi punti di vista come è *VB46*, tenuta al Gagosian di Los Angeles nel 2001 [immagine 2]. Venticinque ragazze di razza caucasica, diafane, androgine, con i capelli corti e color platino vengono poste all'interno dello spazio espositivo nude (indossano solo scarpe con il tacco) e disposte in una conformazione geometrica di tipo militare. Il loro corpo viene ulteriormente omologato attraverso la *body painting* che le rende un esercito di replicanti dallo sguardo vacuo. Alle modelle, poi, vengono imposte alcune regole che devono essere seguite dall'inizio alla fine della performance:

non parlare, non interagire con gli altri, non sorridere, non muoverti teatralmente, non muoverti troppo lentamente, sii semplice, sii distaccata, non stabilire contatti con gli occhi, mantieni la tua posizione [...] sii concentrata, non guardare nella macchina fotografica, resisti fino alla fine della performance, non toglierti le scarpe, non essere rigida, sii alta, sii forte, non essere sexy, comportati come se nessuno fosse nella stanza...<sup>189</sup>

I rimandi alla storia dell'arte sono molteplici, a partire dai riferimenti astratti a Malevič, il quadrato bianco su fondo bianco della composizione, per finire con l'arte italiana e fiamminga del Quattrocento: le ragazze, infatti, ricalcano l'iconografia delle sante e delle madonne. Beecroft stessa afferma che da ragazzina, sfogliando la rivista "Vogue", associava i visi delle modelle a quelli di sante e madonne. Dipingere i corpi delle modelle è un richiamo anche alle *Antropométries* di Yves Klein, anche se l'artista francese utilizzava i corpi a mo' di pennello, mentre l'artista italo-americana li dipinge per uniformarli e per astrarli, per farli somigliare sempre più a statue, amplificandone l'ambiguità. Ambiguità giocata sulla presenza di un corpo che è umano e allo stesso tempo anche un sostituto dello

---

<sup>188</sup> D. Hickey, *Vanessa Beecroft. Riflessi sulla pelle*, trad. it. M. Gioni, in "Flash Art", XXXIV, 228, giugno – luglio 2001, p. 102.

<sup>189</sup> M. Gioni, *Il potere delle immagini. Unicità e violenza nell'universo di Vanessa Beecroft*, in "Flash Art", XXXIV, 228, giugno – luglio 2001, p. 109.

stesso: il feticcio di Cindy Sherman rivendica la propria autonomia e lo fa attraverso il potere di un'immagine moltiplicata.

Il tema dello sguardo è qui declinato nella sua accezione più enigmatica: Beecroft pone le sue ragazze, nude, silenziose e assenti, di fronte a un pubblico costretto a guardarle. Vacuità e mutismo sono caratteristiche peculiari per queste donne che, secondo Borghi, incarnano il preciso canone etico ed estetico della santa. Santità che l'ascesi post-moderna ha traslato nell'anoressia: "le sue diafane fanciulle sembrano un'ossequiosa parodia di quelle eroine crepuscolari mitteleuropee che a loro volta, non erano altro che l'ennesima incarnazione dell'archetipo della «santa»"<sup>190</sup>. L'annullamento della parola, dello sguardo e dell'espressione, concorrono a creare una situazione di alienazione che accentua la distanza presente tra pubblico e modelle. Il tradizionale sguardo *voyeuristico* esercitato nei confronti di una rappresentazione di nudo femminile, secondo Massimiliano Gioni viene rovesciato: in primo luogo perché l'artista cerca di riappropriarsi di quel corpo (che anche il *suo*) sostituendo alla convenzione della rappresentazione l'istantaneità della presentazione; in secondo luogo perché, come afferma l'artista:

voglio che il pubblico guardi delle ragazze nude oggi con il riferimento artistico al nudo e alla bellezza del passato e sia costretto a riattualizzarlo. Che si imbarazzi o forzi i propri limiti. Che il pubblico applichi all'immagine uno sguardo generale e non voyeuristico; perda lo sguardo intellettuale, lo sguardo innocente e lo sguardo personale, ma che tutti questi sguardi si sovrappongano e separino allo stesso tempo<sup>191</sup>.

La tradizionale relazione di forza presente tra oggetto guardato e soggetto che guarda è messa in crisi sia dal fatto che le donne sono nude, ma questo nudo non racchiude in sé alcun erotismo, sia dal fatto che il "guardato" possiede la forza di uno sguardo moltiplicato che viene restituito creando, appunto, una situazione di disagio. Disagio creato dalla distanza incolmabile e dallo straniamento che la performance suscita, poiché come afferma Hickey: "non si tratta di dipinti di donne, ma di donne dipinte"<sup>192</sup> e questo concorre a spezzare il tradizionale sguardo presente nella storia dell'arte tra spettatore e corpo femminile. Sempre David Hickey spiega: "le donne di Vanessa Beecroft occupano il nostro stesso territorio, ma non vivono nel nostro stesso spazio. Si muovono nel loro spazio e non interagiscono con noi"<sup>193</sup>. La violenza dell'immagine è tangibile, voluta e ambivalente: da un lato l'artista espone le ragazze contro la società, nude e vulnerabili, instabili nel loro basamento rappresentato dalle scarpe con il tacco. Dall'altro la vergogna, il pudore e

---

<sup>190</sup> R. Borghi, *Vanessa Beecroft*, in "Tema Celeste", XVI, 62, maggio-giugno 1997.

<sup>191</sup> M. Gioni, *Il potere delle immagini...* op. cit., p. 109.

<sup>192</sup> D. Hickey, *Vanessa Beecroft...* op. cit., p. 104

<sup>193</sup> *Ibidem*.

l'imbarazzo che dovrebbero riguardare chi espone la propria nudità, tocca anche chi esercita quello sguardo *voyeuristico*, è naturale, infatti, temere di essere giudicati per uno sguardo più insistente o un'espressione troppo esplicita. Il disagio, poi, è acuito anche nel momento in cui, le modelle, perdendo la propria posa a causa della stanchezza, rompono l'integrità dell'immagine. Il corpo ideale costruito dalla società dei consumi si sfalda per fare apparire il corpo reale, con tutte le sue fragilità. Fabriano Fabbri precisa che, ancora prima che "crollino",

quelle ragazze «mediamente tutto» non fanno niente per nascondere difetti e imperfezioni fisiche, sostano ieratiche come modelle ma di certo non cedono al mito dell'omogeneità: prima si scoprono afflitte da psicopatologie della vita quotidiana, poi ritrovano una loro inaspettata autenticità nel bel mezzo di aggiunte cosmetico-tricologiche<sup>194</sup>.

Offrire una dimensione di denuncia così filtrata è una precisa scelta della Beecroft. Pur non lavorando strettamente sul tema del genere, ella offre la sua personale dimensione di riflessione sulla società, sulla moda e sull'uso del corpo femminile e lo fa nelle modalità che ritiene più efficaci per turbare il suo pubblico. Come Andy Warhol aveva moltiplicato l'icona del desiderio per eccellenza, Marilyn (*Marilyn Diptych*, 1962 e la *star* era appena deceduta, una novella Ofelia simbolo dell'incapacità femminile di trovare una possibilità all'interno della realtà di produzione), così Beecroft, moltiplicando il concetto di donna attraverso alter-ego di se stessa, si riappropria delle icone del desiderio maschile e, quindi, anche della propria rappresentazione. Non è un caso che le ragazze indossino soltanto delle scarpe con il tacco, feticcio femminile per eccellenza, e che quelle scarpe siano spesso anche delle Manolo Blahnik, simbolo della moda più *glamour*. La denuncia è di fatto ambigua e molti critici<sup>195</sup> l'hanno letta come un compiacimento nei confronti del mondo dello spettacolo, piuttosto che come un atto di sovversione vero e proprio. Tuttavia, il fatto che questa performance, come le altre, si tenga proprio in un contesto artistico ben definito come la galleria d'arte, non può essere letto in modo semplicistico.

Vanessa Beecroft non è una femminista, almeno non in senso stretto, perché non è interessata a lavorare sul genere, ma piuttosto a portare in scena la sua dimensione più intima attraverso il filtro della storia dell'arte. Ciò che le interessa è l'analisi dell'esercizio di potere che le sue performance suscitano, ella stessa afferma in un'intervista con Gioni del 2001: "ci sono diversi tipi di potere. Il potere che mi interessa è il potere di influenzare

---

<sup>194</sup> F. Fabbri, *Il buono, il brutto, il passivo...* op. cit., p. 126.

<sup>195</sup> Cfr. E. De Cecco, *Vanessa Beecroft*, in "Flash Art", XXIX, 200, ottobre – novembre 1996, p. 96 e A. Vettese, *Poetiche dell'identità...in L'arte del XX secolo. 2000 e oltre...* op. cit.

l'opinione e la cultura, a costo di creare una rivoluzione"<sup>196</sup>. La riflessione sul genere, però, rimane uno sfondo molto tangibile, specie in *VB46*, durante la quale avviene l'infiltrazione di un gruppo di attiviste femministe. Le Toxic Titties, infatti, dopo aver letto le caratteristiche che la Beecroft cercava nelle *girls* per questa performance, decidono di partecipare alla selezione delle modelle nel tentativo di sabotarla. Scrivono:

Our interest was sparked by the specific language of the call—was she looking for “lesbians”?—because our own art production involves working with groups of women in performance, investigating questions of queer identity and representation. We create interactive situations and environments that denaturalize familiar social models and animate questions of subjectivity and representation<sup>197</sup>.

Tuttavia, durante la preparazione della performance emerge, secondo le Toxies Titties, una modalità di lavoro che pare loro simile a quella di Valie Export o Yoko Ono, fatto che ne attesta la dimensione di messa in discussione dei processi di mercificazione del corpo femminile e che porta queste attiviste a mettere da parte il progetto iniziale. A differenza, però, delle artiste femministe degli anni Sessanta-Settanta, la Beecroft non lavora mai in prima persona con il suo corpo e non ha interesse nell'intessere relazioni di alcun tipo con le sue modelle. A tale proposito, Emi Fontana specifica:

le protagoniste dell'arte performativa degli anni Settanta non si negavano alla generosità di esporre al pubblico e di lavorare sui propri stessi corpi, spesso in maniera disturbante e sovversiva: Beecroft invece si nasconde dietro i corpi di altre donne<sup>198</sup>.

Lei non è una performer, bensì una creatrice di performance che pensa per immagini e lo fa, come avevano fatto in precedenza molte altre sue colleghe, chiamando in causa tutta la storia dell'arte.

Il lavoro di Janine Antoni (1964), originaria delle Bahamas, invece, è quello di portare alla luce le perversioni bulimiche annidate nella vita quotidiana. Riprendendo il *modus operandi* dell'arte femminista, mette a nudo le disfunzioni legate alla costruzione di una bellezza preconfezionata. Le sue opere più interessanti a questo proposito sono *Gnaw* (1992) e *Lick and Lather* (1993), in cui l'artista scolpisce la materia attraverso l'uso della bocca e dei denti, allusione ai rapporti distorti che si creano tra donne e cibo.

---

<sup>196</sup> M. Gioni, *Il potere delle immagini...* op. cit., p. 109.

<sup>197</sup> J. Steinmetz, H. Cassils, C. Leary, *Behind Enemy Lines. Toxic Titties infiltrate Vanessa Beecroft*, in “Signs”, 31, 15-12-2005, [<http://danm.ucsc.edu/~lkelly/artlife/signsproof.pdf>], [25-06-13]. “il nostro interesse è stato suscitato dal linguaggio specifico della chiamata – stava cercando lesbiche? – dato che la nostra produzione artistica si occupa di lavorare con gruppi di donne attraverso performance che indagano le questioni dell'identità *queer* e della rappresentazione. Creiamo situazioni interattive e ambienti che smontano modelli sociali familiari e animiamo i dibattiti sulla soggettività e sulla rappresentazione”. Traduzione mia.

<sup>198</sup> E. Fontana, *Da Justine a Juliette...* op. cit., p. 88.

Una delle prime artiste a lavorare sul tema dell'associazione tra cibo e corpo femminile da divorare o incorporare è la surrealista Meret Oppenheim con l'opera *Ma Gouvernante/My Nurse/Mein Kindermädchen* (1936), dove due scarpe con il tacco vengono saldamente legate a un vassoio, pronte a essere servite come due cosce di pollo. Memore di questo classico della psicanalisi da cui Freud fa derivare il senso di colpa, l'artista pone ironicamente la scarpa, feticcio per eccellenza e simbolo del femminile, come una pietanza da divorare. Tale tema sarà approfondito anche in altre opere come *Festino di Primavera* (1959) della stessa Oppenheim, dove l'artista dispone un pranzo sul corpo di una donna nuda, mostrando come il femminile ricopra il doppio ruolo di nutrice e nutrimento, e ne *La mia balia e io* (1937) di Frida Kahlo, nella quale l'artista si autorappresenta neonata ma con il volto da adulta, mentre si allatta al seno di una balia indigena con una maschera atzeca.

Anche Jana Sterbak (1955) nell'opera *Vanitas* (1987) offre la sua riflessione sull'associazione tra cibo, corpo femminile e società, anticipando di qualche anno l'opera della Antoni. Il disgustoso vestito di carne di manzo modellato dall'artista, focalizza l'attenzione sulla dimensione mortale e di putrescenza legata al corpo umano. Esso è, per Martina Corgnati, "soggetto allo stesso tipo di degenerazione [...], ma a ritmi più rapidi del corpo che lo indossa: un oggetto repellente da indossare e da vedere che ribalta il rapporto di interno/esterno"<sup>199</sup>. È una "seconda pelle" in cui corpo e abito si fondono, un corpo vivo che ne indossa uno morto, e per questo porta in superficie quella caratteristica del corpo, cioè la corrottezza, che la società tende a nascondere. Il corpo è labile ed effimero, e la Sterbak ce lo mostra in tutta la sua macabra verità: Francesca Alfano Miglietti vede come unico destino la mutazione (non importa in che forma) inconsapevole e allo stesso tempo prevedibile.

Janine Antoni, riprendendo gestualità e tendenze assimilabili a Export e Schneeman, regala, invece che performance, azioni fisiche che terminano in oggetti. Il debito nei confronti dell'arte femminista è molto forte, come testimoniano le parole dell'artista stessa che, in un'intervista con Laura Cottingham, afferma:

the 80s artists, Kruger, Holzer, Levine, Sherman are historically very important and really influenced me. They made it possible for me to do the work I'm doing now. But the irony of 80s is not something I'm interested in my strategy has more to do with the feminist artists of the 70s – the humor, the process, the emphasis on performance, the

---

<sup>199</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 345.

intensely visceral quality of their work. It was necessary for the 80s feminists to exist for me to «return» as the 70s<sup>200</sup>.

*Gnaw* è un'opera composta da due blocchi cubici di diverso materiale, l'uno di cioccolato e l'altro di lardo, che l'artista rosicchia e mastica prima dell'esposizione, ma senza mai ingerire il materiale [immagine 3]. La sostanza non inghiottita poi, le permette di realizzare degli oggetti: con il cioccolato fabbrica scatole a forma di cuore, con il lardo realizza dei rossetti. *Lick and Lather*, invece, è una serie di quattordici busti-autoritratti, sette di cioccolato e sette di sapone, ai quali l'artista elimina, leccandoli o lavandoli, gli organi che riguardano la sfera sensoriale [immagine 4]. Antoni parla delle due opere principalmente come un tentativo di riappropriarsi della storia dell'arte, fatto testimoniato anche dalla successiva performance *Loving Care* del 1993, dove l'artista dipinge con i propri capelli, come ad evocare le performance di Yves Klein. Ritorna, in chiave ironica, il tema della riappropriazione che fu molto caro alle femministe: in *Gnaw*, in particolare, l'«attacco» perpetrato nei confronti dei cubi è metaforicamente anche un attacco a una precisa corrente della storia dell'arte, il minimalismo, che ha fortemente influenzato la formazione della Antoni. I due cubi geometrici sono intaccati dall'azione dell'artista che, masticando il materiale, lo ammorbidisce per dare vita ad altri oggetti, passo successivo di un'arte che non è più soltanto una riappropriazione di qualcosa di maschile, ma un prodotto totalmente femminile. Tuttavia, come ricorda Francesca Alfano Miglietti, ciò che l'artista produce sono oggetti che rappresentano stereotipi di femminilità, la stessa natura dei materiali è un chiaro richiamo a quegli stereotipi. Da una parte, infatti, al cioccolato vengono abitualmente associate proprietà consolatorie, dall'altro il lardo è collegato all'abiezione. Quello che la Antoni porta sulla scena è, sempre secondo la Alfano Miglietti, «un corpo presente per simulacri, luoghi comuni, oggetti e orpelli, attraverso un concetto di femminilità legato ai codici di vendita per corrispondenza di cataloghi porno-soft»<sup>201</sup>. Emi Fontana sottolinea anche come: «Mordere, masticare e risputare senza ingerire, [siano] però anche azioni tipiche delle bulimiche»<sup>202</sup> e, infatti, gli oggetti prodotti da queste

---

<sup>200</sup> L. Cottingham, *Janine Antoni: Biting Sums Up My Relationship to Art History*, in «Flash Art», Summer 1994, [[http://prod-images.exhibit-e.com/www\\_luhringaugustine\\_com/Flash\\_Art\\_06\\_93.pdf](http://prod-images.exhibit-e.com/www_luhringaugustine_com/Flash_Art_06_93.pdf)], [21-09-13], p. 104. «Le artiste degli anni Ottanta, Kruger, Holzer, Levine, Sherman sono storicamente molto importanti e mi hanno influenzato molto. Mi hanno reso possibile lavorare come faccio ora. Tuttavia, l'ironia degli anni Ottanta non è qualcosa che mi interessa all'interno della mia strategia che ha molto più a che fare con il lavoro delle artiste femministe degli anni Settanta – l'umorismo, il procedimento, l'intensità nella performance, la qualità profondamente viscerale dei loro lavori. Era necessaria l'esistenza delle femministe degli anni Ottanta, perché potessi «ritornare» agli anni Settanta». Traduzione mia.

<sup>201</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 84.

<sup>202</sup> E. Fontana, *Da Justine a Juliette...* op. cit., p. 86.

azioni vengono esposti accanto ai cubi rosicchiati, innalzati a feticci-reliquie per tutte le donne affette da questa psicopatologia.

In *Lick and Lather* il riferimento alla storia dell'arte (classica) è rappresentato dai busti che raffigurano l'effigie dell'artista stessa: ella lecca la sua immagine, la modifica, in qualche modo se ne appropria. Attraverso l'ironia di questo gesto, Antoni mette in moto un lavoro che è soprattutto una ridefinizione dell'identità. Se da una parte il leccare o il lavare via gli organi sensoriali può essere interpretato come una chiusura della propria identità nei confronti dell'esterno o comunque un evidenziare una situazione di disagio (di nuovo, un riferimento alla bulimia), dall'altra, modificare la propria effigie è anche un modo per rimodellare l'identità, perché meglio rappresenti ciò che si è rispetto all'ideale irrealista della statuaria classica.

Janine Antoni lavora sul corpo e sull'identità attraverso materiali e oggetti che riguardano la bellezza femminile e lo fa, in primo luogo, mettendo in gioco se stessa. L'artista spiega: "m'interessava il mordere perché è un'azione intima e distruttiva"<sup>203</sup>, un tentativo di rimodellare anche se stessa attraverso un'ironia di cui però non si può non cogliere il lato aggressivo. Il processo di mutazione messo in atto attraverso questi gesti è anche un processo che permette la trasformazione del corpo dell'artista in opera nell'accezione più ampia del termine, poiché ogni sua opera concorre alla realizzazione di un autoritratto. Si tratta pertanto di:

opere come corpi vivi, accarezzati, lavati, leccati; ingerite, risputate, e di nuovo riplasmate in modo che l'opera divenga il corpo stesso dell'artista, la sua stessa presenza fisica, un corpo-opera fatto delle sostanze utilizzate per la masticazione, la saliva con cui il cioccolato viene rimischiato diventando parte fisica e organica dell'opera<sup>204</sup>.

La viennese Elke Krystufek (1970) offre la sua visione sui problemi della costruzione dell'identità femminile filtrandola attraverso la propria presenza. La sua poetica, infatti, ha una forte componente autobiografica: l'artista stessa afferma, in un'intervista con Bounameaux del 1998: "ho deciso di trasformare la mia vita in un'opera d'arte. Ho rinunciato alla mia vita privata. Tutto diventa pubblico"<sup>205</sup> e ancora:

vivere è decisamente più importante che creare opere. Il lavoro è semplicemente una parte della mia vita. Se scatto foto o dipingo, lo faccio solo perché mi piace e non

---

<sup>203</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 84.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> H. Bounameaux, *Una biografia diversa*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 303.

perché posso vendere un'opera o perché la gente crede che sia importante. Cerco più che altro di comunicare<sup>206</sup>.

L'atteggiamento della Krystufek è molto simile a quello di Nan Goldin, anche qui l'artista si offre al pubblico senza veli e con la sfrontatezza di chi decide di far convergere dimensione narrativa e vita. La rappresentazione della condizione femminile, allora, è per prima cosa una rappresentazione intimista e successivamente anche una rappresentazione del femminile calato in una realtà che sottintende le logiche di sguardo maschile.

Il problema della percezione di sé legato ai disturbi dell'alimentazione emerge in modo esplicito nella performance *If Men Had Bulimia Too* (1993) tenutasi a Milano nell'ambito della mostra "Privacy". La Krystufek, vestita con abiti del padre, sfoglia la rivista "Playgirl" e ingurgita una quantità eccessiva di cibo, fino a procurarsi il vomito. Dopo aver vomitato in sacchetti di plastica, si riveste con i suoi abiti e si trucca. Questa performance che ha il sapore trasgressivo delle azioni di Valie Export e Carolee Schneeman (sapore reso più esplicito nella performance successiva, *Satisfaction*, 1994), offre la possibilità per diverse riflessioni. La performance, infatti, non esplicita solamente i disturbi legati all'alimentazione, ma anche la relazione complessa con la famiglia d'origine, carattere molto comune per chi soffre di anoressia o bulimia. Inoltre, a mio parere, il fatto che l'artista vomiti proprio travestita da uomo, da padre, sembra un tentativo di rifiuto nei confronti di una società patriarcale che limita l'espressione dell'identità della donna. Fattore confermato anche dal fatto che l'artista poi si riveste da se stessa, a simboleggiare che l'identità femminile non è quella che ci viene costruita addosso, ma quella che sentiamo più nostra. La presenza di una rivista pornografica femminile come "Playgirl", fondata durante la seconda ondata del movimento femminista, risulta essere un elemento stranianti all'interno dell'economia dell'operazione artistica, ma concorre a sottolineare quanto detto precedentemente. La dimensione femminista dell'opera (e di tutto il lavoro della Krystufek) è confermata anche dall'artista stessa, che dichiara: "sono femminista perché mi oppongo a chiunque cerchi di dirmi cosa devo o cosa posso fare"<sup>207</sup>. A conferma di ciò, anche la messa al centro del proprio lavoro di temi quali la sessualità femminile e il corpo, quest'ultimo soprattutto come rappresentazione fisica della Krystufek in quanto persona. La dimensione privata è, infatti, il vero fulcro di tutta l'opera dell'artista che, attraverso se stessa, offre una riflessione anche sui rapporti che intercorrono tra società e corpo:

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Ivi, p. 306.

La nostra percezione del corpo è ancora pesantemente influenzata dalla morale cristiana, che ha imposto il senso di colpa. [...] oggi invece siamo entrati in una nuova dittatura, quella del corpo magro. Alle modelle che ci vengono presentate come esempi non è permesso di avere un corpo naturale. Queste donne sono costrette a essere magre e digiunare. Il corpo è ancora oppresso, poco importa che sia per motivi religiosi o per ragioni di immagine<sup>208</sup>.

La forte presenza di un contenuto erotico e l'utilizzo di materiale pornografico è un tentativo di sottolineare anche un nuovo aspetto dell'oppressione del corpo, dopo la rivoluzione sessuale degli anni Sessanta. La dimensione fittizia creata dalla pornografia è, secondo Krystufek, una modalità di esclusione delle relazioni umane che fa vivere la sessualità in modo sbagliato. Inoltre, il costante riferimento a questo immaginario è un problema che si ripropone spesso quando le artiste rappresentano se stesse e il proprio corpo, mettendo a fuoco uno sguardo tipicamente maschile<sup>209</sup>. Nei lavori sul tema, pertanto, l'artista cerca di riflettere questa realtà e di avviare un dialogo con la società anche attraverso performance sessualmente molto esplicite come *Satisfaction* (1994), dove l'artista si masturba con un vibratore all'interno dello spazio asettico della Kunsthalle di Vienna. L'aspetto *voyeuristico* della sua opera, qui, ritorna in modo esplicito e preponderante: Krystufek offre al pubblico il classico ruolo di *voyeur*, ma lo spettatore è impossibilitato a esercitarlo in modo passivo perché l'intensità dell'azione offre la possibilità di immedesimarsi e di diventare complice della visione. Brigitte Huck spiega come quest'atteggiamento sia funzionale anche all'artista che, così facendo, rovescia i classici ruoli dello sguardo: "nel momento in cui è osservata, lei è tutto in uno: spettatrice attiva e quadro passivo. Entrambe le forme di visione, attiva e passiva, sembrano formare un'alleanza"<sup>210</sup>.

L'artista, le cui azioni sono state paragonate più volte all'azionismo viennese (riletto in chiave femminile) date anche le sue origini, si sente in realtà più vicina alla collega Vanessa Beecroft che, allo stesso modo, riflette sull'identità femminile mettendo in campo il corpo. Anche se indubbiamente le performance di Krystufek sono più genuine di quelle della Beecroft per una diversità di intenti e di impiego della sua persona, ciò che le accomuna, secondo Gianni Romano, è "la necessità di ritagliare un'immagine al di là del gesto"<sup>211</sup>.

Negli anni successivi la Krystufek mette in atto un cambiamento graduale nella tipologia di mezzo artistico usato. Disturbata dall'effetto di "intrattenimento" che le sue performance suscitavano nel pubblico, comincia a esprimersi sempre di più attraverso i mezzi del

---

<sup>208</sup> Ivi, p. 305.

<sup>209</sup> Sul tema della pornografia e del suo uso da parte delle artiste, cfr. pagine seguenti.

<sup>210</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 302.

<sup>211</sup> G. Romano, *Elke Krystufek. Body Landscape*, in "Flash Art", XXXIV, 228, giugno – luglio 2001, p. 116.

disegno e della pittura di cui apprezza soprattutto la spontaneità e l'immediatezza. Rimane l'interesse nei confronti di una visione dicotomica che la vede come soggetto e allo stesso tempo come oggetto della visione: nei ritratti, infatti, l'artista non parla di se stessa ma si pone in modo duplice all'interno di una "mascherata" che parla di argomenti femminili. In *I Hate My Desire for Food* (1999) ritorna il disagio legato alla percezione di sé [Immagine 5]. In questo autoritratto disegnato in modo molto veloce e abbozzato, in cui l'artista si presenta indossando solamente il reggiseno, è anche interessante il fatto che venga sottolineato il pelo pubico che, come nei disegni della Beecroft, rimarca il lato prettamente sessuale della femminilità. Il disegno è accompagnato da una didascalia che esplicita l'espressione assente e infelice dell'autoritratto: il disagio nei confronti del proprio corpo è comunicato attraverso l'odio prima nei confronti del cibo e poi di alcune particolarità fisiche (occhiali, treccine). I richiami a Cindy Sherman e Barbara Kruger sono forti: l'una per l'uso del proprio corpo impiegato per svelare i meccanismi della mascherata, anche se Krystufek lo fa presentando se stessa, Sherman, invece, nascondendosi sotto il travestimento. L'altra per l'accostamento dell'immagine al testo, benché Krystufek non voglia trasmettere un messaggio spiccatamente femminista, ma voglia rappresentare un attacco all'autonomia dell'immagine, in cui il testo è un mezzo per esplorare lo scarto esistente tra il reale e l'immagine che si vuole proporre.



[Immagine 1] Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987



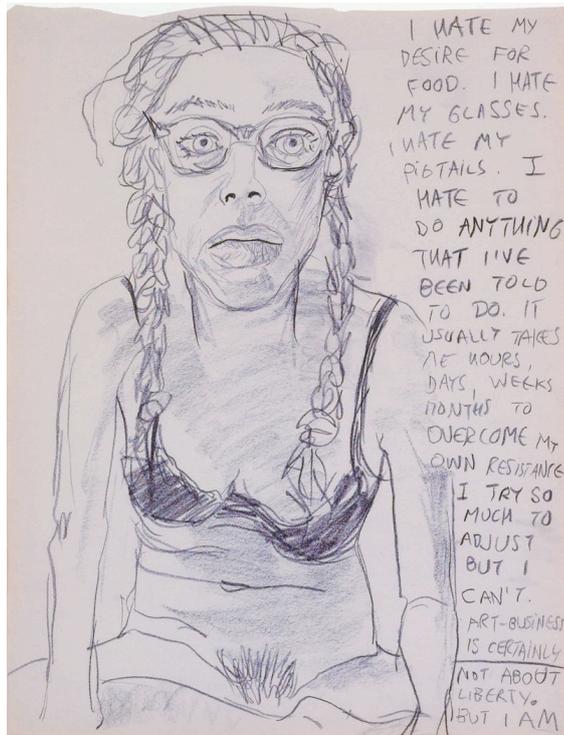
[Immagine 2] Vanessa Beecroft, *VB46*, 2001



[Immagine 3] Janine Antoni, *Gnaw*, 1992



[Immagine 4] Janine Antoni, *Lick and Lather*, 1993



[Immagine 5] Elke Krystufek, *I Hate My Desire for Food*, 1999

*Rappresentare il femminile. Stereotipi, sessismo, violenza: Sue Williams, Kiki Smith, Marlene Dumas, Tracey Emin, Jeanne Dunning, Karen Kilimnik e Louise Bourgeois*

A partire dagli anni Settanta, le donne hanno affrontato il tema della sessualità prima, e in seguito quello della pornografia, con grande attenzione analitica. Se negli anni Settanta il lavoro delle artiste aveva tendenzialmente elaborato la trattazione di una sessualità ingenuamente liberatoria, a tratti giocosa, che si focalizzava sulla spinta vitale di un eros positivo e dalle apparenti capacità taumaturgiche, negli anni Ottanta alcune artiste si occupano di mettere in crisi queste nozioni. L'inclinazione a spostare la questione verso aspetti più oscuri e problematici della sessualità e una ricerca sempre più orientata a indagare la politica dell'identità sfociano, nel periodo compreso tra anni Ottanta e Novanta, in atteggiamenti di aggressività e ribellione. È il caso di artiste come Lutz Bacher (1945 circa) che, attraverso la serie di fotografie *Sex With Strangers* (1986), secondo Liz Kotz: “spinge questo territorio di ferocità femminile e di consumo aggressivo a degli estremi che sono contemporaneamente scomodi e seducenti”<sup>212</sup>. In *Sex With Strangers* una sezione è dedicata al tema dello stupro: Bacher riporta un disagio tutto femminile nell'associare sesso e violenza, memore sicuramente di opere dal grande impatto emotivo come *Rape Scene* (1973) di Ana Mendieta. Se la libido è inseparabile dall'aggressività, allora il lavoro della Bacher offre uno spunto di riflessione inedito sul sottile confine tra paura e desiderio.

L'intrinseco legame tra sesso e violenza sono temi affrontati anche da *Fingered* (1986) film-collaborazione tra il regista *underground* Richard Kern e la performer femminista Lydia Lunch (Lydia Koch, 1959) che traccia una cartografia personale tra violenza sessuale e desiderio. Anche Julie Zando (1961) segue il filo della questione esplorando, attraverso i suoi video, temi scomodi come il masochismo femminile e la vittimizzazione. Le opere della Zando sono l'occasione per esplorare la complessità di legami psichici che sconfinano nel patologico, quanto di evidenziare aspetti scomodi all'interno dell'identità lesbica, come testimonia l'opera *Uh! Oh!* (1994) dove viene esplorato il tema della sottomissione sessuale.

Negli anni Novanta questo atteggiamento problematico nei confronti della sessualità e della violenza sessuale viene ripreso soprattutto da Sue Williams (1954) e Marlene Dumas (1953), due tra le poche artiste che si esprimono tramite il *medium* della pittura. L'uso della pittura come tecnica artistica non è un ritorno alla tradizione, ma un tentativo di affrontare

---

<sup>212</sup> L. Kotz, *Al di là del Principio del Piacere. Una traiettoria dell'arte al femminile*, trad. it. E. De Cecco, in “Flash Art”, XXVIII, 191, aprile-maggio 1995, p. 98. Prima della Bacher ricordo l'opera quasi dimenticata *Bondage* (1980) di Pat Hearn, video-performance nella quale l'artista legata e avvolta in fogli di plastica e nastri industriali respira solo tramite un tubo di gomma.

il tema da un punto di vista che è dichiaratamente soggettivo. Se riprodurre meccanicamente un'immagine tende a oggettivare il soggetto di cui tratta, l'uso della pittura, al contrario, tende ad amplificare la dimensione soggettiva aumentandone le possibilità interpretative. La carnalità e l'angoscia delle opere di Sue Williams e Marlene Dumas, allora, sono testimonianze di una neo-nata pittura che ricerca una via di comunicazione all'interno di una realtà percepita nel suo dramma di asetticità e violenza psicofisica. Le due artiste si inseriscono in quel filone di opere che testimoniano una sintesi esistenziale tra erotismo, arte e morte. Simona Vendrame parla della tendenza degli artisti di questo periodo in questo modo:

ciò che accomuna la tematica sessuale di questi artisti è l'assenza del concetto di colpa e, conseguentemente, di dannazione, o di perdono e salvezza: prima ancora che il nostro istinto, la truculenza dei corpi penetrati o masturbati rievoca l'incomprensibilità e l'inesorabilità dei misteri primari che dominano l'universo. Accanto alla passionalità voluttuosa della pittura si annida la violenza di un orgasmo che, offrendo la possibilità di affacciarsi a una finestra spalancata sul baratro dell'infinito, è tutt'altro che liberatorio<sup>213</sup>.

Americana di Chicago, Sue Williams si occupa di denunciare i retaggi sessisti e la condizione della donna nella società odierna. La sua pittura-graffito, istintiva e talvolta goffa, si offre come esempio di un cambiamento concettuale che riguarda la natura di questa tecnica artistica tradizionale. Gabriele Peretta spiega come ora la pittura:

tend[a] a identificarsi con una cripto-concettualità di tipo letterario e filosofico, ricca di interconnessioni tra le parti e capace di incorporare anche forme letterarie tecnologicamente evolute o primitive come l'estetica delle scritte a muro<sup>214</sup>.

I referenti per la pittura della Williams non sono da ricercare all'interno della storia dell'arte, ma prendono ispirazione piuttosto dalle vignette satiriche dei quotidiani, anche se con il finire del decennio la sua pittura diventa meno iconica e immediata. L'artista elabora allora una poetica che diventa "scenario in cui si moltiplicano e si confrontano forme di aggressione al linguaggio differenti ed identità articolate"<sup>215</sup>.

La sua (evidente) presa di posizione nei confronti degli stereotipi e del sessismo non è di tipo intellettuale, ma si offre come la problematizzazione di una realtà quotidiana che l'artista ha vissuto in prima persona o che ha interessato donne da lei conosciute. Le donne rappresentate nei quadri di Williams sono tratte dall'iconografia degli anni Cinquanta: tacchi a spillo e grembiuli rievocano una femminilità vissuta in modo contraddittorio, divisa tra seduzione e richiami alla domesticità. Questa scelta specifica non può non far

---

<sup>213</sup> S. Vendrame, *Porno?...op. cit.*, p. 63.

<sup>214</sup> G. Peretta, *Sue Williams. Vera Vita Gioia*, in "Flash Art", XXVI, 178, ottobre 1993, p. 115.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

riflettere sull'intento critico della Williams che sembra sottolineare come l'atteggiamento della società odierna nei confronti delle donne non sia cambiato molto rispetto a quello degli anni Cinquanta. Tuttavia, la descrizione di pulsioni sessiste non pone soltanto l'accento sulla responsabilità attiva degli uomini ma mette in discussione, tramite un'ironia tagliente, anche il ruolo passivo femminile. Rappresentare *cliché* visivi e narrativi è, quindi, un tentativo da parte dell'artista di oltrepassare la dicotomia maschile/femminile e di acquisire la consapevolezza di come sia la violenza a influenzare la visione delle cose.

Nel dipinto-graffito *A Funny Thing Happened* (1992) si susseguono senza soluzione di continuità una serie di scenette che rappresentano momenti di violenza sessuale, combinate a scritte che richiamano l'immaginario delle frasi degli arditi graffitari dei bagni pubblici [immagine 6]. L'associazione tra immagini di violenza e frasi satiriche, secondo Gianni Romano: “conferisce al quadro il carattere misto di gioco e di dramma che ci ricorda la struttura della satira giornalistica”<sup>216</sup>. Mentre, per Jeff Rian, i suoi quadri rimandano e scimmiettano “la pittura a fumetto di Richard Prince con l'intento di criticare la prevalenza di un umorismo pruriginoso contro le donne”<sup>217</sup>. L'incontro tra umorismo e violenza provoca un senso di disagio molto forte nello spettatore che è costretto a riflettere di fronte a un'immagine aggressiva e dal contenuto esplicito. Le angosciose emozioni che questi dipinti provocano, infatti, non trovano coerenza dato che le rappresentazioni di violenza sono associate a un testo ambiguo offrendo, in questo modo, una panoramica sulla complessità psicologica insita dietro alla violenza di cui sono vittime le donne.

Anche la scultura presentata alla Biennale del Whitney nel 1993, *Irresistible* (1992), suscita tra il pubblico disagio e polemica [immagine 7]. L'opera mostra una donna nuda riversa a terra con evidenti segni di violenza e il corpo ricoperto da frasi irriverenti. Le scritte richiamano numerosi punti di vista e dato che spesso le frasi richiamano luoghi comuni è difficile decifrarne il soggetto. Si tratta di una procedura, potremmo perfino dire uno stile, che ricorda un po' la struttura dei *Truism* e la serie *Lustmord* di Jenny Holzer contemporanea all'opera di Williams. Benché Mira Schor affermi che opere di questo tipo “non vengono analizzate per ciò che esse mettono naturalisticamente in evidenza riguardo alle donne, ma si ha il sospetto che la loro popolarità sia in parte dovuta al fascino esercitato su molti dalla posizione della donna come vittima”<sup>218</sup>, il pregio di Sue Williams, a mio parere, è proprio quello di parlare di un argomento così delicato attraverso un

---

<sup>216</sup> G. Romano, *Pratiche mediati...* in *Contemporanee...* op. cit., p. 207.

<sup>217</sup> J. Rian, *Cos'è tutta questa body art?*...op. cit., p. 72.

<sup>218</sup> M. Schor, *WAC, Women's Action Coalition*, trad. it. D. Paparoni, in “Tema Celeste”, 42-43, autunno 1993, p. 42.

“umorismo nero” che evita sia la stereotipizzazione del concetto di violenza, quanto la vittimizzazione del genere femminile.

Il lavoro della tedesca, ma adottata statunitense, Kiki Smith (1954), pur lavorando sulla rappresentazione del corpo femminile, concepisce una poetica molto vicina a quella dei colleghi maschi citati nei capitoli precedenti lavorando sulla frammentazione del corpo, sui fluidi corporei e sul tema del trauma e dell’abiezione. Grazie ad un approccio che mescola l’immaginario scientifico ottocentesco con la sofferenza di un corpo martirizzato di stampo religioso, il corpo femminile che la Smith porta in scena è fatto principalmente di organi e di fluidi corporei che l’artista tratta con una sensibilità quasi lirica. Partendo da riflessioni sull’interpretazione del corpo all’interno della religione cristiana e sul concetto di “corpo di Cristo”, un corpo che viene smembrato e mangiato e che ha funzioni salvifiche e curative, Smith crea la sua personale visione dell’essere umano (e della femminilità). Martina Corgnati spiega come:

ci troviamo qui, se così posso dire, non più all’esterno, nella dimensione sublimata del corpo che, visto da lontano, è oggetto di controllo e di mozioni d’ordine. Qui siamo all’interno, a una distanza che non è più quella dello sguardo o della parola, ma quella della consumazione, del contatto, dell’incorporazione e della genitalità<sup>219</sup>.

Pertanto, nonostante la Smith sia attiva già da metà degli anni Settanta, è soprattutto dopo il 1986 e dopo la morte della sorella malata di Aids, che la sua ricerca artistica si snoda attraverso la costruzione di organismi umani frutto di uno smembramento analitico che ne ricerca la dimensione sacrale, di realtà, dove il corpo è soggetto alla patologia, al tempo, al disfacimento della propria carne. Sebbene le tematiche trattate dall’artista siano molto comuni (corpo, identità, stereotipi), ciò che risalta è l’approccio originale alla materia. Oltre alle numerose suggestioni presenti nelle sue opere, tra cui l’impegno femminista, l’interesse per l’anatomia comparata e la fisiologia, la Smith preferisce lavorare attraverso materie e tecniche tradizionali, rappresentando un caso isolato in questi anni (con l’eccezione di Rosemarie Trockel e Marlene Dumas, anche se quest’ultima rimane molto poco conosciuta fino agli anni Novanta). Questa scelta le vale un riconoscimento di critica e di pubblico che la porterà a essere, verso la fine degli anni Ottanta, l’unica giovane donna presente in mostre collettive o collezioni dedicate all’ondata neo-espressionista europea, accanto a giganti americani come Julian Schnabel e David Salle. Inoltre, il suo contributo si rivela fondamentale per tutte quelle artiste che, proprio negli anni Novanta, vorranno lavorare attraverso strategie non focalizzate sui *media*.

---

<sup>219</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 353.

Kiki Smith si interessa al corpo e ai suoi fluidi: secrezioni, umori, sangue, come testimonia l'opera *Untitled (Book of Hours)* eseguita in diverse versioni tra il 1986 e il 2003. Qui i nomi dei fluidi corporei vengono associati alle ore del giorno, in modo analogo agli antichi libri d'ore medievali. L'artista non stila una gerarchia tra i vari liquidi, né li classifica in base alle convenzioni culturali, ma si limita a elencare con una certa precisione cosa e quanto si può estrarre dal corpo umano. Quest'opera, che si potrebbe anche definire come una sorta di reliquiario che si destreggia tra il sacro e l'abiezione, dà luogo, però, a una rappresentazione dell'economia del corpo. Diversamente da artisti come McCarthy e Kelley, per i quali rappresentare la condizione abietta è una modalità (ironica) per esprimere sentimenti di protesta e di sfida, Smith sembra incarnare il lato più traumatico e melanconico della questione. Le intenzioni dell'artista sono chiarificate proprio in un'intervista con Katerina Gregos: "io credo nell'arte come una nostra volontà di auto-rappresentarsi, di rappresentare le nostre esperienze umane. A volte creo delle immagini dure, ma per me sono tentativi di sopravvivenza"<sup>220</sup>.

Il lavoro della Smith prende le basi dalla lettura edipica freudiana in cui il corpo femminile viene percepito come incompleto, quasi deforme: a partire da questo complesso di castrazione, ella cerca di ricostruire un'identità corporea che non passi attraverso quell'erotismo rassicurante che stabilisce l'unità del feticcio all'interno del proprio contenitore di carne. L'artista quindi "forza il significante «corpo» fin nei pressi della sua dissoluzione"<sup>221</sup>, analogamente a quello che farà anche Mona Hatoum in *Corps étranger* (1994) anche se l'artista di Beirut sceglie di dissolvere il proprio corpo attraverso la virtualizzazione, mentre la dissoluzione di Smith si presenta come una condizione molto "fisica". Questo processo di costruzione di un nuovo femminile prevede una condizione di *tabula rasa* che porta a focalizzare l'attenzione sulla singola unità che compone il corpo. Il "frammento funzionale" come lo definisce Martina Corgnati, cioè l'organo, viene messo a nudo in modo analitico sia per l'interesse che Smith nutre nei confronti dell'"interno", sia perché la sua perdita è considerata come una perdita del "sé" come testimoniano le opere *Intestino* (1992) e *Kiki Smith 1993* (1993). Nella prima opera una linea raggrumata di bronzo, lunga come un vero intestino, giace abbandonata sul pavimento, mentre *Kiki Smith 1993* è un'acquatinta su carta giapponese in cui l'artista rappresenta in modo dettagliato l'apparato digerente dalla lingua all'ano disponendolo a zig zag, non trascurando pertanto una certa perfezione formale. Rappresentare gli organi è, quindi, per l'artista un modo per

---

<sup>220</sup> K. Gregos, *L'arte rimanda a ciò che è assente*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 148.

<sup>221</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 353.

mettere a nudo una condizione intima che si destreggia tra sentimenti di perdita, di disgusto e pulsioni di morte. Questo sentimento di perdita sembra comunque prevalentemente incentrato sul corpo materno: ne è un esempio la scultura *Tale* (1992) dove una figura femminile si trascina a carponi lasciando dietro di sé una striscia indefinibile di escrementi, viscere e sangue [immagine 8]. Se *Tale*: “richiama il corpo materno concepito, secondo la psicanalista Melanie Klein, come il veicolo del bambino ambivalente che lo immagina leso e risanato ciclicamente”<sup>222</sup>, per Helena Reckitt invece, è un’opera che “verte sul dramma dell’incapacità di controllare le interpretazioni del corpo femminile”<sup>223</sup>. Smith qui condensa i temi a lei cari: il disfacimento della carne, la vulnerabilità del corpo, il femminile associato all’abiezione. In *Tale* è sottolineata la materialità di un corpo che produce e porta al suo interno liquidi, escrementi, interiora ed è inevitabilmente soggetto alla caducità del tempo. Un corpo soggetto all’abiezione quindi, che non si può controllare e non può essere controllato. La figura della donna presentata a carponi produce un’associazione tra femminilità e condizione animale, in modo analogo ad altre opere come *Worm* (1992) dove l’artista, dopo essersi smembrata, ri-assembla il proprio corpo nella forma semplificata di un verme, ricordando alcuni *Nudi* di forma fallico-mostruosa fotografati da Brassai e le bambole di sole gambe smontate da Hans Bellmer. Smith lavora sui problemi della rappresentazione del corpo femminile materializzando “la mostruosa alterità” che vive dietro alla donna-feticcio: le sue rappresentazioni di donne mostrano una realtà fatta di carne e viscere dietro alla superficie patinata, continuando simbolicamente quel processo di disvelamento messo in atto dalla poetica di Cindy Sherman.

In *Pozza di Sangue* (1992) la scultura di una bambina deforme dipinta di rosso giace accucciata in posizione fetale sul pavimento. I denti sono sporgenti e la spina dorsale malformata è una doppia fila di ossa che fuoriescono in modo macabro dalla schiena. Come Sue Williams, anche Kiki Smith rappresenta la violazione del corpo femminile, anche se qui la violenza ha raggiunto la condizione infantile invece che quella adulta. Se, come vedremo, Louise Bourgeois nelle sue opere oltre a portare in scena i propri traumi personali riesce anche ad attuare un attacco al patriarcato immaginando la distruzione dell’uomo-padre, Smith e Williams pur perseguendo lo stesso scopo, si schierano dalla parte opposta rappresentando la violenza subita dalle donne. Tracey Warr, infatti, spiega: “rischiando di replicare le dinamiche di vittimizzazione e di disagio che ossessionano le

---

<sup>222</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., 645.

<sup>223</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 162.

donne nella tradizione patriarcale, queste opere costituiscono una risposta eloquente all'assunto secondo il quale l'umiliazione debba generare solo passività e silenzio"<sup>224</sup>.

La sudafricana Marlene Dumas, invece, si pone nei confronti della violenza e della sessualità in modo complesso. Nata a Kuilsrivier, dopo un breve periodo di studio a Città del Capo, si trasferisce in Olanda dove studia pittura all'Atelier 63 di Arlem mentre frequenta la facoltà di psicologia ad Amsterdam. La sua condizione di sudafricana bianca dislocata in Europa, insieme al fatto di essere un'artista che si esprime soprattutto attraverso la pittura e il disegno, offre spunti di riflessione sia per quanto riguarda la cultura della rappresentazione che per quanto concerne i temi del razzismo e dell'identità in epoca post-coloniale. La scelta di utilizzare una tecnica artistica così tradizionale, tendenza in controcorrente rispetto a quella di molte sue colleghe, non deve trarre in inganno, quella dell'artista, infatti, risulta essere una riflessione sul senso della rappresentazione pittorica nell'epoca della proliferazione dei mass-media.

La Dumas elabora una pittura intimista che, nonostante porti in scena temi individualisti, a una seconda lettura semantica offre collegamenti tra l'esperienza singola dell'artista e il discorso collettivo. Il grande interesse per la fase preparatoria del disegno (numerosi sono i disegni acquarellati) nasconde, in realtà, un atteggiamento critico nei confronti di quel sistema artistico fallocentrico a cui Dumas non si sente di appartenere. In un'intervista con Barbara Bloom spiega, infatti, la sua scelta di utilizzare il *medium* della pittura:

ho confessato per la prima volta di essere una finta bionda [e] l'ho fatto perché mi avevano chiesto di spiegare come mai dipingessi, io che sono una donna. L'idea era che la pittura fosse morta e che fosse riservata solo agli uomini morti. [...] E così invece di dire «sono una pittrice malgrado la mia femminilità», ho deciso di confessare che dipingo *perché* sono una donna<sup>225</sup>.

E la consequenzialità tra l'essere donna e dipingere è ribadita anche in una potente metafora che l'artista conia nel 1992:

Dipingo perché sono una donna all'antica. (Credo nella stregoneria). Non cado in trappole freudiane. Un pennello non mi ricorda un simbolo fallico. Se non altro, l'aspetto domestico dello studio di un pittore (essere «rinchiuso» in una stanza) mi ricorda un po' la massaia con la sua scopa. Se sei una strega sai come usarla. Altrimenti è ovvio che passerai all'aspirapolvere<sup>226</sup>.

Le sue opere si pongono attraverso un costante confronto con la cultura della rappresentazione anche grazie alla trattazione di soggetti e tematiche molto diverse tra loro, che spaziano dagli stereotipi razzisti e sessuali, alla maternità e alla religione. Identità,

---

<sup>224</sup> *Arte e femminismo*...op. cit., p. 25.

<sup>225</sup> B. Bloom, *Marlene Dumas*, in "Flash Art", XXXIII, 219, dicembre 1999 – gennaio 2000, p. 59.

<sup>226</sup> M. Dumas, *Women and Painting*, 1992 cit. in G. Romano, *Pratiche mediali*...in *Contemporanee*...op. cit., p. 48.

violenza, amore e perversione: attorno a questi grandi temi Marlene Dumas declina le sue figure umane che, grazie a una spiccata capacità introspettiva, riescono a far emergere la dignità universale delle persone. I suoi protagonisti, infatti, si offrono al pubblico come soggetti protagonisti del proprio destino, nonostante dolore ed emozioni traspaiano da ogni pennellata. Il grande interesse per la figura umana è testimoniato anche dal fatto che i soggetti dei suoi quadri non si offrono passivamente allo spettatore, ma giocano ad attivare un continuo rimando di sguardi tra soggetto e pubblico. In tutte le sue opere i corpi, tratteggiati con colori irreali e violenti, invadono lo spazio della tela senza lasciare nulla allo sfondo che, in ogni caso, si presenta neutro. Il risultato è un'immagine inquietante che attua una continua negoziazione tra tema, soggetto e materia pittorica dell'opera.

A partire dal 1980 Marlene Dumas comincia a rappresentare in maniera continuativa l'essere umano: la difficile situazione che ha vissuto in Sud Africa durante gli anni dell'apartheid diventa un'occasione per parlare liberamente degli orrori del mondo e del trauma che l'artista ha vissuto in prima persona. Grazie al trasferimento in Olanda e alla conseguente distanza emotiva elaborata nei confronti di quella situazione di violenza, l'artista riesce a portare a frutto il suo sentire artistico che durante gli anni in Sud Africa aveva vissuto con disagio. Testimonia, infatti, in un'intervista con Emanuela De Cecco: “non sapevo come riuscire a sentirmi libera in quelle circostanze, mi vergognavo del fatto che mi piaceva dipingere”<sup>227</sup> perché “mentre l'apartheid faceva le sue vittime, io leggevo *The Dematerialization of the Object of the Art Object* di Lucy Lippard”<sup>228</sup>. Disagio acuito anche dalla sua condizione di “bianca” che, però, si percepisce con un'anima “nera”. Il dramma di un colore della pelle nel quale l'artista non si riconosce, insieme alla condizione di donna e artista si codifica in un quadro come *Snow White and the Broken Arm* (1988). Dumas porta in scena una favola macabra in cui Bianca Neve giace nuda e morta davanti a sette nani/bambini: il dipinto è una sorta di autoritratto nel quale l'artista si rappresenta con un braccio rotto, quello della creazione artistica, dal quale emerge il colore nero della pelle. Ilaria Bonacossa spiega: “la scena sembra raccontare la favola in cui una donna bianca, ma d'animo nero, viene smascherata e punita per la sua attività creativa”<sup>229</sup>. Di nuovo è rappresentata la conflittualità di un'identità frammentata che deve fare i conti con gli stereotipi.

Il dramma della segregazione razziale viene rappresentato tra il 1991 e il 1992 attraverso un'installazione di centoundici ritratti di visi ad inchiostro e acquarello, ordinati all'interno

---

<sup>227</sup> E. De Cecco, *Artiste nel contesto...* in *Donne d'arte...* op. cit., p. 205.

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> I. Bonacossa, *Marlene Dumas*, Electa, Milano 2006, p. 31.

di una griglia minimalista (*Black Drawings*). Il nero dell'inchiostro sulla carta diventa il colore di questi volti che, nonostante l'anonimato, mantengono la propria individualità a discapito della credenza che qualcosa li accomuni. Inoltre, la presenza di un elemento di disturbo all'interno della rappresentazione di questi visi (una lastra di basalto che assorbe la luce) offre allo spettatore l'occasione per riflettere sul significato di un lavoro che sottolinea l'assurdità delle distinzioni di razza e genere.

La problematizzazione della rappresentazione insieme a una certa distorsione della realtà sono elementi comuni anche nella trattazione delle figure femminili. Le sue donne sono spesso codificate, tratte dalle rappresentazioni di riviste patinate, dove i corpi sono assunti solamente come oggetto di desiderio feticista: che si tratti di Naomi Campbell, di Josephine Baker o di qualsiasi altra donna, le pennellate di Dumas li trasformano in presenze indistinte e quasi spettrali, icone prive del loro originario fascino. L'artista azzerava qualsiasi distinzione presente nei suoi volti, siano esse di razza, genere, estrazione sociale, focalizzando la propria attenzione sull'aspetto singolare di ogni rappresentazione.

Concettualmente il lavoro della Dumas si avvicina alle premesse della cultura post-moderna, benché la sua poetica venga portata avanti tramite pratiche artistiche tradizionali. Secondo Francesco Bonami "i suoi quadri riprendono la gestualità dell'Espressionismo, e uniscono la distanza critica del concettuale al piacere dell'erotismo"<sup>230</sup>. Tuttavia, Ilaria Bonacossa spiega: "anche se ad un primo sguardo la sua pittura sembra spontanea e espressionista, nasce invece da un'attenta analisi concettuale delle tematiche da lei rappresentate"<sup>231</sup>. Tale riflessione la porta a definire questa pittura un esempio di "espressionismo concettuale" perché:

la sua pittura è contemporaneamente mentale, politica ed intimista, e si sviluppa attraverso la ricerca di un continuo compromesso tra ciò che viene rivelato e che viene celato, tra il carattere tattile della pittura, l'emotività dei sentimenti e le teorie della rappresentazione<sup>232</sup>.

L'erotismo che traspare dalle opere dell'artista sudafricana si offre sempre in modo vagamente disturbante: le sue figure spesso rappresentano una sessualità esplicita, talvolta molto intima, altre volte aggressiva ma sempre sospesa, conflittuale, transitoria. Marlene Dumas è conscia delle implicazioni sessuali che intervengono nella rappresentazione di un nudo, soprattutto femminile, pertanto esse diventano un'occasione per riflettere sul significato della sessualità, dell'erotismo, e della rappresentazione dello stesso. L'utilizzo di immagini sessualmente esplicite e pornografiche come in *Pornoblues* (1993) e *Porno as collage*

---

<sup>230</sup> *Non toccare la donna bianca...* op. cit., p. 109.

<sup>231</sup> I. Bonacossa, *Marlene Dumas*, op. cit., p. 8.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

(1993) concorrono a mantenere un'immagine ambigua che si presta a numerose riflessioni e interpretazioni [immagine 9]. L'uso della rappresentazione pornografica viene vista anche come una modalità di seduzione dell'immagine. L'artista stessa spiega molto bene:

[nel mio lavoro] uso qualsiasi trucco che possa attirare l'attenzione; gli occhi che ti guardano direttamente, zone sessuali esposte o deliberatamente coperte... la forza d'attrazione primitiva che nasce dal riconoscimento; l'immagine che si prostituisce. Ti trovi obbligato a dire «sì» o «no»<sup>233</sup>.

In *Pornoblues* e in *Porno as Collage*, già a partire dal titolo, è evidente il riferimento all'industria del sesso e l'intenzione di offrire al pubblico una peculiare indagine sull'erotismo. I titoli dei quadri rivestono una grande importanza all'interno dell'analisi dell'operato della Dumas: la sua totale padronanza della parola scritta offre, anche in questo caso, uno spunto di riflessione importante per l'interpretazione (sempre e comunque aperta) di queste due opere. Come scrive Lynda Nead in *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (1992), "in ogni tentativo ripetuto di mostrare la verità della sessualità femminile, la pornografia inevitabilmente ribadisce l'impossibilità di questo progetto"<sup>234</sup>, Dumas infatti rappresenta la pornografia e l'erotismo dei suoi soggetti come sterili, ma anche come un'affermazione di sé dolorosa, in quanto esprimibile soltanto attraverso la sessualità. I due quadri sono entrambi composti da una serie di *film-still* acquarellati in cui l'artista ritrae scene esplicite di atti sessuali. Chiara Leoni scrive come queste figure siano "appena abbozzate e il colore dilaga per l'eccesso di acqua, affogando i dettagli di una sessualità ambigua"<sup>235</sup>; tuttavia, le immagini sono lontane dal suscitare desiderio nello spettatore grazie all'uso di colori lividi e lontani dall'oggettività, mentre le pennellate vaghe ricordano quelle di Munch o di Nolde, lasciando solamente intravedere i segni distintivi dei suoi soggetti. Dumas sembra portare in scena il dramma di corpi che sono costretti a prostituirsi per potersi affermare, una sorta di identità che si costruisce solo tramite la mercificazione sessuale.

Il tema della pornografia trova ancora spazio in altre sue opere, soprattutto sul finire degli anni Novanta. Tuttavia, se i quadri sopracitati sottintendevano una componente tragica, opere come *Fingers* e *X-Posure*, entrambe del 1999, mostrano un approccio più sereno e più erotico alla questione [immagine 10]. Giocare con la pornografia è, in questo caso, una modalità per riflettere sulla rappresentazione del desiderio di mostrarsi e di essere visti: non dimentichiamo che la Dumas risiede a Amsterdam dove i *peep-show* e le ragazze in vetrina appartengono a una realtà notturna tanto quotidiana quanto sconcertante. Le donne

---

<sup>233</sup> Ivi, p. 11.

<sup>234</sup> L. Nead, *The Female Nude (abstract)*, in "Flash Art", XXXI, 207, dicembre 1997 - gennaio 1998.

<sup>235</sup> C. Leoni, *Marlene Dumas*, in "Flash Art", XXXII, 216, giugno-luglio 1999, p. 120.

ritratte in questi quadri, l'una ripresa da tergo (*Fingers*) e l'altra invece in modo frontale (*X-Posure*), offrono il loro sesso al pubblico attraverso un atto auto-erotico che gioca a essere provocante ed esplicito in *X-Posure*, dove la ragazza offre maliziosa l'apertura delle sue cosce al pubblico, e sfuggente ma altrettanto seduttivo in *Fingers*, dove la donna offre la propria intimità allo spettatore negandogli, però, il proprio sguardo. Nonostante i referenti siano diversi: per *Fingers Morphise* (1752) di François Boucher dove è ritratta la vice-amante di Luigi XV, Miss O'Murphy, per *X-Posure* una serie di polaroid scattate nel quartiere a luci rosse di Amsterdam, l'artista sudafricana non è interessata a costruire delle strategie di rifiuto nei confronti delle rappresentazioni di donne stereotipate (neanche quando le fonti sono riprese dalla cultura mass-mediale), o delle anti-immagini.

La corposità di questa pittura, sempre e comunque abbozzata, affoga i dettagli in una sessualità in ogni caso ambigua anche nel momento in cui è esplicita (le donne che si offrono al nostro sguardo lo fanno per dovere o per piacere?). Chiara Leoni scrive a tale proposito:

sono evidenti le affinità con le tematiche e la sprezzatura della giovane generazione «nevrotica». Ma c'è di più: Marlene Dumas ha sempre coltivato la propensione verso uno psicologismo tutto britannico che si manifesta nella capacità di cogliere l'alterità dei volti, la distanza dignitosa degli sguardi, l'autoisolamento trasognante o, al contrario, doloroso e reticente<sup>236</sup>.

La giovane generazione britannica è ben rappresentata da Tracey Emin (1963), punta di diamante degli Young British Artists<sup>237</sup>. Le sue opere trattano tematiche quali la morte, la solitudine, la precarietà delle relazioni amorose e la controversa relazione con il sesso: partendo dall'elaborazione di traumi personali (come uno stupro a tredici anni) poi universalizzati, Emin produce un'arte non mediata che crea un impatto emotivo molto forte sullo spettatore, costretto dunque a porsi nuovi interrogativi sulla morale. La poetica dell'artista britannica si presenta attraverso una grafia rarefatta e piena di piccoli segni abbozzati, confusi, anche grazie all'uso delle tecniche e dei materiali più diversi: dal ricamo all'installazione, ai disegni e, negli ultimi anni, alle scritte al neon. Qualunque sia la tecnica e il soggetto da lei trattati è evidente che le sue opere: “nascono da un irrefrenabile impulso alla confessione e da un narcisismo esasperato che porta al parossismo la volontà di far coincidere arte e vita”<sup>238</sup>. Spesso criticata per questo narcisismo che fa leva sulla morbosità del corpo umano, l'artista dichiara:

---

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> Il gruppo di giovani artisti londinesi diplomati all'istituto Glodsmith's trova il proprio successo grazie alla mostra “Freeze” (1988) indetta e gestita da Damien Hirst, allo scopo di promuovere una generazione di artisti alla quale verrà dato il nome di YBAs (Young British Artists).

<sup>238</sup> *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre...* op. cit., p. 55.

Io scrivo, parlo di me e mi ispiro sempre e soltanto alla mia vita. La vita è fatta di avvenimenti molto semplici che possono trasformarsi in catastrofici. Tutti si innamorano, tutti si sentono soli, hanno paura, fanno l'amore e muoiono. Facciamo tutti le stesse cose, le conosciamo bene ormai, eppure nessuno ne parla. È come se ci fosse una patina di educazione che ricopre ogni cosa, anche l'arte<sup>239</sup>.

Questa curiosità a tratti eccessiva per lo psicologismo, combinata a una palese intenzione scandalistica e all'uso di oggetti presenti nella vita quotidiana, comune anche ad altri artisti della Brit Art (Sam Taylor-Wood, 1967 - Sarah Lucas), trova in Tracey Emin la sua espressione più disinibita e sofferta. Simona Vendrame scrive:

siamo ben oltre il desiderio di superare il concetto del «bello», siamo alla ridefinizione del concetto di privacy e di etica. La codificazione del comportamento sociale, che in passato spesso plastificava la spontaneità delle azioni sia pubbliche sia private dell'individuo, erigeva, d'altro canto, un paravento protettivo intorno alla sfera dell'intimo – una sorta di duplice comandamento: non esibire e non violare<sup>240</sup>.

Nel 1995 realizza *Everyone I Have Ever Slept With* (1963-1995) che le costa sei mesi di lavoro: si tratta di una tenda dove ricama in uno strano *patchwork* tutti i nomi delle persone con cui ha dormito fino a quel momento [immagine 11]. Emin, tuttavia, gioca con il fraintendimento scandalistico del titolo: non si tratta solamente di nomi di persone con cui ha avuto rapporti sessuali, ma anche di nomi di amici e della nonna. L'artista costruisce una tenda-caverna alla quale lo spettatore può affacciarsi o in cui potrebbe addentrarsi, violando così l'intimità dell'artista, ma anche di tutte le donne. La tenda, infatti, sembra essere costruita come un luogo privato in cui rifugiarsi per proteggere la parte intima delle persone, della donna: probabilmente un tentativo di ricostruire l'integrità del corpo violato dell'artista stessa. Anche *My Bed* (1998) è una traccia molto personale della Emin: l'installazione è composta dal letto dell'artista sfatto e sporco di umori corporei, dove sono evidenti i segni di un rapporto sessuale, e da un tappeto dove campeggiano anche avanzi di medicine e oggetti personali [immagine 12]. Esponendo ancora una volta un momento privato di quotidianità, l'artista si addentra come in un percorso antropologico nel dolore dell'anima e del corpo mostrando sia una ferita psichica (il letto sfatto), quanto una fisica (testimoniata dal sangue). Lo stato confusionario che *My Bed* trasmette è lo stato comune a molte donne che si trovano a dover affrontare questa società dominata dagli stereotipi e dalla violenza. Infatti:

il lavoro della Emin proietta lo spettatore in un universo di donne sole, abbandonate, violentate psicologicamente e fisicamente. Partendo dalla sua esperienza personale – sempre e comunque presente – sposta la riflessione su un piano universale, cercando di lasciare emergere tematiche quotidiane che troppo spesso passano inosservate<sup>241</sup>.

<sup>239</sup> V. Zanetti, *Genere e identità*, in *Arte dal 1900...* op. cit., p. 697.

<sup>240</sup> S. Vendrame, *Non si vive di soli concetti*, in "Tema Celeste Art News", 75, luglio – settembre 1999, p. 5.

<sup>241</sup> *Donne*, a cura di M. Alvarez Gonzàles e S. Bartolena, Electa, Milano 2009, p. 365.

Infrangendo il duplice “comandamento” di “non esibire” e “non violare” Emin sposta il limite tra accettabile e non accettabile, scatenando nello spettatore una reazione che è sia di attrazione quanto di disgusto. Tuttavia, questa scelta è giustificata dalle parole dell’artista stessa, in occasione di un’intervista con Andrea Rose: “un sacco di gente è capace di fare un bel quadro. E allora? Questo non basta, ci vuole qualcos’altro. Principalmente l’entusiasmo. Io preferisco creare qualcosa di pazzescamente brutto ma che ha un valore per me piuttosto che uno stereotipo”<sup>242</sup> e ancora “non ho nessuna intenzione di creare una formula meccanica. Devo sentire ciò che creo. Devo sentire l’energia o capire di cosa si tratta”<sup>243</sup>. Il letto di Emin, quindi, diventa un luogo metaforico dove sono racchiusi stati d’animo piuttosto che concetti. Qualunque sia la tecnica artistica utilizzata dall’artista, il risultato non cambia, poiché la sua indagine si materializza attraverso un’invasione da parte dello spettatore all’interno di un’intimità emozionale che è allo stesso tempo personale e universale. Portando in scena le sue paure e le sue ossessioni, l’artista inglese confeziona una poetica irriverente e anticonformista che racconta le (sue) difficoltà della vita e dell’essere donna.

La rappresentazione del femminile tramite stereotipi è un tema che interessa il lavoro di molte artiste che, con approcci e tecniche differenti, si occupano di evidenziare la costruzione fittizia del femminile, in relazione alla società mass-mediale e alla moda. Jana Sterbak, ad esempio, nella serie di opere intitolate *Télécommande* (1989), tratta degli stereotipi in cui le donne vengono letteralmente “ingabbiate”. L’opera è composta da una struttura meccanica azionata a motore che ricorda quelle gonne dell’Ottocento che controllavano e limitavano i movimenti. L’artista, inserita all’interno della crinolina, può muoversi soltanto azionando un telecomando. È chiaro come, nonostante sia lei a decidere i movimenti, sia presente una forte limitazione data dalla gabbia metallica, metafora di un personaggio femminile concepito in modo lineare senza tenere conto della sua complessità. Sterbak, quindi, critica quella struttura culturale che accoglie, seduce e allo stesso tempo incastra le donne all’interno di una gabbia.

Il lavoro dell’americana Karen Kilimnik (1962) si dipana attraverso la rappresentazione della fragilità dell’identità femminile e la difficoltà di acquisire una propria autonomia libera dagli stereotipi e dalla dittatura delle merci. Le sue installazioni e i suoi quadri si offrono come il prodotto di un’adolescente psicologicamente disordinata, che riflette

---

<sup>242</sup> A. Rose, *Un fiotto di latte. Intervista a Tracey Emin*, in *Tracey Emin Borrowed Light*, (Padiglione Britannico, 52 Biennale di Venezia, 10 giugno – 21 novembre 2007), British Council 2007.

<sup>243</sup> Ibidem.

all'esterno il proprio disagio interiore attraverso un *pastiche* di richiami che spaziano dal mondo della moda alle atmosfere gotiche, passando per la pittura inglese del XVIII secolo. La sua analisi dell'universo femminile viene raccolta attraverso immagini che tracciano un'individualità dei soggetti lucida e disarmante, insieme a una consapevolezza molto profonda della condizione umana. Spaziando tra raffigurazioni di piccole bambine e donne patinate dal fisico procace, Kilimnik attua una ridefinizione di quel femminile stereotipato dalla società contemporanea mettendo al centro del proprio lavoro il dato sessuale. In *Alice is Angry* (1994) una bambina filiforme su sfondo neutro offre il suo sguardo arrabbiato al pubblico. Non c'è né innocenza, né tenerezza in questa rappresentazione dell'infanzia, ma soltanto una condizione di odio nei confronti di un destino che la bambina sarà costretta a reprimere; Elena Di Raddo descrive le bambine di Kilimnik in questo modo: “sono interpreti di una ribellione ai condizionamenti della società maschile, ma allo stesso tempo, nella loro tragicità, ne appaiono inevitabilmente coinvolte”<sup>244</sup>. L'inevitabilità di questo destino è chiara soprattutto quando l'artista rappresenta donne adulte che, pur apparendo meno esasperate, sono in realtà semplicemente rassegnate alla sorte già scritta. La condizione adulta le ha private dell'identità e, infatti, sono frequenti le annotazioni a bordo dei quadri e dei disegni che hanno lo scopo di connotarle all'interno della società: un numero di telefono, un indirizzo, un episodio occasionale, sono queste le note che permettono a queste donne di esistere. Sempre Di Raddo: “le donne disegnate o solo tratteggiate dalla Kilimnik sfoggiano connotati da copertina di rivista, incapaci a esistere in alcun'altra dimensione se non quella imposta dall'immaginario maschile che le vuole oggetti sessuali e le nega dunque come persone”<sup>245</sup>. Come la rappresentazione della “donna patinata” e della conseguente incapacità di raggiungere quell'ideale diventi una personale (ma, tutto sommato, anche collettiva) perversione lo testimonia l'ossessione che l'artista possiede nei confronti della modella Gia Carangi (1960-1986), morta tragicamente di Aids (*This Book Belongs To Me, Gia, I Belong to Gia*, 1994).

Nelle sue opere l'artista tesse una perfetta trama che ha per protagonisti lo spettro della bellezza, idoli in disgrazia, personaggi pubblici i cui fallimenti riempiono i giornali di *gossip*, atti unici di vite alle quali l'artista aggiunge qualche notazione malevola. Tuttavia, nonostante le sue immagini vengano prese dalle riviste e dai *tabloid*, Collier Schorr precisa: “nei suoi disegni c'è un'apatica trasparenza o vuoto. Sebbene copiati dalle fotografie, i

---

<sup>244</sup> E. Di Raddo, *Karen Kilimnik*, in “Tema Celeste”, 46, estate 1994, p. 65.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

soggetti sembrano vaghi, la star è una, il pensiero un'altra cosa"<sup>246</sup>. L'artista tesse un'atmosfera gotica che le permette di giocare con la riscrittura di un'autobiografia alternativa nella quale svelarsi e nascondersi.

Parlandoci della condizione femminile, Karen Kilimnik ci racconta anche della cultura post-moderna in cui droghe, Aids, merci e *shopping* occupano lo stesso posto all'interno di una novella scala di valori. Quest'iconografia post-moderna, frammentaria e psicotica, è percepibile anche nelle sue installazioni che si rifanno al mondo *teen* come *Switzerland, the Pink Panther & Peter Sellars & Boris & Natasha & Gelsey Kirkland in Siberia* (1991), una composizione invernale dove due pupazzi di Pantera Rosa giacciono tra scarpe da ballerina e un set da fonduta [immagine 13]. Tuttavia, per Gianni Romano, le opere della Kilimnik che richiamano l'iconografia del momento contengono un plusvalore visivo simile a quello della Pop Art:

a confine con il trash e la storia dell'arte (dichiarata la sua passione per Warhol) si intravede tuttavia una fondamentale differenza tra il distacco warholiano nei confronti dei suoi modelli e quelli di Karen Kilimnik che sembrano astratti dal mondo dei media per rivivere in un universo autistico<sup>247</sup>.

Anche la svizzera Sylvie Fleury (1961) gioca con le merci e gli stereotipi della femminilità presentando il suo lavoro, però, nell'ironica chiave di *fashion victim* (ironia comune alla altrettanto svizzera Pipilotti Rist). *C'est la Vie!* (1990) e *It's Clinique Bonus Time* (1991), infatti, sono opere in cui una serie di *shopping bags* con il loro contenuto giacciono ordinate a terra, icone di una nuova scala di valori dove al primo posto c'è l'oggetto. In altri lavori compie quella riappropriazione della storia dell'arte già ampiamente vista in altre artiste: anche qui l'ironia non manca e le grandi opere d'arte vengono "femminilizzate" attraverso *cliché*. È il caso di quei lavori in cui rivisita le composizioni di Mondrian (1872-1944) o aggiungendo del pelo come in *Composition avec Jaune et Bleu* (1993) o attraverso la ripresa del motivo stampandolo su una serie di scarpe (*Mondrian Boots*, 1995).

Gli stereotipi e le problematiche della visione maschile sono i temi che interessano il lavoro dell'americana Jeanne Dunning (1960). Le sue fotografie cariche di ambiguità rappresentano parti del corpo, ingrandimenti di superfici nelle quali non è più distinguibile la natura del soggetto ritratto. L'artista, pertanto, offre una riflessione non soltanto su quello che vediamo, ma anche su *come* lo vediamo. La normale percezione delle cose viene disturbata e falsificata dalle sue fotografie che manipolano la realtà per confonderla, per porre domande che riguardano la percezione dell'identità, della sessualità, della relazione

---

<sup>246</sup> C. Schorr, *Il buono, il cattivo e il troppo bello*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 214.

<sup>247</sup> G. Romano, *Pratiche Mediali...*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 51.

esistente tra il corpo e l'esterno. Nonostante l'approccio a generi classici come il ritratto, lo *still life* o il paesaggio, i suoi soggetti non sono tradizionali ma giocano con la natura (ingannevole) della percezione. Se le immagini richiedono bellezza, l'artista pur mantenendone la perfezione formale, offre al pubblico dettagli, aberrazioni enfatizzate dalle sue prospettive troppo ravvicinate. Gianni Romano afferma che, in questo modo, "Jeanne Dunning riesce così a definire l'opera in puri termini di finzione, aprendo un discorso sulla figura femminile e su quel progetto di oggettivizzazione visiva nella quale la storia dell'arte l'aveva relegata in precedenza"<sup>248</sup>. In modo analogo a quello di Sherman, Kruger e Levine, Dunning ripropone i temi cari alla critica della rappresentazione post-moderna sulla costruzione della rappresentazione femminile, mostrando, attraverso la rottura tra realtà e immagine, come "le donne non [siano] rappresentazioni di donne ma costruzioni fittizie"<sup>249</sup>.

A partire dalla fine degli anni Ottanta l'artista produce una serie di fotografie intitolate *Heads*, nelle quali le modelle rivolgono le spalle allo spettatore. In *Neck* (1992), ad esempio, è evidente come il soggetto ritratto, la nuca di una donna in formato fototessera, inverte lo sguardo *voyeuristico* tradizionale opponendo il rifiuto dell'oggetto femminile [immagine 14]. La modella di Dunning si nega silenziosamente e non mostrando il proprio viso allo spettatore gli impedisce il piacere della visione secondo le regole tradizionali dello sguardo e della seduzione. Tale questione è portata avanti anche in opere successive, nel suo unico autoritratto, infatti, l'artista si presenta con un bel paio di baffi. Lo spettatore, quindi, per Helena Reckitt in *Arte e Femminismo*, subisce un fallimento nella comprensione di queste immagini, focalizzando l'attenzione sulla violenza intrinseca al tentativo di accedere al soggetto tramite il simbolico. In modo analogo a quanto fa Catherine Opie, grazie a una serie di opere che vedono l'addizione di peli al viso, la presenza di varie protuberanze o di una lingua ipertrofica come in *Untitled With Tongue* (1990), Dunning scardina i canoni della fotografia *still life* e della ritrattistica, aprendo una riflessione sulla raffigurazione di genere. A partire dal 1996 la rappresentazione del corpo nelle sue opere è corredata dalla presenza di fluidi e di strani rigonfiamenti di materia gelatinosa, come in *Puddle 2* (1997), dove è chiara l'influenza del ciclo *Cremaster* di Matthew Barney [immagine 15]. La fotografia presenta una donna che dorme profondamente, dalla quale cola una strana sostanza gelatinosa: di nuovo Dunning stimola la visione dello spettatore, producendo un'immagine ambigua, attraente e disgustosa allo stesso tempo. La presenza di quel fluido dalla natura

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 52.

<sup>249</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 198.

incerta sovverte la concezione di interno ed esterno in relazione al corpo e offre un altro tassello per la sua analisi della rappresentazione del femminile. La vulnerabilità della posa della donna insieme alla presenza del fluido, infatti, concorrono a problematizzare la costruzione di un'immagine della femminilità e ad aprire una discussione sul concetto di "normalità". Enfatizzando la presenza sensuale del corpo, la concezione di una pelle come strumento di sperimentazione e mescolando carne e *media*, l'artista offre un'immagine che per Cecilia Andersson:

rappresenta forse una critica alle visualizzazioni del corpo perché qui lo spettatore è libero di fornire la propria interpretazione: non ci sono direzioni, nessun indizio né valori, soltanto carne, mescolata a una sostanza simile a gelatina che scorre affinché lo spettatore la usi per dipingere<sup>250</sup>.

Non può non meritare una menzione in questa tesi l'ecllettismo con cui Louise Bourgeois (1911-2010), artista poliedrica e longeva, ha ridisegnato l'identità femminile. Benché la sua carriera sia iniziata ben prima del periodo che ho analizzato, la fama, purtroppo, le arriva solamente durante gli anni Novanta. L'importanza del lavoro dell'artista è ben sottolineato dalle parole di Charlotta Kotik, in occasione della 45 Biennale d'Arte di Venezia:

sebbene la presenza della Bourgeois fosse avvertita nel mondo dell'arte da oltre mezzo secolo, essa è rimasta accuratamente al di fuori delle correnti di maggior spicco. Ciò nonostante [...] è stata capace di anticipare i tempi con fiera indipendenza, mantenendo intatta sia la sua singolare visionarietà che la sua ottica prettamente femminista<sup>251</sup>.

Celebre è la fotografia di Mapplethorpe (*Portrait of Louise Bourgeois*, 1982) che la ritrae, già segnata dal tempo, con *Filette* (1968) sotto braccio, una scultura di forma fallica che l'artista impellicciata (con una pelliccia di scimmia!) stringe con un sorriso rilassato e complice. La sua opera, che ha carattere prettamente autobiografico, indaga gli abissi del trauma personale tentando di esorcizzarlo tramite la ripetizione. I temi spaziano comodamente tra l'identità, l'amore, la morte, ma il filo conduttore rimane sempre la critica al sistema patriarcale di cui Bourgeois è stata vittima fin dall'infanzia (famosa è la scultura *The Destruction of The Father*, 1974). Tutto il lavoro dell'artista, infatti, si basa su una ricomposizione dei luoghi della memoria, nel tentativo di sanare i traumi emotivi attraverso l'arte come pratica salvifica. Martina Corgnati, pur ritenendo la sola interpretazione psicoanalitica riduttiva, spiega come: "senza porsi in una posizione rivendicativa nei confronti dell'universo maschile, la Bourgeois mette in scena per decenni

---

<sup>250</sup> C. Andersson, *Trando la (simil) pelle...* op. cit., p. 42.

<sup>251</sup> *Louise Bourgeois. Recent work*, catalogo della mostra cura di C. Kotik, organizzata da The Brooklyn Museum, trad. it. L. Pezzatini, (Padiglione degli Stati Uniti, 45 Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 13 ottobre – 10 ottobre 1993), The Brooklyn Museum, New York 1993, p. 3.

la minaccia e il trauma della relazione e incarna in modo stabile la memoria del vissuto infantile, del dolore, del terrore”<sup>252</sup>.

La memoria per l’artista risiede nel corpo che, concepito come estensione della mente, rappresenta uno stato emotivo che si lega a un ricordo. Nella serie *Cells*, concepita tra il 1989 e il 1994, il suo magma pulsionale prende forma in ambienti chiusi, cellule come piccole stanze all’interno delle quali l’artista affronta le paure e la solitudine. Dentro queste “cellule” che possono anche essere interpretate come gabbie, prigionie, Bourgeois ricostruisce ambienti domestici fortemente claustrofobici, dove spesso compaiono pezzi di corpo o, al contrario, oggetti che richiamano l’assenza del corpo. Il corpo, quindi, quando appare, appare a frammenti, evidenziando come la sua unitarietà sia data dalla somma di singole unità. Frammentare il corpo significa anche frammentare un linguaggio, quello di stampo patriarcale, per ricostituirne un’alternativa non oppressiva: in *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-93) l’artista decapita un manichino maschile e lo pone su un letto dove la scritta “je t’aime” si ripete come un *pattern* [immagine 16]. Mostrando l’inganno del padre/maschio che seduce attraverso le parole e costringe la donna a “perdere la testa”, l’artista ne rovescia le parti concretizzando attraverso la materia il dolore e la punizione per l’abbandono. Benché queste “cellule” siano ambienti pieni di aperture, la sensazione non è certo quella di una libera circolazione: lo sguardo dello spettatore rimane intrappolato in quello spazio, anche nei casi in cui non possa entrarci fisicamente, risucchiato da un inconscio mostruoso che ha preso forma. Per Germano Celant questa serie di opere rappresenta un processo di rinascita che non si esplica attraverso la negazione, ma tramite un rovesciamento della passività:

con le *Cells Bourgeois* si cautela dal fiotto accumulato dal basso e lo riversa in un teatro alchemico fatto di metafore, in cui il vile materiale, vetro o filo, ferro o legno, stoffa o vestito, si traslata in un composto e in entità fusa in equilibrio superiore. In esse tutto può essere tramutato [...]. Un processo di «ascesi» e di trasfigurazione che affranca la creatura dalla crudeltà di un passato che le ha martoriato le carni<sup>253</sup>.

Oltre alla carne, anche i liquidi corporei compongono e contengono le emozioni, come testimonia l’installazione *Precious Liquid* (1992) [immagine 17]. Lacrime, latte, sangue e sperma vengono orchestrati in ampolle di vetro e posti all’interno di una struttura cilindrica, dove lo spettatore è invitato a entrare. Ancora una volta, vengono rovesciate le nozioni di interno e di esterno: l’artista raccoglie le secrezioni corporali, le espone e le consacra come “liquidi preziosi” perché ricolmi di emozioni. Ma non c’è soltanto questo

---

<sup>252</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 199.

<sup>253</sup> G. Celant, *Dressing Louise Bourgeois*, in *Louise Bourgeois. The fabric works*, catalogo a cura di G. Celant, (Venezia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2010), Skira, Milano 2010, p. 9.

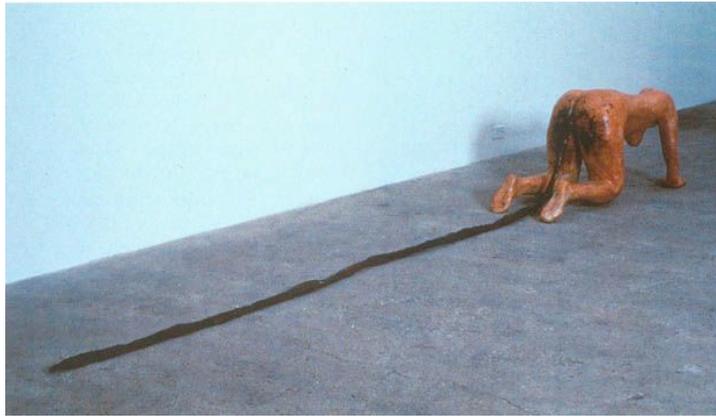
nella complessa installazione: un vestitino bianco si “scontra” con un cappotto nero da uomo, costringendo gli opposti a convivere. Germano Celant ne parla come di un “tentativo di assimilare la tenebra e portarla, senza scorie, verso il bianco, ottenuto però con l’amputazione”<sup>254</sup>.

A mio parere, in queste opere la Bourgeois in linea con alcuni *focus* del decennio (il corpo a frammenti, l’attenzione per i liquidi, il tema dell’infanzia e del *voyeurismo*) tenta di ricostruire la propria identità di donna, materializzando i traumi subiti tramite istanze che le permettono l’affrancamento dalla figura paterna. Tramite la sua arte l’artista percorre un doppio binario: da un lato si tratta di ricostruire un’identità personale forte e libera dalle ossessioni, dall’altra è un processo di ridefinizione del femminile che sente ancora forte l’esigenza di liberarsi del sistema patriarcale. Di conseguenza, l’artista affronta il tema dell’identità in modo analogo a molte altre sue colleghe, situandosi, inoltre, come un valido *trait d’union* tra le artiste femministe degli anni Settanta e le colleghe degli anni Novanta.

---

<sup>254</sup> Ibidem.





[immagine 8] Kiki Smith, *Tale*, 1992



[immagine 9] Marlene Dumas, *Pornoblues*, 1993



[immagine 10] Marlene Dumas, *Fingers*, 1999



[immagine 11] Karen Kilimnik, *Switzerland, the Pink Panther & Peter Sellars & Boris & Natasha & Gelsey Kirkland in Siberia*, 1991



[immagine 12] Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With* (1963-1995), 1995



[immagine 13] Tracey Emin, *My Bed*, 1998



[immagine 14] Jeanne Dunning, *Neck*, 1992



[immagine 15] Jeanne Dunning, *Puddle 2*, 1997



[immagine 16] Louise Bourgeois, *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-93



[immagine 17] Louise Bourgeois, *Precious Liquid*, 1992

Il tentativo di dare alla storia dell'arte letture motivate da approcci differenti introdotto grazie agli studi post-coloniali, trova, in particolare negli anni Novanta e nei Paesi anglosassoni, la sua ragione d'essere in un approccio ai linguaggi artistici che tenga conto, anche e soprattutto, del "posizionamento" di razza e genere all'interno di una realtà complessa come quella contemporanea. Alcune figure che cominciano a comparire sulla scena artistica all'inizio degli anni Novanta sono portatrici di culture e minoranze etniche molto diverse tra loro, prodotti di realtà diasporiche sempre più numerose. All'interno di un ambiente così variegato e disomogeneo, Martina Corgnati si chiede: "chi sono le donne, chi sono le artiste? Questa domanda in un certo senso riecheggia una questione già classica del post-femminismo: «NOI che cosa vuol dire esattamente? Donne bianche?»<sup>255</sup>.

La necessità di affrontare metodologicamente la comparsa di una visione *altra*, anzi di "altre visioni", porta la critica all'elaborazione di modelli alternativi che tengano conto di questo nuovo tipo di bagaglio culturale. Griselda Pollock in *Vision and Difference* (1988, 2003) spiega:

negli anni Novanta ho sviluppato il modello delle «generazioni e geografie nelle arti visive». Questo suggerisce che ogni studio di un lavoro d'arte o di chi lo ha prodotto, necessita di essere posizionato in maniera complessa attraverso il doppio asse della storia e della sua collocazione socioculturale, del tempo genealogico e dello spazio semiotico socialmente determinato il cui doppio asse passa attraverso e definisce la pratica che rimodella creativamente le sue stesse proprie condizioni di esistenza<sup>256</sup>.

L'approccio della Pollock è essenziale per riuscire a comprendere nel modo migliore il lavoro di quelle artiste definibili "nomadi" che, all'interno della propria arte, portano con sé un bagaglio culturale complesso e frammentario.

Una delle artiste che incarna meglio la complessità di un tema come il nomadismo culturale nell'epoca del post-coloniale è Shirin Neshat (1957), iraniana d'origine, ma trasferitasi negli Stati Uniti nel 1974, dove ha poi studiato arte. Nonostante la sua precoce fuga dall'Iran, l'interesse nei confronti dei cambiamenti sociali, civili e politici del proprio paese d'origine diventa il tema principale attorno al quale orbitano tutte le sue opere. In particolare, Neshat si occupa della questione femminile nella società islamica e lo fa attraverso uno sguardo che potrei definire "ibrido", allo stesso tempo interno ed esterno alla realtà in cui vive. Questo perché l'artista è certamente una donna iraniana che porta

---

<sup>255</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 308.

<sup>256</sup> E. De Cecco, *Artiste nel contesto. Narrazioni a margine di una mostra*, in M. A. Trasforini, *Donne d'arte...* op. cit., p. 202.

con sé il bagaglio culturale del proprio paese natale, ma è anche una ragazza che si è trasferita in occidente per studiare arte assorbendone, inevitabilmente, il retaggio culturale e gli stili di vita. Il suo, pertanto, è un occhio sempre “straniero” e mai perfettamente inserito nella realtà in cui vive.

Shirin Neshat sembra tradurre in opere d'arte quella figurazione di soggetto alternativa che Rosi Braidotti ha codificato come “soggetto nomade”. Braidotti stessa spiega: “il soggetto nomade è un mito, un'invenzione politica che mi permette di riflettere a fondo spaziando attraverso le categorie e i livelli di esperienza dominanti: di rendere indefiniti i confini senza bruciare i ponti”<sup>257</sup>. L'importanza di prendere coscienza del fatto che le donne siano soggetti nomadi, di transizione, porta alla possibilità di elaborare una cartografia della soggettività in linea con la complessità dell'identità contemporanea. L'artista come “soggetto nomade” allora è un soggetto che, avendo assimilato istanze culturali diverse, le rielabora in modo personale all'interno della propria produzione artistica. Neshat non è chiaramente l'unica artista a portare con sé bagagli culturali molto diversi e spesso contrastanti tra loro. Il caso di Mona Hatoum (1952) è sintomatico: libanese, nata da genitori palestinesi e successivamente trasferitasi a Londra, elabora nella sua arte una concezione simile, dove però l'estraneità e il nomadismo sono considerate condizioni fertili per il proprio operare<sup>258</sup>.

Una delle opere più famose di Neshat è la serie di fotografie in bianco e nero *Women of Allah*, elaborate tra il 1994 e il 1997 in seguito al suo ritorno, seppur temporaneo, in Iran nel 1990. Al rientro nel paese d'origine in seguito alla rivoluzione khomeinista l'artista trova un Iran molto cambiato e quasi irriconoscibile. Ma, nonostante la distanza culturale tra lei e l'Iran sia ormai incolmabile, decide di interessarsi agli aspetti di dialogo e contraddizione presenti nella cultura medio-orientale. Spiega bene, infatti, la sua posizione in un'intervista con Anne Doran:

Per il mio lavoro ho cominciato a interessarmi di temi che riguardano l'Islam perché, dopo la rivoluzione, era cambiato tutto e, vivendo negli Stati Uniti, sentivo di aver perso ogni contatto con casa mia. Per certi versi, quindi, questo lavoro è il mio modo di scoprire e identificarmi con il nuovo Iran<sup>259</sup>.

E ancora:

la situazione sociopolitica in Iran dopo la rivoluzione, era un soggetto inevitabile [...] li stava accadendo qualcosa di doloroso e di importante e, dal momento che io

---

<sup>257</sup> R. Braidotti, *A proposito del nomadismo*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. 10.

<sup>258</sup> Per la trattazione di Mona Hatoum cfr. capitoli successivi.

<sup>259</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 275. Intervista pubblicata in “Grand Street”, n. 62.

arrivavo esausta dalla mia vita occidentale negli Stati Uniti e nostalgica di casa mia, sono stata ossessionata da questa cultura e dal desiderio profondo di capirla<sup>260</sup>.

In *Women of Allah* Neshat si pone il problema di un'identità (femminile) frammentata che cerca di ricostruirsi all'interno di un clima caotico e di cambiamento. Tuttavia, oltre a essere un'opera sull'identità islamica nell'epoca post-coloniale, dove la diaspora orientale ha ridisegnato le geografie non soltanto fisiche, è un lavoro che l'artista fa nel tentativo di opporsi alla sensazione di straniamento provocata dal ritorno successivo al viaggio in Iran. Se si pensa che Neshat si è auto-esiliata e che il suo percorso artistico si è costruito in occidente, è chiaro come *Women of Allah* rappresenti sia quella nostalgia, quel dolore per il ritorno, ben esemplificato da Omero nell'*Odissea*, quanto la necessità di ri-collocarsi in modo fortemente identitario all'interno di una realtà in continuo mutamento.

La serie di fotografie è composta da immagini di donne islamiche che permettono una riflessione da parte dell'artista sulla condizione femminile all'interno dell'Iran moderno, le sue donne, infatti, sono rappresentate con l'abito tradizionale (il *chador*) ma si pongono in un atteggiamento di resistenza all'oppressione, poiché imbracciano sempre un'arma da fuoco. La combinazione tra armi e *chador* confonde lo spettatore che si ritrova spiazzato: ad una prima visione non è chiaro se l'arma sia puntata contro di lui o contro l'oppressione, soltanto in un secondo tempo comincia ad essere evidente come l'atteggiamento di Neshat sia principalmente lirico e non di aggressività. E', ancora una volta, un gioco con la rappresentazione stereotipata che ha lo scopo di mettere in discussione sia la visione superficiale del pubblico occidentale, sia la posizione della donna all'interno dell'integralismo. Risulta evidente come Neshat associ all'interno delle sue immagini i concetti di "donna" e "Islam": la donna è qui l'Islam, ma in una modalità totalmente inedita, perché le sue donne, appunto, imbracciano sempre un'arma da fuoco. Corgnati descrive queste fotografie come: "l'evidenza estetizzata di una donna (proprio di una donna!) totalmente identificata con l'Islam, con un mondo completamente diverso"<sup>261</sup>, dove la donna è anche "un guerriero, un libro, un velo, e che in tutte queste qualità smentisce altrettanti pregiudizi della visione occidentale, spesso riduttiva e semplicistica"<sup>262</sup>. Le immagini di *Women of Allah* recano un gioco di contrasti e di ambiguità piuttosto ampio, poiché Neshat non concepisce il mondo in modo duale ma si diverte a giocare con la sua molteplicità. Abbinare il velo alle armi contrappone quell'idea stereotipata di violenza nel mondo islamico che non tiene conto della complessità della spiritualità religiosa, al

---

<sup>260</sup> E. De Cecco, *Artiste nel contesto...* op. cit., p. 205-206.

<sup>261</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 318.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

concetto del velo, che, sempre secondo la cultura occidentale, simboleggia l'oppressione femminile. Tuttavia, il velo, nella medesima cultura islamica ha un valore ambivalente perché da un lato preserva la donna dall'oggettificazione, dall'altro evidenzia la necessità maschile di controllare qualcosa di misterioso come la sessualità femminile. Non dimentichiamo che, dopo la Rivoluzione, il velo aveva parificato donne e uomini permettendo alle prime di prendere parte alla vita pubblico-sociale. Secondo Sally O' Reilly, inoltre, "il velo interrompe lo sguardo come un evidenziatore di diversità culturale, suggerendo nello stesso tempo strategie di potere basate sui punti di vista e sull'occultamento"<sup>263</sup>.

Se il corpo porta i segni della cultura e il velo ne è un segnale forte, ciò che interessa all'artista è come la donna, data la limitazione del velo, si relazioni al mondo, come possa percepire la dualità tra esterno-interno, visibile-invisibile, pubblico-privato<sup>264</sup>. La segregazione che il velo comporta si pone come una barriera che nega la complicità e il contatto, tuttavia, ciò che Neshat, attraverso le sue fotografie, mette di fronte al pubblico è che, *nonostante* il velo, l'identità e l'unicità della donna non vengono cancellate, anzi, vengono costruite *attraverso* esso. Ciò che affascina l'artista è il paradosso insito nella concezione della donna nella guerra: nonostante la società dichiari l'inferiorità del femminile nei confronti del maschile, riconosce e accetta un ruolo paritario a uomini e donne nell'ambito della guerra. Le contraddizioni tra femminilità/violenza e martirio/terrorismo, allora, trovano la loro espressione in queste fotografie e all'interno dei movimenti femministi che concepiscono il corpo della donna come militante. Secondo Gabriele Peretta, in Neshat: "l'arte si trasforma in una figura di pensiero che consiste nel conferire un risultato non solo empatico ed immaginario alle sue costruzioni fotografiche, ai suoi *tableaux vivant*, ma anche realistico"<sup>265</sup>. Questo realismo di Neshat risulta, a mio parere, disturbante anche e nei confronti del *male gaze* (occidentale) di mulveiana memoria. La costruzione di un'immagine che rappresenta lo stereotipo della donna islamica sottomessa perché coperta dal *chador*, combinata con il fatto che proprio grazie a quest'abito lo sguardo maschile non possa accedere al suo corpo, disturba la visione *voyeuristica* nella sua intima essenza. Disagio ulteriormente accentuato dal fatto che, nelle fotografie, spesso la donna guarda lo spettatore e lo fa imbracciando un'arma [immagine 18-19].

---

<sup>263</sup> S. O' Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea...* op. cit., p. 12.

<sup>264</sup> Cfr. F. Caraffini, *Shirin Neshat*, in "Virus", 14, novembre 1998, [<http://www.undo.net/it/magazines/933692072>], [13-07-13]. Sulla relazione tra maschile e femminile all'interno della realtà islamica, in particolare sciita, si vedano opere successive come *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) e poi *Fervor 1* e *2* (2000).

<sup>265</sup> G. Peretta, *Shirin Neshat*, in "Flash Art", XXIX, 197, aprile – maggio 1996, p. 100.

Dato che il corpo femminile nella cultura islamica appare a frammenti, Neshat lavora proprio sul corpo e sul corpo della stessa cultura islamica: spesso nelle sue fotografie il corpo e il viso sono ricoperti da sottili calligrammi che recitano poemi della scrittrice femminista Forough Farokhzad che rimpiange di essere intrappolata all'interno di una cultura oppressiva come quella iraniana, o della poetessa Tahereh Saffaradeh che esprime tutta la sua passione per la rivoluzione islamica. La scrittura nelle fotografie della Neshat è un aspetto sintomatico: se da un lato è un richiamo alla “mancanza” di parole delle donne islamiche, dall'altro colloca la questione all'interno della dimensione comunitaria. Gianni Romano focalizza l'attenzione anche sul lato “rivoluzionario” di questo lavoro che sovverte la concezione della donna oppressa:

Già il fatto di ritrarre con evidenza i volti di queste donne costituisce un'aggressione visiva da parte dell'artista verso quella cronaca non scritta diffusa grazie al mutismo e al nascondersi. Le sue foto insomma, mostrano ciò che non si può mostrare e lo fanno scrivendo la storia sulla propria pelle: l'emulsione sulla cui superficie la grafia raddoppia la foto-grafia<sup>266</sup>.

L'aggiunta della scrittura all'interno della fotografia, dove essa non è mai una scrittura sulla pelle, non è un'alterazione ma un intervento a posteriori sull'immagine, richiama i rituali tribali della tatuazione che, come sottolinea Shoja Azari, “servivano per sancire l'individualità di una persona all'interno di un gruppo e per stabilirne l'appartenenza”<sup>267</sup>. Appartenenza a un gruppo sottolineata anche grazie alla struttura delle immagini che contengono un totem visivo, sia esso un'arma (il fucile) o il velo, che rappresenta una gerarchia all'interno di una comunità. Ancora Azari: “per quanto si tratti ancora di un intervento artistico di Neshat [...] è l'inserimento dell'oggetto-totem che trasforma l'immagine delle donne con il velo, aprendo le porte a nuove possibilità di discorso”<sup>268</sup>, l'artista lavora sull'iconografia dei canoni islamici, la decostruisce e, ricostruendone gli spazi sacri, si *situa* all'interno della Storia e della politica. Posizionamento, dunque. Nonostante la molteplicità di letture che possono essere individuate in *Women of Allah*, non c'è ambiguità nel messaggio politico pur nell'assenza di una presa di posizione da parte dell'artista a favore o dell'integralismo islamico o dell'occidente (per quanto riguarda l'immagine della donna libera/sottomessa). Ciò che fa Neshat, invece, è proporre un'immagine che racchiuda tensione mistica e istanza combattiva. Iktikhar Dadi afferma: “by subtle and deft use of minimalism formal compositional devices, Neshat has sized the

---

<sup>266</sup> G. Romano, *Pratiche mediali nell'arte delle donne: 1977-2000*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 52-53.

<sup>267</sup> S. Azari, *Uno sguardo dietro le quinte*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 276.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

codes of revolutionary documentery and propaganda imagery to construct images open to and oriented to new readings”<sup>269</sup>.

L’ibridità intrinseca al lavoro dell’artista iraniana è qui presente anche nell’approccio ai mezzi artistici: le sue fotografie sono in un primo stadio delle performance messe in scena in privato, successivamente immortalate attraverso lo scatto fotografico a cui, solo in un secondo momento viene aggiunta la calligrafia in Farsi. La modernità occidentale della fotografia si sposa con l’antica tradizione della scrittura persiana. I calligrammi arabi, inoltre, rendono impossibile la totale decifrazione dell’immagine da parte di chi non possiede un doppio bagaglio culturale, occidentale e islamico. È un modo per sottolineare la ricerca di una condizione identitaria nomade, oscillante, che non perda e non cancelli un’identità culturale o l’altra, ma che le integri nel tentativo di ottenere una prospettiva più ampia.

Shirin Neshat è un punto di arrivo importante, rappresenta, infatti, la prima donna islamica che riesce a porsi con forza all’attenzione del pubblico internazionale. Questo grazie all’efficacia di un lavoro che, secondo Gianni Romano ed Emanuela De Cecco, combina la tradizione con una raffinata consapevolezza linguistica, senza contare che è la prima donna medio-orientale a porsi contemporaneamente sia come soggetto sia come oggetto dell’opera d’arte, attraverso un mezzo occidentale come la fotografia (e poi il video). Tale fatto non permette, a parere di Martina Corgnati, di leggere l’opera partendo da una distanza di tipo etnografico. La perfezione formale delle sue immagini rigorosamente *black and white* risente di tutta la tradizione occidentale di nomi Weston e Adams, anche la simmetria e il ritmo delle canne dei fucili e dei *chador* concorrono alla creazione di una struttura dell’immagine che richiama la tradizione occidentale. Francesco Bonami sottolinea:

La bellezza è al centro della sua produzione, nello stesso modo in cui è sempre stata cruciale nella tradizione artistica islamica, in cui la bellezza mistica rappresentava la spiritualità. L’arte di Shirin Neshat è il frutto di un’attività poetica e della sua relazione emotiva con antiche tradizioni dell’Iran pre-rivoluzionario: una «negoziazione» continua tra la sua identità persiana e la vita occidentale moderna<sup>270</sup>.

---

<sup>269</sup> I. Dadi, *Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories*, in “Signs”, vol. XXXIV, 1, autunno 2008, [http://www.jstor.org/discover/10.1086/588469?uid=3738296&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102462109081], [15-07-13]. “Attraverso l’uso sottile e sapiente dei dispositivi di composizione formale minimalista, Neshat ha ridimensionato i codici dell’arte rivoluzionaria, di documentazione e di propaganda, per costruire immagini aperte e orientate a nuove letture”, traduzione mia.

<sup>270</sup> *Non toccare la donna bianca*, catalogo della mostra a cura di F. Bonami (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 16 settembre 2004 – 8 gennaio 2005), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2004, p. 135.

Nonostante si possano trovare delle analogie con le fotografie di Cindy Sherman, a partire dal fatto che Neshat è soggetto e oggetto della foto e che, in un certo senso, rappresenti la mascherata femminile (all'interno di una cultura non occidentale, e quindi con problematiche diverse). Tuttavia, secondo Dadi, la differenza sostanziale sta nel fatto che nei fotogrammi della Sherman i personaggi non possiedono una loro autonomia, mentre nelle immagini dell'artista iraniana non esiste una presunta dimensione narrativa e la sua fotografia rimane statica. A testimonianza di ciò anche il fatto che la serie *Woman of Allah* possiede un titolo per ogni foto, mentre in *Untitled Still Films* le fotografie seguono una semplice numerazione.

Gli anni Novanta sono anche il periodo in cui la condizione di protesta nei confronti del disagio femminile diventa una protesta contro le discriminazioni razziali. Eliminare gli stereotipi diventa un'urgenza per tutte le artiste (ma anche per gli artisti) che si interessano all'immagine della razza e a combattere gli stereotipi ad essa legati. L'enorme utilizzo del mezzo fotografico da parte di queste artiste (Shirin Neshat ne è un esempio) pone l'accento sul tentativo delle stesse di smontare quel mito che concerne la verità fotografica, la cui apparente neutralità si pone come strumento base per la perpetrazione degli stereotipi che legano fotografia e razza. Alcune artiste utilizzano questo mezzo per dimostrare l'"orientabilità" della fotografia, nel tentativo di responsabilizzare lo spettatore nei confronti di una costruzione dell'identità stereotipata di cui lui stesso è complice. Come afferma Federica Timeto in *Culture della Differenza*: si tratta di imparare a vedere, ma di essere anche in grado di rendere conto di ciò che si vede.

Tra le artiste, Adrian Piper, di cui ho già trattato, mette in discussione il mito della razza pura nella video-installazione *Messo in un angolo* (1988), mentre Carrie Mai Weems (1953), già a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, aveva testimoniato contro le condizioni razziste in cui vivevano i neri grazie all'opera *Immagini e storie di famiglia* (1978-84). Il lavoro della Weems:

mette in discussione l'oggettivizzazione prodotta spesso nella tradizione sociologica attraverso una sfaccettata considerazione delle famiglie nere tratta dal suo repertorio di memorie ed esperienze e interroga la creazione dell'«altro» spesso prodotta dalla tradizione documentaria attraverso una visione alternativa delle comunità nere<sup>271</sup>.

Nell'installazione fotografica *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995), commissionata dal J. Paul Getty Museum di Malibu in concomitanza con l'evento "Hidden Witness: African Americans in Early Photography", la Weems progetta

---

<sup>271</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., p. 640.

un'installazione alternando fotografie d'archivio a fotografie contemporanee (come quelle di Evans o Mapplethorpe). Le fotografie sono ingrandite, re-inquadrate e ad alcune è aggiunto del testo, secondo modalità di lavoro già utilizzate a cavallo del decennio precedente.

Lorna Simpson (1960), invece, si concentra sulle tipologie di identità nere considerate “oggettive” dalla società occidentale: attraverso l'uso della fotografia evidenzia come le donne, in modo particolare, siano vittime della doppia discriminazione sessista e razzista. In un'opera come *Back* (1991) il corpo è presentato a frammenti: la donna nera, infatti è ritratta di schiena, fatto che smonta e nega l'individualità e l'integrità del corpo stesso. Inoltre, la presenza di un'acconciatura afro-americana porta l'osservatore a: “affrontare la recente storia dell'appropriazione e del consumo del corpo femminile nero da parte della cultura occidentale”<sup>272</sup>. Anche Cheryl Dunye (1966) si occupa di rifiutare gli stereotipi siano essi razziali, sessuali o di genere, creando, attraverso il cinema e la video-arte, un nuovo livello di soggettività che confonde ruoli e generi. Prima con il video *Janine* (1990) e poi con il film *The Watermelon Woman* (1996) si occupa di narrare, alternando finzione e documentario, storie di giovani lesbiche nere.

Nonostante la diversità di approccio alla tematica, l'atteggiamento di protesta da parte delle artiste appare sempre in una duplice forma: difensiva e allo stesso tempo con intenti provocatori, dato che il loro atteggiamento non tergiversa mai nel vittimismo. Non indugia in un atteggiamento vittimistico neanche l'afro-americana Reneè Green (1959), il cui lavoro offre una riflessione sull'identità frammentata e sulle costruzioni culturali che hanno creato una barriera comunicativa tra bianchi e neri. Le sue installazioni con drappi e arazzi, che ricordano lo stile della Francia del Sette-Ottocento, in realtà, narrano storie di schiavismo dove sono spesso le donne a essere protagoniste e dove le loro pose ambigue focalizzano l'attenzione sull'aspetto sessuale della schiavitù (*This Was Now Then*, 1994).

Un'altra afro-americana che mette in scena storie di schiavitù è Kara Walker (1969). L'artista si interessa alle modalità con cui i processi di razzializzazione intervengono nella costruzione dell'identità e sulla sua rappresentazione quotidiana, e lo fa raccontando i miti della tradizione razzista attraverso i quali i bianchi rappresentavano i neri alla fine del XIX secolo. I suoi racconti allegorici, infatti, narrano storie di schiavismo, di abuso, spesso con una forte valenza erotica che intreccia sessualità e abiezione. È la creazione di una storia alternativa e parallela, dove l'inconscio regna sovrano: Philippe Vergne ha scritto, nella prefazione della retrospettiva *My Complement My Enemy My Oppressor My Love* del 2007, che

---

<sup>272</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 139.

l'artista, attraverso una sorta di cannibalismo metodologico, rimembra e smembra la storia. I suoi sono racconti popolari che dietro alla loro semplicità svelano come la rappresentazione, ribellandosi, mostri le fantasie più terribili e oscene, in un atteggiamento che non lascia spazio alla moralità ma che si compone soltanto da una grottesca e ironica ilarità.

Le modalità di racconto adottate sono quelle del “ciclorama”, un dipinto su scala gigante presentato come una pellicola che scorreva, all'interno di un teatro a tutto tondo che di solito illustrava la storia della Rivoluzione o della Guerra Civile. Il teatro dei cantastorie era un genere molto diffuso negli Stati Uniti soprattutto durante il XIX secolo, dove attori bianchi si tingevano la faccia e mettevano in scena parodie delle vite degli afroamericani allo scopo di placare i sensi di colpa degli uomini bianchi. La particolarità di questa *mise en scène* era che i neri venivano rappresentati attraverso atteggiamenti infantili e una sessualità sfrenata e grottesca. Walker, quindi, mette in scena questo stesso tipo di teatro, ma lo rovescia: le sue figure si ribellano ai cantastorie bianchi e producono un immaginario infernale fatto di castrazioni, sodomia, omicidi e cannibalismo. Un inferno *naïf*, dove l'allucinazione è indistinguibile dal desiderio di vendetta. Nancy Spector ne parla in questo modo: “quello di Kara Walker è un carnevale trasgressivo simile a quello descritto da Mikhail Bachtin, una celebrazione del grottesco in cui si dà nuova forza all'abiezione”<sup>273</sup>. Il corpo grottesco, infatti, si contrappone al corpo classico che nella sua integrità mette una distanza nei confronti di ciò che è *altro*: il corpo grottesco, invece, accentua la mobilità del soggetto, lo predispone allo scambio, non lo separa dal contesto sociale ma ne accentua il lato sensuale e trasgressivo. Secondo Stallybrass e White in *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) le sue caratteristiche sono: “l'impurità (sia nel senso dello sporco che dell'ibrido), l'eterogeneità, [...] l'attenzione per i buchi, gli orifizi, la sporcizia simbolica”<sup>274</sup>, si entra pertanto nel territorio dell'abiezione descritto da Julia Kristeva.

L'exasperazione dei suoi racconti folcloristici resi attraverso la tecnica della *silhouette* permette all'artista di mettere in atto una sovversione, secondo la strategia che il critico Kobena Mercer ha chiamato “grottesco stereotipico”. L'utilizzo di questa particolare tecnica viene giustificato dall'artista in questo modo:

Ho iniziato a tagliare queste *silhouettes* nel tentativo di esaminare e sottolineare il mio disprezzo verso la pittura, che consideravo come una forma d'arte del «primo» mondo, patriarcale e bianco. La sagoma tagliata era un riferimento letterale e

---

<sup>273</sup> N. Spector, *Il teatro della crudeltà*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 341.

<sup>274</sup> F. Pacteau, *Continente nero*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. 73.

figurativo all'arte di serie B, al lavoro fatto dalle donne o da persone insignificanti. Come d'altronde una donna nera è spesso vista dagli europei<sup>275</sup>.

E ancora: “volevo che il nuovo lavoro fosse accessibile, qualcosa che fosse facilmente leggibile e potesse funzionare a un livello innocuo allo scopo di coinvolgere la gente così da stimolarne la parte critica”<sup>276</sup>.

L'uso della tecnica della *silhouette* richiama i valori sentimentali della ritrattistica borghese occidentale, ma, allo stesso tempo, è un richiamo anche agli studi di fisiognomica e frenologia. La suggestione nei confronti della “teoria” dello svizzero Johann Casper Lavater<sup>277</sup>, infatti, è forte: egli, verso la fine del XVIII secolo, utilizzava l'ombra della testa del soggetto come tecnica ritrattistica, convinto in questo modo, di svelare l'appartenenza etnica e quindi le caratteristiche morali del soggetto. Giulia Grechi ne riconosce le analogie, ponendosi in questo modo:

In effetti, la *silhouette* può essere considerata una modalità ritrattistica con un valore indessicale solo a patto di disconoscere il suo meccanismo di funzionamento, che è basato sulla registrazione di un'assenza. Essa non è, in senso stretto, la registrazione fisica, meccanica di una realtà corporea pre-esistente, ma di qualcosa di molto più effimero e fugace, qualcosa di estremamente incorporeo: un'ombra<sup>278</sup>.

Walker allora, sembra registrare il corpo ma inevitabilmente finisce per sottolinearne l'assenza. La *silhouette*, come lo stereotipo “dice molto con il minimo di informazione”<sup>279</sup>; scrivendo a proposito dello stereotipo razziale, Homi Bhabha in *I luoghi della cultura* (2001) spiega come “il discorso coloniale crea un'immagine del colonizzato come realtà sociale «altra» e allo stesso tempo perfettamente conoscibile e visibile”<sup>280</sup> poiché lo stereotipo è “una forma fissa, bloccata, di rappresentazione che nega il gioco della differenza”<sup>281</sup>. Di conseguenza, la sua struttura e la sua funzione risultano essere analoghe a quelle del feticcio inteso come una strategia difensiva nei confronti di un'alterità spaventosa, che in questo modo viene ridotta a caratteristiche chiare e culturalmente intelleggibili. Scrive Francette Pacteau:

---

<sup>275</sup> F. Bonami, *Kara Walker. Le mie silhouette contro il vostro razzismo*, in “La Stampa”, 22 marzo 2011.

<sup>276</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 337-338.

<sup>277</sup> L'arte delle “ombre”, antecedente alla tecnica fotografica viene utilizzata da Lavater (1741-1801) nel progetto di “ombranalisi” perseguito in *Frammenti Fisionomici* (1774-1778) lo svizzero era infatti convinto che l'ombra fosse l'immagine più vuota che si potesse dare di una persona, ma, allo stesso tempo anche la più veritiera, perché l'immagine priva di lineamenti avrebbe potuto restituire il significato dell'anima altrimenti oscurata dalla carne.

<sup>278</sup> G. Grechi, *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love. Kara Walker*, in “Art'O”, XII, 28, autunno 2009, [http://www.undo.net/it/magazines/1253200275], [15-07-13], p. 3.

<sup>279</sup> F. Timeto, *Femminismo transculturale e pratiche di re-visione*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. XIII.

<sup>280</sup> Cit. in F. Pacteau, *Continente nero*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. 79.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

in effetti, lo stereotipo, che appare sempre come un'affermazione consapevole, funziona come una rassicurazione per il soggetto – che si confronta con la differenza e con la possibilità della mancanza – dell'integrità della *sua propria* identità<sup>282</sup>.

Sembra che la *silhouette* si ponga proprio come sostituta del corpo, in realtà dietro alle ombre nere di Kara Walker non esiste corpo, non esiste figura, esse proiettano un immaginario di forme stereotipate che non sostituiscono il corpo, ma che ne segnano inevitabilmente la sua mancanza. Quindi, attraverso questa assenza del corpo, Walker pone l'accento sull'identità negata della popolazione nera. Anche la scelta dell'uso del nero come colore totalizzante per queste sagome riporta il discorso sull'alterità: dato che il nero è un colore fortemente energetico, capace di assorbire tutti i colori, e nella cultura occidentale è concepito come totale assenza di luce in contrapposizione al bianco, che ne è somma totale, allora è chiara la concezione di Pacteau che vede la nerezza come “presenza di un'assenza”. Il nero diventa uno spazio inaccessibile e quindi irrimediabilmente *altro*, che può contenere qualsiasi cosa e offre la possibilità a Walker di aprire un territorio complesso e fatto di ambivalenze, dove il nero come non-colore permette allo sguardo di confondersi in un immaginario nascosto che sta allo spettatore riattivare. Si può tracciare un'analogia tra questa concezione del bianco-nero e quella di uomo-donna, dove la donna non è riconosciuta nella sua alterità, ma in quanto *mancanza*. Di conseguenza la donna nera è doppiamente mancante, in quanto non-uomo e non-bianca: uno spazio doppiamente *altro*. La *silhouette* diventa il luogo dove vengono proiettate forme di desiderio dello spettatore che, analogamente alla performance di Fusco e Gomez-Peña (*Two Undiscovered Ameridians discover...*, 1992), si riscopre turbato nell'aver assimilato giudizi e pregiudizi sul concetto di razza. Infatti, nel lavoro di Walker è percepibile come l'artista espliciti il desiderio di vedere e consumare la razza anche da parte di quei soggetti (come lei stessa) non razzisti. È un segno del pensiero che vede i mass-media e le produzioni culturali (un esempio: il libro di Margaret Mitchell e poi film di Victor Fleming, *Gone with the Wind*, 1936 e 1939) come importanti mezzi per la perpetrazione degli stereotipi tra *blackness* e *whiteness*. In un'intervista con Obrist, infatti, spiega:

mi interessava il modo in cui i neri, gli Afroamericani se vuoi, reagissero, ignorassero, riconfermassero o dessero nuova forza ad alcuni stereotipi che definiscono me stessa, gli altri neri e – aspetto ancora più interessante – i bianchi, che ancora conservano l'idea della propria superiorità, felicemente dimentichi del potere che la cultura nera ha anche sulle loro vite<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> F. Pacteau, *Continente nero*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. 79.

<sup>283</sup> G. Grechi, *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love. Kara Walker...* op. cit., p. 2.

Lo spettatore si ritrova dunque proiettato all'interno delle proprie più recondite fantasie, dove non esiste alcuna rassicurazione data dalla semplicità del racconto e dalla raffigurazione. Sempre Grechi sottolinea come:

Le *silhouette* diventano così il doppio, l'ombra dello stesso spettatore, costretto a confrontarsi con azioni e immagini inquietanti o grottesche, frutto della morbosità di una fantasia rispetto alla razza della quale egli, insieme all'artista, è costretto a riconoscere la familiarità<sup>284</sup>.

Le raffigurazioni di Walker recano in sé il potere di toccare lo sguardo dello spettatore. Didi Huberman le definirebbe “immagini-contatto”, immagini il cui potere è così grande da costringere il corpo a muoversi, lo sguardo ad avvicinarsi e a non accontentarsi di una rapida occhiata. Esse ostacolano lo sguardo e lo costringono ad andare fino in fondo alla rappresentazione. Il pubblico è, quindi, costretto a penetrare e confrontarsi con il trauma collettivo del razzismo, con la memoria di un passato doloroso. Analogamente, il collega sudafricano William Kentridge (1955), che ha con tutta probabilità influenzato l'opera dell'artista afro-americana, offre, attraverso il suo “teatro di ombre”, un tentativo di riconciliarsi con la sua storia lacerante di uomo bianco in un paese devastato dall'apartheid. Kentridge, che prima di arrivare all'arte figurativa lavorava per la televisione e per il teatro, anticipa e convive con le stesse modalità di lavoro della Walker attraverso una poetica ironica e critica allo stesso tempo, come testimoniano opere quali *Faustus in Africa!* (1995) e *Ubu Tells the Truth* (1996-1997).

Nell'opera *The End of Uncle Tom and The Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (1995) possiamo notare una sequenza di scene, tra loro slegate, liberamente ispirate al romanzo *Uncle Tom's Cabin* (1852) di Harriet Beecher Stowe, ma difficilmente interpretabili [immagine 20]. A partire da sinistra troviamo tre *silhouette* di donne (una reca in braccio una bambina) le cui caratteristiche fisiognomiche, il seno scoperto, i piedi scalzi e il fazzoletto in testa fanno intendere che nell'immagine siano ritratte tre donne di colore [immagine 21]. La bambina, in equilibrio precario sulle ginocchia della madre tenta di allattarsi non riuscendoci, mentre le tre donne si succhiano il seno vicendevolmente, creando un equilibrio piramidale precario (la seconda “Mami” proiettata in avanti bilancia il suo peso grazie all'anguria, la terza si appoggia alla prima). I corpi, infatti, riescono a sostenersi solo grazie al loro legame. Queste *Tre Grazie* nere che irridono le *Grazie* mitologiche, non lasciando dubbi sullo sfondo erotico della rappresentazione.

L'attenzione al seno come oggetto feticistico che simboleggia il desiderio sessuale e di potere da parte della Walker segnala, da una parte il difficile rapporto che le donne nere

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 6.

avevano con il proprio corpo e con la maternità, mai vissuti nella loro interezza perché sia il corpo sia la maternità (spesso frutto di abusi) erano proprietà del padrone bianco. Dall'altra, però, l'oggetto feticistico viene qui rovesciato, perché il *menàge* tutto al femminile diventa un tentativo *in primis* di riappropriarsi del proprio corpo di donna e della necessità, a mio parere, di perpetrare, attraverso il fluido corporeo che nutre, un'identità collettiva costantemente cancellata. Secondo Giulia Grechi, l'allattarsi al seno tra donne, che in questa immagine crea il legame necessario alla perpetrazione di un equilibrio fisico seppur precario, può essere interpretato come il simbolo della memoria collettiva della schiavitù incisa nel corpo e della rivendicazione di un legame di parentela spesso negato. Tuttavia, il legame che dà loro la forza è anche una catena difficilmente slegabile: le figure sembrano riunirsi in un'unica rappresentazione sensualmente morbosa che contraddice il desiderio di autonomia

la circolarità incantata di questa immagine è solo apparente: il cerchio in realtà non si chiude. Nell'immagine di Walker la neonata non raggiunge il seno della madre. La memoria corporea della schiavitù, che fuoriesce dall'oggetto feticizzato per eccellenza (il corpo femminile in quanto oggetto sessuale e riproduttivo), è un liquido sterile, che non è in grado di riprodursi, di passare dalla donna alla neonata<sup>285</sup>.

Non allattando la bambina, infatti, la donna sembra disinteressarsi completamente al nutrimento della piccola, segno di come l'essenza della maternità venga respinta e di come, probabilmente, sia anche intrinsecamente negata alle nuove generazioni la possibilità di crescere, di liberarsi dalla prigione della schiavitù.

In un altro fermo immagine un uomo dal profilo di uomo bianco, con una gamba di legno e un'enorme pancia, sodomizza un ragazzino nero che si regge ad un fusto di granoturco, appoggiandosi al terreno grazie ad una spada che trafigge un altro neonato di colore. La frequenza di atti sessuali che venivano perpetrati dai padroni nei confronti degli schiavi viene qui rappresentata come sottolineatura del legame fondamentale tra razza, sesso e violenza che sottostà ai principi della schiavitù. La *differenza*, per Walker, è creata attraverso questa triade. La femminista Kate Millet aveva spiegato come l'atto sessuale fosse un rapporto di potere, infatti, qui Walker non rappresenta l'atto sessuale come un atto di piacere, ma come simbolo di dominio e di possesso. La sodomia nega l'atto procreativo, fatto testimoniato dalla spada dell'uomo che trafigge il neonato, tuttavia il padrone è zoppo e basterebbe poco al bambino che subisce la violenza sessuale per rovesciare l'equilibrio precario del suo oppressore. Quello che l'artista fa è mettere in discussione le dicotomie e in particolare quella oppresso/oppressore: il sistema della schiavitù è qui confermato dallo

---

<sup>285</sup> Ivi, p. 5.

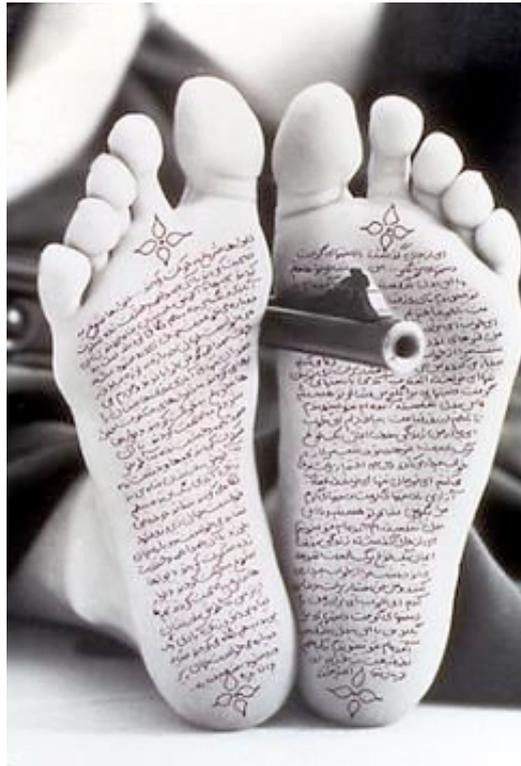
schiavo stesso che non ribellandosi al padrone ma sopportandone le angherie, contribuisce alla perpetrazione del sistema, all'auto-procreazione dello stesso. La facilità/difficoltà con cui si possono interpretare le *silhouette* dell'artista concorre, a mio parere, a evidenziare proprio il suo tentativo di far cadere quelle interpretazioni univoche che non rendono giustizia alla complessità fondamentale che regola i rapporti tra le cose e gli esseri umani. Walker affronta il trauma della schiavitù e dell'identità negata, ma la sua non è soltanto una denuncia limitata a questi temi, ella denuncia l'atteggiamento con cui ci si avvicina alle cose sottolineando, attraverso l'indistinzione delle sue figure, come la realtà non sia interpretabile in maniera univoca.

La presenza di feci all'interno di questo *Tableau* riconduce il discorso al tema dell'abiezione, per Kristeva, infatti, i fluidi corporei e gli escrementi rientrano nella seconda categoria dell'abietto. Nel momento in cui il corpo permette l'espulsione, pur all'interno di questo trauma, l'oggetto di abiezione rientra ancora in un prodotto del corpo, di conseguenza attraverso l'atto di evacuazione il soggetto espelle una parte di sé. Il corpo grottesco, quindi, ritratto nell'atto di defecare da una parte conferma l'idea che questo corpo possa minacciare e infettare una soggettività "pura" come quella bianca, dall'altra conferma l'intento sovversivo dell'artista.

L'opera di Kara Walker narra un trauma che non può essere raccontato, un dolore che non è possibile tradurre pienamente in immagini perché non è stato completamente esperito. L'esigenza di fare i conti con questa ferita sembra evidente. Fare i conti con un trauma che è sia personale che collettivo e che riguarda la storia del concetto di appartenenza la porta a scrivere una mitologia "nera" che, attraverso un umorismo sfacciato e crudele, ricalca ed esagera gli stessi stereotipi messi in scena dagli uomini bianchi. La storia non si può riscrivere, sembra dire l'artista afro-americana, ma si può esorcizzare. Peggy Phelan, infine, traccia un parallelo con le precedenti esperienze femministe: "forse possono essere interpretate come un recupero del dibattito essenzialista femminista – anche se questa volta riferito al trauma storico della schiavitù"<sup>286</sup>.

---

<sup>286</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 42.



[Immagine 18]: Shirin Neshat, *Allegiance With Wakefulness*, 1994



[Immagine 19]: Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994



[Immagine 20]: Kara Walker, *The End of Uncle Tom and The Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1997



[Immagine 21]: Kara Walker, *The End of Uncle Tom and The Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (particolare)

Mettendo in atto una crisi della struttura dell'identità, anche il significato dell'identità di genere come struttura rigida sembra, di conseguenza, perdere il suo significato. L'attenzione per il "diverso", pur senza entrare all'interno della suggestione del *cyborg*, è un argomento che continua a interessare il lavoro di alcune artiste che, facendo tesoro delle esperienze loro precedenti, femministe e non, offrono una critica a una società ancora fortemente incentrata sulle identità "normate". Negli anni Novanta le artiste giocano ancora con le identità, tuttavia, ora lo scambio tra maschile e femminile si è fatto più complesso perché non riguarda più soltanto le identità di genere. L'avanzare della tecnologia e la chirurgia estetica permettono la *fuoriuscita* delle identità dal genere: l'anatomia che Freud riteneva un destino, non è più tale.

Tra le artiste che si interessano a indagare le potenzialità di questa nuova concezione dell'identità "ibrida", ritroviamo anche Janine Antoni, che, attraverso il trittico *Mom and Dad* (1994), si occupa di scardinare le relazioni che si stabiliscono tra ruoli e identità [immagine 22]. Truccando i genitori in modo tale che la madre assomigli al padre e viceversa, la Antoni gioca a rivoluzionare le dinamiche "mamma-papà-bambina" portando in scena quella tipica visione dei genitori che si ha durante l'infanzia, dove le identità sono intercambiabili perché unificate all'interno di un soggetto unico. In questo ipotetico nuovo teatrino, Alfano Miglietti specifica che l'artista modifica le rigidità identitarie e: "stabilisce una serie immaginaria di traslazioni di identità; le tre figure divengono interscambiabili, facendo saltare il gioco dei ruoli e le conseguenti applicazioni psicologiche"<sup>287</sup>. Jana Sterbak, invece, attraverso la performance *Distraction* (1992-96), affronta, oltre allo scambio di identità, anche il tema della mancanza di autonomia. Ambientata in un ristorante di lusso, l'azione vede come protagoniste due coppie in cui le due donne hanno qualcosa di strano. In una coppia, la figura femminile è impossibilitata a mangiare in autonomia dato che le maniche del suo abito sono congiunte, nell'altra, la ragazza indossa una maglietta semi trasparente in cui sono applicati dei peli che simulano il busto di un uomo. L'intenzione di scontrarsi con la società perbenista è evidente in primo luogo dalla *location* dell'azione. Sterbak attraverso l'handicap di una delle due donne simboleggia la mancanza di autonomia del femminile nei confronti del maschile, mentre con la virilizzazione dell'altra donna vuole rappresentare come l'assunzione di tratti maschili sia una modalità con cui la società riconosca l'indipendenza femminile. Pertanto, *Distraction*, non è soltanto

---

<sup>287</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 87.

un'opera che mette in scena il gioco dello scambio di identità, ma è soprattutto una critica a un sistema sociale ancora legato agli stereotipi di genere.

Giocare con l'identità non significa necessariamente passare dal femminile al maschile e viceversa, ma anche creare un'immagine che tenga conto di entrambi i lati presenti in ognuno di noi, come testimoniano gli autoritratti della londinese Sarah Lucas (1962). Emersa dal gruppo dei Young British Artists capitanato da Damien Hirst (1965) e Tracey Emin (1963)<sup>288</sup>, Lucas offre una poetica dove i riferimenti sessuali, gli stereotipi e la questione di genere sono centrali. Le sue fotografie e le sue sculture sono l'emblema di una costante ironia nei confronti degli stereotipi: "Sarah Lucas non si nasconde dietro un perbenismo di facciata, ma si impone come un personaggio aggressivo e scomodo, capace di disorientare il pubblico e di fargli provare la sempre più rara sensazione dell'imbarazzo"<sup>289</sup>.

Lucas è trasgressiva, vuole turbare il pubblico e lo fa nella semplicità delle sue soluzioni artistiche: *assemblages* di oggetti quotidiani dove individua costanti riferimenti sessuali, portando alla luce un erotismo volgare ma implicito e non per questo meno potente, come testimoniano opere come *Two Fried Eggs and Kebab* (1992) o *Au Natural* (1994). L'associazione tra cibo e sessualità rimanda a *The Dinner Party* (1974-1979) di Judy Chicago, anche se l'atteggiamento della Lucas risulta essere decisamente *politically incorrect* rispetto a quella della collega femminista. Michele Robecchi descrive in questo modo la poetica della Lucas: "la semplicità e la schiettezza formale, unite a un umorismo sottilmente perverso, chiama[no] in causa feticismo e associazioni mentali con ingegnoso acume, stringendo in corner anche lo spettatore più innocente"<sup>290</sup>. Spettatore che, ancora una volta, non può sottrarsi alla chiamata che lo obbliga a fare i conti con quell'immaginario stereotipato che popola la quotidianità. La tecnica dell'artista, infatti, è quella di riformulare in immagini quella subcultura popolare fatta di misoginia e sessismo con cui, lei per prima, ha sempre dovuto relazionarsi.

La soluzione "povera" che associa oggetti quotidiani, cibo e stereotipi viene adottata dall'artista anche quando si occupa del tema dell'identità. I suoi autoritratti offrono la possibilità di indagare il tema della soggettività attraverso un'ironia tutta *british*: l'artista utilizzando se stessa come soggetto delle proprie fotografie, riesce a creare una donna dall'identità inedita.

---

<sup>288</sup> Lucas e Emin collaborano anche aprendo un negozio chiamato *The Shop* allo spazio 103 di Bethnal Green Road sulla scia della *boutique Let It Rock* di Vivienne Westwood e Malcom McLaren, il negozio, però, fallisce sei mesi dopo l'apertura.

<sup>289</sup> *L'arte del XX secolo. Oltre il 2000...* op. cit., p. 190.

<sup>290</sup> M. Robecchi, *Sarah Lucas*, Electa, Milano 2007, p. 11.

Le riflessioni sulla propria condizione di donna sono per Lucas frutto dell'incontro, a inizio anni Novanta, con i libri della scrittrice cult-femminista Andrea Dworkin e della successiva elaborazione di quel pensiero. Sempre Robecchi ce la racconta in questo modo:

l'esperienza, che secondo Lucas non deve essere stata dissimile da quella che molti hanno avuto leggendo la Bibbia o Karl Marx, fu costruttiva e devastante al tempo stesso. Una nuova consapevolezza sull'essere donna si fece largo nella psicologia dell'artista, diventando uno degli elementi portanti del suo lavoro<sup>291</sup>.

La nuova consapevolezza dell'importanza dell'identità sessuale anche nel suo lavoro sfocia in quella che molti critici individuano come la fotografia-manifesto di molta della sua arte: *Eating a Banana* (1990) [immagine 23]. In questo primo autoritratto in bianco e nero l'artista, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore in un atteggiamento di sfida, addenta una banana. Il primo piano della fotografia esclude quasi totalmente lo sfondo, benché si possa facilmente intuire che lo scatto sia avvenuto in un ambiente esterno, complice anche l'apparente spontaneità di questa foto che appare come uno "scatto rubato". Lucas si ritrae come un personaggio *outsider*, complice l'atteggiamento sfrontato e il giubbotto di pelle, ma l'espressione tradisce una certa innocenza e vulnerabilità proprie dell'adolescenza. L'ambiguità tra maschile e femminile è nettamente percepibile: il primo piano così ravvicinato non fa intravedere con certezza l'identità sessuale della persona ritratta. L'atto di mangiare una banana richiama alla memoria stereotipi sessuali ben noti, tuttavia, l'ambiguità del soggetto che perpetra l'azione da un lato, e l'atteggiamento di sfida nel compiere questo gesto dall'altro, offrono la possibilità di una decostruzione del sessismo ad esso collegato. La fotografia è stata spesso paragonata a *Untitled* (1974) di Lynda Benglis (1941) progettata per la rivista "Artforum" dove l'artista si è ritratta nuda con un dildo in mano simulando un'erezione. Se Benglis parodiava il dover essere un'artista sessualmente connotata ostentando con fierezza la propria posizione di artista transessuale *ante litteram*, Lucas, invece, si propone con un'immagine antispettacolare e allo stesso tempo intimista. Un approccio quasi opposto che individua Benglis e Lucas come portatrici di determinate istanze artistiche legate agli anni in cui lavorano.

Il discorso sul legame tra cibo, stereotipi sessuali e identità prosegue in un altro autoritratto del 1996, *Self Portrait with Fried Eggs* [immagine 24]. La fotografia si iscrive in una ipotetica linea di prosecuzione concettuale con *Eating a Banana*, rendendo però più espliciti i toni della questione. Lucas, seduta in una posa mascolina, con le gambe divaricate e abiti androgini si ritrae con due uova fritte al posto dei seni. L'insieme di queste caratteristiche, con l'aggiunta del dettaglio di un pacchetto di sigarette e di un posacenere volutamente

---

<sup>291</sup> Ivi, p. 9.

marginali nella composizione, propongono l'immagine di una donna a cui è stato tolto ogni fascino seduttivo convenzionale, contrapponendogli invece, un tono visibilmente aggressivo e virile. Di nuovo, per Robecchi: “la convivenza di elementi macho e femminili rende Lucas minacciosa e attraente allo stesso tempo”<sup>292</sup> e di conseguenza: “un personaggio consapevole della propria identità sessuale e determinato a sfruttare il nostro lato confusionale”<sup>293</sup>. L'immagine nella sua semplicità è cruda e intenzionalmente critica nei confronti degli stereotipi dell'identità: maschile e femminile in Lucas convivono e l'artista, con quell'ironia che la contraddistingue, sottolinea come questa convivenza nella società attuale non possa darsi senza stereotipi.

Una rinegoziazione del concetto di “donna” è anche il tema di molti dei dipinti di un altro membro della YBA, Jenny Saville (1970). Riesplorando la relazione tra artista e modella, Saville ritrae molto spesso se stessa o la sorella sovvertendo l'oggettificazione femminile. Il corpo femminile è presentato spesso come un paesaggio, un territorio, grazie ad uno stile che si può ricondurre a quello di Lucian Freud (1922-2011), benché i nudi dell'artista inglese risultino nettamente più aggressivi. Testimone di questa poetica è l'opera *Plan* (1993), un autoritratto in cui l'artista si rappresenta attraverso un'inquadratura dal basso che accentua l'idea di un corpo femminile gigantesco e mostruoso [immagine 25]. Sono queste le donne che Saville sceglie di rappresentare: corpi grassi, che lei spesso deforma, non in linea con l'ideale *thinner* della società contemporanea. Le sue modelle sembrano quasi donne del Pleistocene piuttosto che donne attuali, Peggy Phelan spiega che: “la modella di Saville non è la donna nuda della storia dell'arte ma la donna antica dell'arte contemporanea”<sup>294</sup>, mentre Sally O'Reilly afferma: “il corpo dipinto da Saville descrive un'estetica dell'eccesso che è al contempo spregevole e desiderabile, e sferra un attacco diretto contro la pretesa della società di tenere fuori dalla vista i corpi massicci, mortali e fuori dagli schemi”<sup>295</sup>.

In *Plan* il corpo della Saville porta i segni di una planimetria, di una demarcazione fisica: si tratta di segnali di una territorialità politica, di quel luogo in cui e per cui le femministe combattevano. Per Saville, la situazione non sembra essere molto cambiata da quando le femministe rivendicavano i propri diritti: il corpo della donna è ancora il luogo in cui si combattono importanti battaglie. I segni su questo corpo, infatti, sembrano anche i segni preparatori a un intervento di liposuzione. La donna “grassa” in quest'epoca è

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 43.

<sup>293</sup> Ibidem.

<sup>294</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 46.

<sup>295</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea...* op. cit., p. 82.

inevitabilmente segnata: sia mentalmente perché la società ha difficoltà ad accettare l'idea di un corpo non standardizzato, sia fisicamente, da qui i segni preparatori a un intervento di "riparazione". Helena Reckitt spiega:

In questa mappatura del corpo come territorio problematico si crea una tensione tra naturale e artificiale, o «pianificato». Non è dato sapere chi eserciti il controllo su questo piano, su questa mappa: la questione rimane aperta e stimola una riflessione da parte dell'osservatore<sup>296</sup>.

Questo corpo, che sembra rappresentare l'archetipo di donna, i cui segni sono allo stesso tempo di condanna e di preparazione a qualcos'altro, possono anche essere letti come i segnali che preparano il corpo ad una mutazione. La chirurgia estetica, infatti, non è soltanto uno strumento grazie al quale il corpo può essere standardizzato, ma anche un mezzo attraverso cui il corpo può cambiare per diventare più simile all'immagine che ha di se stesso. La donna di *Plan* subisce una mutazione che la porta a essere non più donna, ma ibrido. Il tema della chirurgia estetica viene ripreso successivamente nel quadro *Matrix* (1999) dove l'artista inglese ritrae il fotografo *transgender* Del LaGrace Volcano (1957) [immagine 26]. La mutazione è avvenuta, ma non nei termini in cui sarebbe normalmente concepita: Del LaGrace, già noto come Della Grace, è passato da donna a uomo, la chirurgia estetica, sulla quale Saville non esprime alcun giudizio negativo o positivo (come d'altronde fanno molti suoi colleghi e colleghe durante gli anni Novanta), diventa soltanto un mezzo per assecondare le proprie inclinazioni.

Saville ritrae Del LaGrace alla maniera dell'*Origine du Monde* (1866) di Gustave Courbet, ma a differenza del pittore, oltre all'(inter) sesso del modello/a, ne ritrae anche il viso. I genitali femminili rappresentati come una ferita rievocano la difficoltà di concepire la donna come l'Altro, senza relegarla alle posizioni psicanalitiche di castrazione. Difficoltà doppiamente percepita nel caso di *Matrix*, dove la condizione femminile è mutata grazie alla trasformazione di genere, ma l'esperienza vissuta da parte di Del LaGrace porta ancora con sé un vissuto confusionario. Egli stesso, parlando della propria esperienza di modello/a, spiega:

Jenny Saville dipinge donne. Io non mi identifico più come una «donna» e mi sento a disagio a essere considerato di sesso femminile. Io sono un «intersesso» stabilito a tavolino, una mutazione intenzionale, e ho bisogno che il mio genere sia riconosciuto al di fuori del sistema di genere binario, e non considerato una negazione di quel sistema [...]. Ho paura di essere considerato solo una femmina<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 187.

<sup>297</sup> *On Being a Jenny Saville* nel catalogo della mostra *Jenny Saville, Terrains*, 1999 cit. in *Arte e femminismo...* op. cit., p. 46.

Se Saville dipinge donne, allora Del LaGrace teme di rinascere donna. Tuttavia, questo corpo transessuale per O' Reilly: “attua una rinegoziazione del concetto di genere nel momento in cui le forme pittoriche del tutto esplicite di Saville lo rendono pubblico”<sup>298</sup>.

Questa rivisitazione dell'*Origine du Monde* permette alcune riflessioni: Saville non offre soltanto l'immagine dei genitali femminili per simboleggiare la condizione dell'essere donna, il luogo dove tutto ha origine; l'artista ci mostra che avere genitali femminili non significa necessariamente essere donna, come testimonia il fatto che il viso che ci troviamo di fronte è inequivocabilmente maschile. Inoltre, “*l'origine del mondo*” qui rappresentata in realtà non porta con sé nessuna “origine”, poiché il corpo transessuale di Del LaGrace non è più disposto a dare la vita. Se Butler afferma che il genere è una rappresentazione in divenire e non una qualità intrinseca del corpo, allora *Matrix* esprime proprio questo divenire. Mi preme sottolineare anche come rappresentare il corpo “diverso” sia stata, fin dagli anni Settanta, una tecnica molto utilizzata in ambito femminista per distruggere i concetti di razza e genere.

Saville grazie all'opera *Matrix* torna a portare in scena il tema della seduzione del corpo *altro*: se in *Plan* la seduzione-repulsione era data da un corpo femminile sovrabbondante, in *Matrix* è data da un corpo che non appartiene a nessun genere convenzionale. Nonostante questo, Saville lo ritrae con una posa da *pin-up*: lo spettatore, quindi, è inevitabilmente turbato dall'offerta erotica di un corpo “diverso” combinato con l'espressione del viso sicura e allo stesso tempo un po' spaesata del modello/a *transgender*. Saville porta in scena una modella che non può più essere oggetto di consumo passivo per lo sguardo avido dello spettatore-*voyeur*, ma che restituisce quello sguardo e non si sottomette a quelle leggi di consumo. Del LaGrace, infatti, espone la propria nudità e sembra invitare lo spettatore, turbato dalla dualità del suo corpo, a guardare meglio e ad affrontare la recondita paura che lo pone in condizione difensiva nei confronti di ciò che è sconosciuto e di conseguenza diverso.

Un'altra artista che si interessa alla rappresentazione di corpi transessuali è la fotografa inglese, membra anch'essa degli YBAs, Gillian Wearing (1963) che nell'opera *Take Your Top Off* (1993) si ritrae a letto con transessuali in diverse fasi dell'operazione di cambio di sesso [immagine 27]. L'artista, in un'intervista con Donna De Salvo, spiega:

telefonavo alle persone senza averle prima incontrate e poi andavo da loro e mi infilavo a letto. [...] quando lo mostrai la prima volta non dissi a nessuno che i

---

<sup>298</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea...* op. cit., p. 81-82.

personaggi dell'opera erano transessuali...non volevo sottolineare quel fatto...volevo che fossero persone che sembravano donne"<sup>299</sup>.

Wearing, dunque, la cui peculiarità è quella di lavorare creando intimità con i soggetti delle proprie opere e di costruire situazioni dove la dimensione pubblica e la dimensione privata si confondono, anche qui si pone invadendo la *privacy* e "infilandosi" nel letto di questi *transgender in fieri*. Il risultato finale è una combinazione di intimismo e spaesamento: Wearing è *nella* fotografia con i suoi soggetti nel doppio ruolo di modella e fotografa, ma lo spettatore, pur comprendendo l'atmosfera privata dell'immagine, ne è anche turbato, poiché la donna ritratta insieme all'artista *sembra* una donna, ma di fatto non lo è.

La fotografa delle identità e dei corpi "diversi" è sicuramente l'americana Catherine Opie (1961). Sulla scia di Nan Goldin, alla cui spontaneità dello scatto contrappone, invece, le modalità della ritrattistica classica, l'artista racconta il mondo delle comunità omosessuali, lesbiche e transessuali narrando le mutazioni del corpo e del genere.

L'utilizzo della ritrattistica classica per presentare questo tipo di identità produce un senso di straniamento nello spettatore che si trova di fronte a un soggetto *queer*, che, tuttavia, viene rappresentato attraverso una tecnica tradizionale. Questo tipo di approccio, infatti, la contrappone nettamente al lavoro della Goldin, le cui fotografie spesso appaiono come il risultato di un lavoro amatoriale, dove i sentimenti si fondono e confondono lasciando lo spettatore turbato dalla rappresentazione di un'intimità così coinvolgente. Opie invece, risulta essere molto controllata grazie alla scelta di mettere in posa i suoi soggetti, tuttavia, è proprio questa rappresentazione classica del "diverso" che genera turbamento: la sua sembra un'indagine di tipo scientifico all'interno di realtà che sono socialmente marginali.

La serie di fotografie progettata nei primi anni Novanta *Being and Having* (1990-1991) ritrae, attraverso primi piani molto ravvicinati, i visi di alcuni *drag kings* (cioè lesbiche o transessuali che assumono, mediante travestimento, tratti virili). In particolare nella fotografia intitolata *Chicken* (1991), Opie ritrae un volto asiatico baffuto il cui sesso è indecifrabile [immagine 28]. La scelta di adottare questo tipo di posa concorre, in primo luogo, a far cadere lo spettatore in un'*empasse* difficilmente risolvibile: l'ambiguità del soggetto dell'immagine non è soltanto frutto di un transessualismo, ma anche di una trappola visiva che Opie tende al suo pubblico poiché l'inquadratura non permette di capire se barba o baffi presenti nei soggetti siano veri o finti. Opie gioca con lo spettatore e con il genere, memore dell'opera *L.H.O.O.Q.* (1919) in cui Duchamp disegna dei baffi alla rappresentazione della Gioconda e delle donne a cui Annette Messager ha aggiunto tratti maschili posticci (*Album Collection*,

---

<sup>299</sup> *Arte e femminismo...* op. cit., p. 188.

1972), nonché del gioco del travestitismo presente nelle fotografie della surrealista Claude Cahun. Anche la contemporanea Jeanne Dunning (1960) gioca con l'identità femminile attraverso l'aggiunta di peli ai suoi ritratti (*Untitled*, 1988) con lo scopo di spiazzare lo spettatore e di costringerlo ad andare oltre i suoi tabù. Tuttavia, le modalità con cui Opie ritrae questi *drag kings* contengono un'ulteriore riflessione sul tema del guardare: secondo Judith Halbestarm, l'inquadratura in

primo piano descrive quella che sembra un'intimità tra la modella e l'artista, un'intimità che esclude l'osservatore. Colui che guarda il fotografo è al tempo stesso un voyeur, uno specchio e un partecipante, ma in fin dei conti è lo spettatore che si sente intrappolato tra i due sguardi, tra *l'essere e l'aver*<sup>300</sup>.

Allo spettatore intrappolato all'interno di questo gioco di rimando di sguardi è fatta una violenza di tipo diverso da quella operata dalle performance delle artiste femministe degli anni Sessanta e Settanta. Qui la violenza è più sottile, ma altrettanto efficace. Opie non permette ai suoi spettatori di sottrarsi allo sguardo e questa mancanza di scelta li costringe a fare i conti con un dilemma fondamentale: essere o avere? Che si tratti di un corpo, di uno sguardo, di un sesso o di un genere, Opie lascia intendere come la risposta non sia minimamente scontata.

La volontà di Opie di ritrarre soggetti ai margini è presente anche in altre fotografie tra cui il ritratto *Ron Athey* (1994) dove l'artista immortalava il performer omosessuale e sieropositivo, attraverso una posa iconica che ostenta la sicurezza di ricoprire, ma anche di far valere, la sua condizione *outsider*. La presenza di tatuaggi, *body piercing* e *body painting* simboleggia come il genere non si esaurisca nella soluzione binaria uomo/donna e concorre a creare, attraverso la presentazione di soggetti molto diversi tra loro, un'immagine dell'omosessualità non stereotipata.

La serie *Domestic* (1998), invece, porta in scena attimi quotidiani di alcune coppie lesbiche: di nuovo, l'uso di pose tradizionali elimina quella componente di franchezza tipica delle fotografie della Goldin [immagine 29]. La serie, frutto di un viaggio itinerante lungo gli Stati Uniti, individua le molteplici sfaccettature che costituiscono un ritratto globale della comunità omosessuale femminile. Zanetti rileva come i “momenti di vita quotidiana si perme[i]no di un forte valore comunicativo che identifica e promuove ambiti sociali e stili di vita solitamente relegati ed emarginati”<sup>301</sup>, mentre Sally O'Reilly sottolinea come la Opie: “sembra suggerire che il senso di identità si costruisce al livello pragmatico della vita quotidiana, e che una persona e il suo aspetto sono tanto un prodotto delle circostanze

---

<sup>300</sup> Corsivo mio. J. Halbestarm, *Female Masculinity*, 1998 cit. in *Arte e Femminismo...* op. cit., p. 169.

<sup>301</sup> V. Zanetti, *Genere e Identità*, in *Arte dal 1950...* op. cit., p. 697.

quanto la società è il risultato della gente che ne fa parte”<sup>302</sup>. L’intento dell’artista americana sembra quello di presentare una realtà ancora considerata “diversa” come quella dell’omosessualità femminile, attraverso una narrazione che in qualche modo dimostri al pubblico della sua opera che le persone ritratte sono in tutto e per tutto simili a loro.

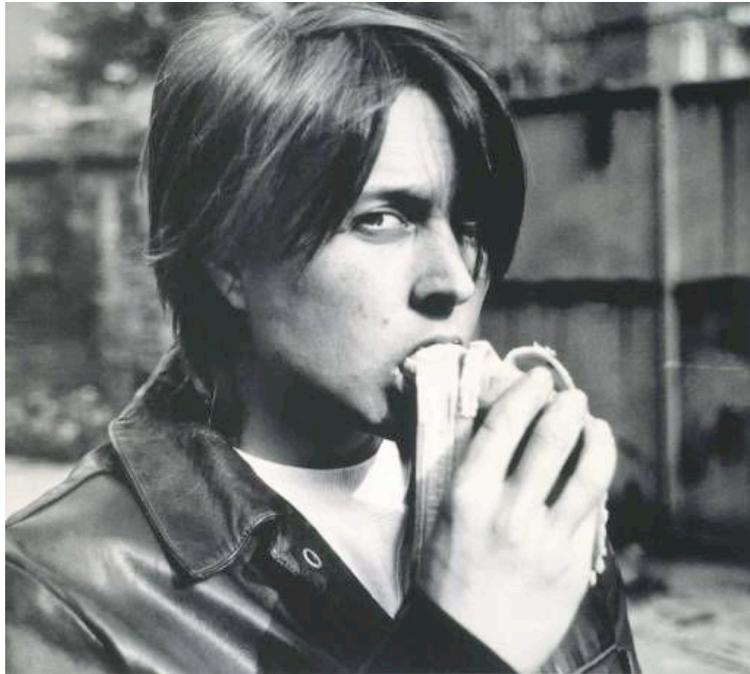
L’indagine prodotta da queste artiste si inserisce in un’ipotetica linea di continuità con il lavoro di decostruzione del genere attuato dalle artiste femministe a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Se quelle artiste si occupavano di smontare la “natura” del genere femminile attraverso precoci tentativi *transgender*, a mettere in luce la dimensione narrativa dell’essere donna e gli stereotipi legati alla quotidianità, negli anni Novanta questo percorso trova il suo compimento. Il *transgender* è una realtà, seppur marginale, con la quale si deve convivere e non soltanto il frutto di un artificio visivo. Tuttavia, il lavoro di queste artiste, a mio parere, continua il proprio percorso in senso “femminista” perché offre, ancora una volta uno sguardo che mira a giocare con le identità, a decostruire gli stereotipi e a valorizzare, secondo le istanze del decennio, ciò che viene ancora socialmente considerato “diverso”.

---

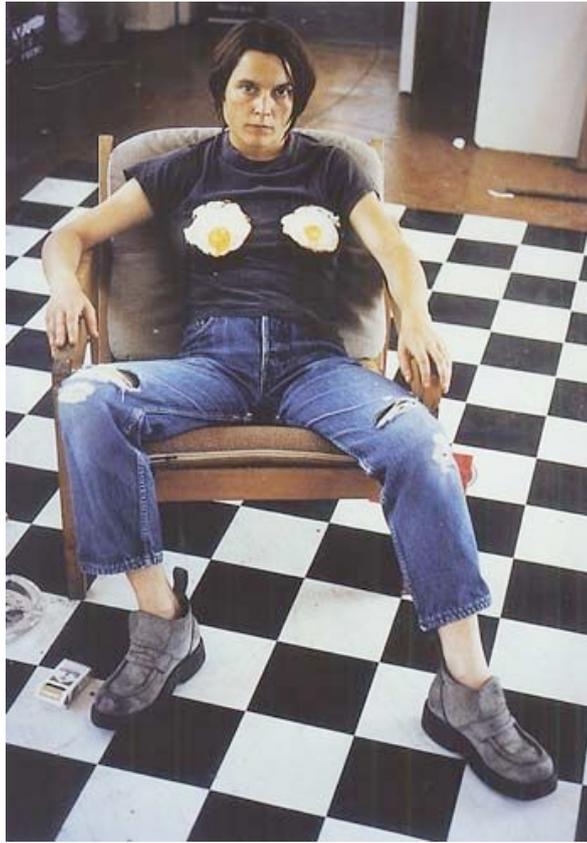
<sup>302</sup> S. O’ Reilly, *Il corpo nell’arte contemporanea...* op. cit., p. 90-91.



[Immagine 22] Janine Antoni, *Mom and Dad*, 1994



[Immagine 23] Sarah Lucas, *Eating a Banana*, 1990



[Immagine 24] Sarah Lucas, *Self Portrait with Fried Eggs*, 1996



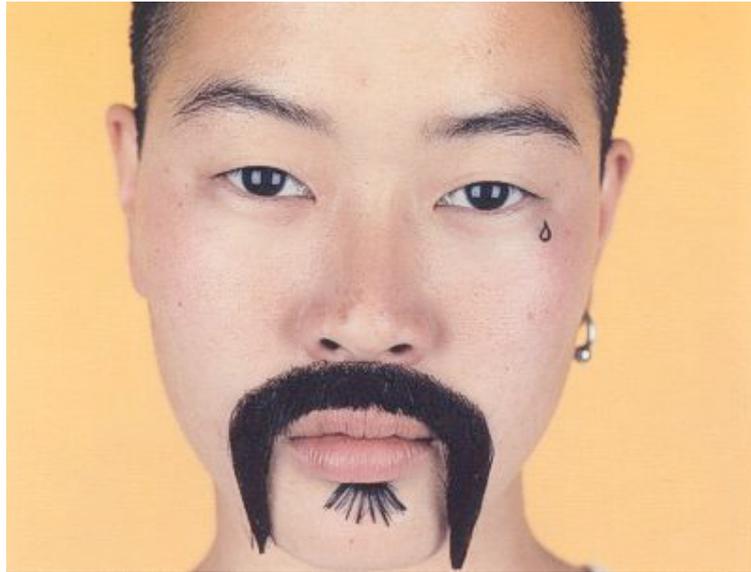
[Immagine 25] Jenny Saville, *Plan*, 1993



[Immagine 26] Jenny Saville, *Matrix*, 1999



[Immagine 27] Gillian Wearing, *Take Your Top Off* (particolare), 1993



[Immagine 28] Catherine Opie, *Chicken* (from *Being and Having Series*), 1991



[Immagine 29] Catherine Opie, *Melissa & Lake, Dutham, North Carolina* (from *Domestic Series*), 1998

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta emergono artiste che portano avanti, nella vita come nell'arte, il vessillo della (loro) omosessualità e delle sessualità considerate "deviate", sulla stessa scia di quell'"omosessualizzazione" dell'arte che, in quegli anni, interessava la poetica di molti colleghi maschi. Catherine Opie, come abbiamo visto, ritrae i *drag kings*, Sheree Rose (1943) documenta la Body Art sadomasochista (con Bob Flanagan), mentre la messicana Laura Aguilar (1959) in *Latin Lesbian Series* (1990-1991) fotografa ragazze che, come lei, sono latino-americane e omosessuali.

Tra le artiste che emergono maggiormente all'interno di questa "crisi" del genere e dell'eterosessualità troviamo la fotografa di origini statunitensi Zoe Leonard (1961). Attivista femminista e lesbica, Leonard comincia la sua carriera negli anni Ottanta, impegnandosi nella campagna di sensibilizzazione nei confronti del problema dell'Aids e diventando membro fondativo di collettivi femministi quali ACT-UP Fierce Pussy e GANG, attivi nella campagna di valorizzazione dei diritti omosessuali. L'interesse nei confronti del dibattito sul genere è evidente fin da subito: nel poster elaborato proprio per ACT-UP, *Are You a Boy or a Girl?* (1992), abbinando una semplice fotografia della sua classe in seconda elementare a quel titolo battuto a macchina, si interroga sul genere dei bambini. Sempre nello stesso anno crea *Bambola in foggia maschile #2*, giocattolo che l'artista ha trovato in un piccolo mercatino dell'Ohio e che traveste come una piccola *drag queen*, aggiungendo dei piccoli baffi disegnati. Già a partire da questa opera possiamo evidenziare alcune delle caratteristiche che diventeranno un *leit motiv* all'interno della poetica dell'artista americana. In primo luogo, l'artista si focalizza sulla problematizzazione del genere, ponendo la sua attenzione sulla percezione comune dello stesso; in secondo luogo è proprio da questo tipo di problematizzazione che Leonard si propone di costruire un'identità lesbica, analogamente a quello che stava facendo negli stessi anni il collega Gonzalez-Torres. Tuttavia, la mancanza di oggetti in cui identificare uno sguardo omosessuale che, inevitabilmente, non possono trovarsi all'interno di una cultura eterosessuale, portano l'artista non solo a criticare ciò che è stato dato come identità, ma anche a proporre nuovi tipi di costruzioni. La collaborazione con Cheryl Dunye (1966) concorre proprio alla realizzazione di questo progetto: *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996), elaborato insieme al film *The Watermelon Woman* (1996) ricostruisce, attraverso l'invecchiamento di vari tipi di fotografie, la vita di un'ipotetica donna nera e lesbica che interpretò film

“razziali” agli inizi del Novecento. La precisione con cui Leonard costruisce la vita dell’attrice, non solo offre spunti di riflessione sulla veridicità del mezzo fotografico, ma segnala anche come l’identità lesbica non abbia basi in cui identificarsi, e che queste basi, dunque, si debbano costruire.

Il problema del genere è, in ogni caso, affrontato non soltanto dal punto di vista di costruzione dell’identità, ma anche in relazione alla storia dell’arte. Nell’opera *Preserved Head of a Bearded Woman, Musée Orfilia* (1991) l’artista fotografa l’esemplare di una testa di una donna barbata al Museo Orfilia di Parigi, sottolineando come la vera anomalia non stia nella presenza della barba, quanto nell’esemplare di testa decapitata. “Ciò che disturba è che qualcuno o qualche gruppo di persone abbiano pensato che questo fosse accettabile”<sup>303</sup> dichiara l’artista stessa. Mettendo in discussione il tema del genere, e in particolare quello femminile, già a partire da *Preserved Head...* Leonard pone l’accento del discorso non soltanto sulle anomalie del genere (ritorna il tema del “mostruoso femminile”), ma anche su come i criteri di esposizione siano dati dai valori culturali dominanti. Gianni Romano sottolinea come questa foto:

permette a Zoe Leonard di chiederci come le categorie formate dalla nostra cultura abbiano potuto assorbire la loro ossessione per l’Altro, visto come diverso o come sia possibile documentare il mondo, secondo quali principi diamo ordine alla storia, alle collezioni, al presente<sup>304</sup>.

L’artista quindi si impegna a proporre una ricontestualizzazione della realtà, lontana da uno sguardo omologato dai media o dagli atteggiamenti *politically correct*. L’uso predominante del mezzo fotografico concorre a spostare la questione sul tema dello sguardo: non bisogna dimenticare, infatti, che fotografare è un mezzo per elaborare un punto di vista sul mondo. A questo proposito, l’artista afferma in un’intervista con Laura Cottingham: “il mio lavoro è fare fotografie, usare una macchina fotografica per osservare ciò che succede nel mondo”<sup>305</sup>, e ancora:

perché la fotografia? Perché questo mezzo? Certo, ci sono molti modi di usarla, artisti come Cindy Sherman che in definitiva documentano una performance, foto-giornalisti come Susan Meiselas o Donald McCullum, oppure artisti come Penn e Weston. Per me la fotografia riguarda strettamente l’osservazione. Essere presenti e avere una certa prospettiva sul mondo intorno a me<sup>306</sup>.

L’interesse principale di Leonard è allora quello di elaborare e capire il *suo* sguardo: diversamente da Claude Cahun, che aveva esplorato se stessa attraverso lo sguardo e il

---

<sup>303</sup> *Arte dal 1900...* op. cit., p. 610.

<sup>304</sup> G. Romano, *Pratiche mediatiche...* in *Contemporanee...* op. cit., p. 52.

<sup>305</sup> L. Cottingham, *Zoe Leonard* in “Journal of Contemporary Art”, 1993, cit. in *Contemporanee...* op. cit., p. 43.

<sup>306</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 202.

desiderio suo e dell'*altro*, Leonard indaga la sua visione (ma non si può fare a meno di pensare che non si tratti solamente di un punto di vista personale) come donna e come artista.

L'installazione *Untitled* (1992), progettata in occasione di "Documenta IX" a Kassel, si pone come un punto di arrivo per l'analisi della questione di genere [immagine 30]. All'interno degli spazi della Neue Galerie, la collezione pubblica di arte antica tedesca, l'artista sceglie di modificare lo spazio concessale per l'installazione togliendo tutti i quadri che raffiguravano ritratti maschili, scene di guerra o paesaggi. Rimasti solamente i ritratti di figure femminili, Leonard completa l'opera riempiendo gli spazi vuoti con fotografie in bianco e nero di primi piani di genitali femminili di alcune sue amiche. Benché il progetto iniziale fosse diverso, Leonard alla fine dichiara:

per Documenta avevo progettato un set molto complicato, ma circa sei giorni prima di andare in Germania per l'installazione mi resi conto che questa mole di impulsi intricati potevano essere contenuti in una sola immagine: il sesso di una donna. Quest'unica immagine poteva essere passiva e aggressiva, poteva rappresentare l'invisibile, e tuttavia implicito sesso delle donne dei quadri, gli artisti donne non esistenti, la sessualità tabù delle donne dei quadri<sup>307</sup>.

È la necessità di possedere un proprio punto di vista all'interno di un museo, il cui dialogo era tendenzialmente a senso unico, che la spinge a intervenire sull'esposizione presente, eliminando i quadri che ritraggono soggetti maschili. Leonard rivendica la sua posizione di artista e lo fa cercando di eliminare quel disagio che la porta, in quanto donna, a sentirsi esclusa dal dialogo opera d'arte-pubblico. L'intervento del "femminile" all'interno del museo, non soltanto svela il meccanismo di potere esercitato dallo sguardo maschile nella storia dell'arte, ma si propone di indagare nuovamente la visibilità delle donne all'interno del sistema dell'arte. L'artista stessa, a conclusione dell'esposizione dichiara il suo entusiasmo: "nel 1992 Documenta IX ha rappresentato una svolta per me. Ero finalmente in grado di inserire direttamente immagini divertenti, sexy, potenti in un'atmosfera claustrofobica"<sup>308</sup>.

Questo bisogno di instaurare un dialogo, una *relazione*, la porta a dare visibilità alla soggettività di queste donne ritratte per il consumo maschile: "il nostro sesso è dappertutto se si tratta di guardare, ma meno rappresentato come qualcosa da esperire"<sup>309</sup>, dichiara, infatti "è questo che manca: donne che facciano la propria arte, donne che rappresentino

---

<sup>307</sup> L. Cottingham, *Ho il Mio Sguardo a cui Pensare*, trad. it. A. G. Calabrese, in "Flash Art", XXVIII, 191, aprile - maggio 1995, p. 103.

<sup>308</sup> Z. Leonard, *Art in America*, 1994, in *Arte e Femminismo...* op. cit., p. 166.

<sup>309</sup> A. Blume, *Documenta IX*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 204.

se stesse”<sup>310</sup>. L’installazione sottolinea una sessualità femminile che è stata il più delle volte trascurata nella storia dell’arte: le fotografie pongono l’accento su ciò che è presente nei quadri, ma anche su ciò che viene soltanto sottointeso. Leonard si occupa di dare visibilità a una sessualità femminile non univoca ma molteplice, in linea con quanto scrisse la più anticonformista tra le scrittrici femministe, Hélène Cixous, nel *Riso della Medusa* (1975): “non è possibile parlare di una sessualità femminile uniforme, omogenea e codificabile più di quanto sia possibile immaginare un inconscio paragonabile ad un altro. L’immagine delle donne è inesauribile”<sup>311</sup>. A testimonianza di ciò anche il fatto che non abbia scelto un’unica rappresentazione dei genitali femminili, correndo il rischio di stigmatizzarne l’essenza, ma che ne abbia volontariamente documentate di diverse. Di nuovo, viene reinterpretata *l’Origine du Monde* (1866) di Courbet, ma, mentre il pittore non ritrae il viso della sua modella, la fotografa rovescia quella situazione di partenza. Se il sesso delle donne di quei quadri antichi è soltanto sottointeso, Leonard lo rende esplicito, mostrando ancora una volta come il femminile, all’interno della storia dell’arte, venga molto spesso soltanto consumato in modo analogo alle modalità di fruizione della pornografia attuale. Benché l’artista non si dichiari contraria, spiega, infatti, sempre in un’intervista con Laura Cottingham:

guarda, io non sono contraria alla pornografia. Credo che immaginare il sesso sia bello, divertente, eccitante. Il problema è chi fa pornografia. E a chi è destinata. [...] non mi interessa rimanere intrappolata per sempre in una critica dello sguardo maschile. Ho il mio sguardo a cui pensare<sup>312</sup>.

Zoe Leonard non è l’unica artista a portare in scena rappresentazioni esplicite di genitali femminili, con lo scopo di sottolineare l’importanza di costruire un’identità femminile che tenga in considerazione anche la sessualità. Il sesso femminile, infatti è ritratto anche dalla contemporanea Judy Bamber (1961) in *My Little Fly, My Little Butterfly* (1992), dove sono accostati due dipinti iperrealisti di genitali femminili, l’uno coperto di mosche, l’altro di farfalle. Il primo dipinto respinge lo sguardo maschile e simboleggia l’umiliazione femminile dovuta al tentativo di soppressione dell’elemento viscerale dei loro corpi, il secondo associa le farfalle a una rappresentazione di libertà e metamorfosi. Affrontando i codici pornografici della rappresentazione, Bamber rovescia e trasforma la feticizzazione del corpo femminile, ponendo l’accento su una nuova sessualità non più oggetto, ma soggetto.

---

<sup>310</sup> Ibidem.

<sup>311</sup> Cit. in *Meduse Cyborg...* op. cit., p. 7.

<sup>312</sup> L. Cottingham, *Ho il Mio Sguardo a cui Pensare...* op. cit., p. 103.

La riflessione sul tema della pornografia<sup>313</sup> che ha interessato, e interessa ancora, i dibattiti femministi, trova nel mondo dell'arte non soltanto atteggiamenti di denuncia per la reificazione del corpo femminile, come quelli perpetrati da Marlene Dumas e Sue Williams, ma anche una rivalutazione positiva in chiave *new age*. È il caso di Annie Sprinkle (Ellen Steinberg, 1954), la “porno attivista femminista” che, dopo un passato come prostituta e porno star (arriva, infatti, al successo lavorando con il regista di *Gola Profonda*, 1972, Gerard Damiano) decide di trasporre la questione della pornografia e del piacere femminile nell'arte. Arrivata alla performance tramite gli insegnamenti dell'artista Linda Montano (1942) della quale è stata allieva per un certo periodo, matura l'idea che i problemi della vita si possano risolvere proprio grazie all'arte. Andrea Juno spiega in questo modo il passaggio dell'artista dall'industria del sesso all'arte:

Annie descrive il passaggio dalla pornografia alla performance come una liberazione dal «sesso di scarto» a favore di un'esplorazione eclettica dei *limiti estremi della sessualità*, in grado di combinare filosofia orientale, yoga, meditazione, spiritualità e le sue pratiche di guaritrice<sup>314</sup>.

Nata come Ellen, ragazza timida di periferia, e avendo elaborato in seguito il suo doppio Annie, “una Madre Teresa del porno”<sup>315</sup>, che considera la sessualità come il cardine della propria esistenza, la carriera di Sprinkle come artista diventa un viaggio attraverso gli anfratti della propria identità (gli spettacoli portano sempre in scena la sua vita) e un'esplorazione della sessualità femminile. Se come dicevano le femministe “il personale è politico”, allora la Sprinkle mette in scena la propria sessualità nel tentativo di elaborare una ri-concettualizzazione e una rivalutazione della pornografia, in contrasto con la tendenza delle femministe anti-pornografia più famose, Dworkin e McKinnon.

La sua performance più celebre, portata in scena tra il 1989 e il 1996, è *Post Porn Modernist Show*, nato in seguito alla proclamazione del manifesto *Post Porn Modernist Manifesto*, scritto da Veronica Vera. Il manifesto riporta l'importanza che la sessualità riveste per coloro che abbracciano l'attivismo post-pornografico: “i modernisti post-porno celebrano il sesso in quanto forza che nutre e infonde vitalità. [...] denunciemo la censura sessuale in quanto inumana e ostile all'arte”<sup>316</sup>. La performance rappresentata per la prima volta in un locale per spogliarelli, il *Lower* di Manhattan, vede Sprinkle raccontare le proprie tappe della carriera di pornoattrice, i vari lavori che ha svolto all'interno dell'industria del sesso,

---

<sup>313</sup> Sono usciti di recente due testi che trattano della relazione tra pornografia e arte: L. Beatrice, *Sex. Erotismi nell'arte da Courbet a You Porn*, Rizzoli, Milano 2013; F. Gualdoni, *Storia generale del nudo*, Skira, Milano 2012.

<sup>314</sup> *Meduse Cyborg*...op. cit., p. 45.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> *Ivi*, p. 46.

insieme agli interessi a esso legati, come il sesso tantrico, la cultura omosessuale e la mitologia. Il fulcro centrale della performance è il momento in cui l'artista, dopo aver eseguito un'irrigazione, si inserisce uno *speculum* in vagina e mostra la propria cervice al pubblico, in una rivisitazione dello scenodramma vaginale giapponese<sup>317</sup> [immagine 31]. Scenodramma qui reinterpretato in modo consapevole da parte di Sprinkle, che non si pone più come oggetto passivo della visione. L'opera sovverte le gerarchie di potere insite nella fruizione del materiale pornografico: da oggetto di consumo, l'artista diventa una figura conscia del proprio potere sessuale. Il *voyeurismo* dello spettatore, questa volta non soltanto maschile, viene forzato attraverso l'invito esplicito a esplorare l'organo sessuale della Sprinkle che, in questo modo, turba le consuete dinamiche di fruizione. Sally O' Reilly ne parla in questo modo:

assumendo il controllo della presentazione del proprio corpo la Sprinkle infrange i tabù conservatori e le ipocrisie ad essi collegate; spostando a un livello differente la sfida dell'*Olympia* di Manet, restituisce lo sguardo dell'osservatore con l'occhio interno della sua sessualità<sup>318</sup>.

Parodiare la propria carriera è un modo per l'artista di abbattere i confini esistenti tra arte e vita (di nuovo l'influenza di Linda Montano) e di porre l'accento sull'importanza di conoscere il proprio corpo. In un'intervista con Andrea Juno, Sprinkle, infatti, dichiara che: "credo che sia importante demistificare il corpo femminile. Solo di recente è stato permesso a tutti di guardare la fica, di abbassarsi a guardarla"<sup>319</sup>. La performance, inoltre, richiama alla mente la questione dell'oscenità; se l'osceno si trova nella rappresentazione e non nel sesso, come per Baudrillard, e se l'osceno in una cultura come quella degli Stati Uniti è costituito dal fatto che il sesso non è mai nel sesso ma altrove, come sosteneva Barthes, allora Sprinkle elabora davvero il codice di una nuova pornografia, che prende le basi del proprio piacere dal dispiegamento consapevole delle viscere del corpo femminile. D'altronde, anche una femminista *sui generis* come Camille Paglia affermava che la pornografia è arte, poiché di fronte a un'opera d'arte la risposta emotiva dello spettatore è inscindibile da quella erotica: l'emozione è di per sé un risveglio dei sensi e per questo della sessualità. Sprinkle, attraverso le sue performance, sembra dire che il sesso non ha nulla di osceno e che il corpo femminile va prima conosciuto per essere esperito e non sfruttato.

La questione del desiderio e della rappresentazione erotica delle donne ricettacolo dello sguardo maschile apre, in Sprinkle, la questione sull'utilizzo della pornografia da parte di

---

<sup>317</sup> È uno spettacolo popolare in cui gli uomini vengono autorizzati a guardare l'intimità di ragazze che si pongono a cosce divaricate sul bordo di un palcoscenico.

<sup>318</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea...* op. cit., p. 12.

<sup>319</sup> *Meduse Cyborg...* op. cit., p. 58.

un pubblico femminile. Il critico Jan Avgikos evidenzia come un grosso limite il fatto che il femminismo di seconda generazione si sia arenato sulla questione della percezione e della formazione delle identità, spostando solo in secondo luogo la questione sul piacere e sulla sessualità. La sessualità scrive, “è costituita da una serie di relazioni e atteggiamenti: un processo più dialettico che biologico”<sup>320</sup>. Se le donne sono sempre state poste come oggetti per attirare lo sguardo maschile e di conseguenza private di soggettività (e non dimentichiamo che la soggettività porta con sé anche la sessualità), sorge inevitabile porsi la questione se la pornografia femminista sia un anacronismo oppure no. Interpretare la pornografia come linguaggio esclusivamente maschile significa ancora incasellare la sessualità all’interno di codici prestabiliti:

il modo in cui stabiliamo l’unione dei nostri corpi, la coscienza, l’esperienza, [...] non è assoluto, né lo è la semiotica della polisessualità riguardo alla rappresentazione i cui gesti e immagini non hanno alcun significato diacritico: essi annunciano la costituzione di sistemi simbolici in grado di designare e ridisegnare un numero infinito di situazioni<sup>321</sup>.

L’intervento della Sprinkle allora, si pone esattamente all’interno di questa questione. La pornografia femminista, anzi la post-pornografia dell’artista che si autodefinisce “prostituta multimediale”, si inserisce all’interno della spaccatura interna al femminismo. Sprinkle concorre a rivalutare e a declinare la sessualità in modo differente negli anni del *boom* dell’Aids. Riesce inoltre a portare nel mondo dell’arte, in continuità con una certa Body Art femminista degli anni Sessanta e Settanta (Carolee Schneeman), la rappresentazione esplicita della sessualità femminile: un nuovo corpo e una nuova mente che ritrovino i piaceri della carne all’interno di un panorama artistico, ma non solo, che tende a dissolversi nella virtualità del *cybersex*.

Tra le artiste che si impegnano a costruire un’identità femminile fortemente sessualizzata, troviamo anche l’egiziana Ghada Amer (1963), originaria de Il Cairo. Trasferitasi in giovane età in Francia, prima a Nizza e poi a Parigi (ora vive e lavora a New York), si ritrova catapultata all’interno di una realtà sociale e culturale totalmente differente da quella conservatrice islamica. Fin da subito il suo interesse si orienta verso la tecnica del ricamo e il tema degli stereotipi. Ella stessa infatti, spiega: “degli stereotipi mi affascina l’idea del modello da seguire, sia quello impostoci per educazione, sia quello che la società ci spinge ad accettare ogni giorno”<sup>322</sup>. Non a caso una delle sue prime opere è la serie *Cinq*

---

<sup>320</sup> J. Avgikos, *Vedere con il Corpo*, trad. it. V. Tonon, in “Tema Celeste”, 46, estate 1994, p. 41.

<sup>321</sup> Ivi, p. 43.

<sup>322</sup> N. Guralnik, *Ghada Amer. Labirinto di passioni*, trad. it. B. Casavecchia, in “Flash Art”, XXXIV, 225, dicembre 2000 – gennaio 2001, p. 92.

*Femmes au Travail* (1991), dove quattro donne sono impegnate a fare la spesa, pulire, cucinare e badare ai figli: viene presentato il *cliché* della tradizione patriarcale. Tuttavia, non c'è traccia della quinta donna, probabilmente l'artista stessa che, in questo modo, sottolinea sia l'antica questione dell'incompatibilità tra l'essere donna e l'essere artista, sia il fatto che il suo stesso ruolo non è soltanto prerogativa femminile. L'artista è comunque sempre assente nelle sue opere: Candice Breitz spiega come anche “in altre opere lei è presente solo implicitamente, solo grazie alle tracce che registrano il suo operato, che diventa così una manualità investita di implicazioni rappresentative”<sup>323</sup>.

Nei lavori seguenti diventa chiaro come la poetica di Amer si sviluppi intorno alla rappresentazione dell'identità femminile, che viene ridefinita attraverso un processo che mette in discussione l'autorità dell'artista e si confronta con la pittura espressionista, ma che non vuole rinunciare alla tradizione, alla parte antica di sé. Il recupero di una tecnica tipicamente femminile come il ricamo, già riportata *in auge* da artiste femministe come Judy Chicago e Kate Walker, rimette in discussione un *medium* che è tradizionalmente concepito come strumento di subordinazione. Il ricamo trova quindi nuova luce, perché utilizzato come mezzo espressivo per dare voce al pensiero dell'artista. Rozsika Parker in *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1994) nota:

Il ricamo ha fornito una fonte di piacere e potere alle donne, pur essendo indissolubilmente legato alla loro mancanza di potere [...]. Paradossalmente, mentre il ricamo era impiegato per inculcare nelle donne il senso di femminilità, ha consentito loro di negoziare i limiti del femminile<sup>324</sup>.

Trarre piacere da ciò che un tempo veniva definito “lavoro femminile” è stato un tema centrale all'interno delle riflessioni delle prime femministe. Durante gli anni Novanta la questione viene ripresa: infatti Amer non è l'unica a utilizzare questa tecnica. Due casi altrettanto famosi sono quelli di Rosemarie Trockel<sup>325</sup> (1952) che, attraverso una concettualizzazione della trattazione di tematiche femminili, opera una femminilizzazione dei linguaggi artistici e di Elaine Reichek (1943), che nel 1999 compone un'installazione di venticinque ricami, “fotografie tattili” che richiamano un'identità culturale forse definitivamente perduta (*When This You See...*). Attraverso la sostituzione di strumenti

---

<sup>323</sup> C. Breitz, *Intrecci Critici*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 347.

<sup>324</sup> Cit. in L. Auricchio, *Works in Translation: i Piaceri Ibridi di Ghada Amer*, in *Culture della Differenza...* op. cit., p. 106.

<sup>325</sup> Per un'analisi approfondita del lavoro della Trockel cfr. *Rosemarie Trockel: Post – Menopause*, catalogo della mostra itinerante (Roma, Colonia 2005-2006) Maxxi, Museo Ludwig, Buchhandlung Walther König 2006; *Rosemarie Trockel. Bodies of work 1986-1998*, catalogo della mostra itinerante (Amburgo, Londra, Stoccarda, Marsiglia 1998-1999), Birte Frenssen, Colonia 1998.

intenzionalmente intesi come maschili come il pennello, la pittura etc., con il ricamo, l'artista offre una riflessione sulla relazione tra storia delle donne e modernismo. Analogamente *Sampler (Andy Warhol)* (1997) sembra una versione femminile dei *dripping* di Jackson Pollock, pur in questo caso riferendosi a un dipinto di Andy Warhol (*Yarn Painting*, 1983) che già parodiava la mascolinità delle tele di Pollock. Anche Amer, infatti, tesse una sua versione degli sgocciolamenti, appropriandosi e rileggendo criticamente i modelli espressionisti del modernismo. Già Rauschemberg aveva elaborato una critica alle istanze dell'Action Painting, attaccandone la presupposta spontaneità (*Factum I e II*, 1957); qui Amer, ricamando come Pollock, trasforma il gesto maschile dell'espressionismo astratto in una versione antieroica e più umile della pittura. L'artista egiziana non soltanto rovescia il gesto fallico del *dripping*, ma lo utilizza per criticare le connotazioni di genere. Tuttavia Guralnik sottolinea:

decostruendo gli stereotipi dell'immagine femminile, l'artista non sceglie le asprezze della parodia, ma un distacco ironico, quasi civettuolo, venato di sentimentalismo – che le fa guardare con tenerezza le casalinghe degli anni Sessanta, irretite dalla pubblicità di strumenti miracolosi che le affranchino dalla schiavitù domestica<sup>326</sup>.

Nell'opera *Manjun* (1997) l'artista egiziana riprende un antico poema persiano, popolare nella cultura araba [immagine 32]. Il racconto narra le vicende amorose del giovane Qays, il quale dichiara pubblicamente il proprio amore per Leila, facendo infuriare il padre di lei che la fa sposare con un altro uomo. Qays allora parte per il deserto e comincia a scriverle lunghi poemi d'amore, senza mai ricevere risposta: il giovane, distrutto dall'apparente rifiuto, muore di crepacuore e Leila, silenziosa ma altrettanto innamorata, lo segue poco dopo nella tomba. I due amanti vengono seppelliti vicini, finalmente uniti in un amore che non potrà mai essere consumato. L'opera presenta sette aramidi arancioni sui quali Amer ricama il testo del poema, tradotto dall'arabo al francese. L'artista rende omaggio alla figura di Leila raccontando il suo punto di vista che, però, si esprime solo attraverso la ripetizione delle parole di Qays: la ragazza muta non potendo dare voce al suo desiderio si pone, secondo Laura Auricchio, come una Eco araba nei confronti di un Qays-Narciso. Imitando le parole di desiderio e attesa dell'amante, Leila mette in atto un dialogo impossibile, che ostacola l'unione e diventa soltanto una litania funebre per gli amanti. Secondo Candice Breitz, nel momento in cui l'artista egiziana dà voce alla silenziosa Leila, si ha una doppia rimozione dell'espressione di un sé individuale: l'"io" di quest'opera infatti, non afferma se stesso né come presenza, né attraverso il linguaggio, rimandando eternamente l'espressione del proprio desiderio. Emerge pertanto la questione del soggetto

---

<sup>326</sup> N. Guralnik, *Ghada Amer. Labirinto di passioni...* op. cit., p. 93.

post-coloniale: Amer si colloca all'interno di quelle artiste come Neshat e Mona Hatoum che, tramite il loro lavoro, esplorano il tema dell'identità nomade. L'artista egiziana, come le sue colleghe, è sempre un soggetto "fuori luogo" che, attraverso la sua arte mette in campo la questione dell'ibridità, ma che non corre quel rischio che Robert J. C. Young ha evidenziato come il pericolo di una reificazione delle differenze, a partire da una purezza di identità culturali iniziale. In realtà, Amer sembra svelare già da principio come il punto di partenza iniziale sia la natura instabile delle relazioni e del linguaggio; le sue opere sono costantemente "in translation. Ovunque si trovi, la sua identità assume le inflessioni di altre culture, e sfugge continuamente ai confini locali"<sup>327</sup>. Riprendendo le riflessioni elaborate da Spivak nel saggio *Can the Subaltern Speak?* (1988), dove la teorica sostiene che il colonizzato può esprimersi soltanto attraverso il linguaggio del colonizzatore, Amer fa parlare la sua Leila attraverso la lingua del colonizzatore, il francese. Inoltre, la voce di Leila non è soltanto quella del suo colonizzatore, ma è anche una voce maschile: l'intervento di Amer, che utilizza il ricamo come strumento per dare voce alla donna, risulta essere anche un tentativo per dare voce alle donne e alla loro oppressione.

La sua condizione di donna islamica trasferitasi in occidente, è anche un punto di partenza per quelle opere che portano in campo la questione della sessualità femminile. Tornata in Egitto dopo dieci anni, come anche Shirin Neshat, si era trovata a dover fare i conti con una realtà profondamente cambiata nella quale il clima di libertà degli anni Settanta sembrava svanito. Il rafforzamento dell'integralismo aveva portato a un irrigidimento delle norme che riguardavano la percezione del corpo femminile: Amer allora reagisce appropriandosi, attraverso la tecnica del ricamo, di immagini erotiche tratte da riviste pornografiche. Oltre a un'evidente critica al sistema oppressivo patriarcale, Amer si pone in maniera severa anche nei confronti di un certo conservatorismo femminista che condanna la seduzione e la necessità di dare un volto anche al piacere delle donne.

La sua rivendicazione della sessualità femminile si esplica attraverso tele il cui groviglio di fili permette solo in seconda istanza di cogliere corpi di donne nude in atteggiamenti erotici; seni, labbra, gambe, bocche si confondono e ricompongono nel caos di questa rilettura del *dripping* (*La Jaune*, 1999), mentre altre opere sembrano citare dipinti dell'espressionismo astratto statunitense degli anni Cinquanta. È il caso di *Red Diagonals* (2000), dove un triangolo capovolto, rosso e nero, posto nella parte superiore del quadro cola verso il basso, ricordando le opere di Clyfford Still [immagine 33]. Le figure

---

<sup>327</sup> L. Auricchio, *Works in Translation: i Piaceri Ibridi di Ghada Amer...* op. cit., p. 109.

frammentate e replicate, spesso colte nell'atto auto-erotico come da *cliché* pornografico, sembrano scomparire nel momento stesso in cui la figura diventa leggibile: lo sguardo del fruitore ne risulta confuso, incapace di focalizzarne un'immagine fissa. Guralnick a tale proposito sottolinea come "oscillando tra presenza e assenza, le figure trasformano un piacere *voyeuristico* in accumulo di frustrazione"<sup>328</sup>. Tale ripetizione, può essere intesa sia all'interno dell'economia dell'industria del sesso, dove desiderio, mercificazione e produzione di massa vanno di pari passo, sia come una continua conferma della propria identità instabile. Secondo Butler infatti, nell'incontro con l'Altro vengono alla luce le nostre mancanze e l'ansia che ne deriva mette in atto un meccanismo di reiterazione compulsiva di ciò di cui si dubita. Tuttavia, tale ripetizione è destinata al fallimento, perché è sempre sul punto di svelare che non è una naturale priorità, ma soltanto la necessità di fare fronte a un disagio. Destabilizzata dalla frustrazione del desiderio, l'opera d'arte allora si rivolge al pathos del soggetto espressionista; Hal Foster spiega:

alienato, recupererebbe la totalità attraverso l'espressione, solo per scoprire un altro segno della propria alienazione. Perché in questo segno il soggetto non affronta il suo desiderio, ma la sua procrastinazione, non la sua presenza ma il riconoscimento di non poter essere mai primario, trascendente, integro<sup>329</sup>.

Nel tentativo di superare la tradizione esemplificata, in questo caso, da Laura Mulvey e di reintegrare nella soggettività femminile anche la rappresentazione visuale della sessualità, Amer si pone oltre la nozione di *voyeurismo*, virando verso l'esibizionismo. Il *voyeurismo* dello spettatore è continuamente frustrato dall'impossibilità di concentrare lo sguardo su un'unica immagine. Le sue donne non vogliono più tessere le trame del desiderio attraverso l'immagine, ma occuparsi del loro piacere, mostrarlo al pubblico, evidenziare una soggettività che parte prima di tutto dall'esibizione della propria sessualità. Le donne amano mostrare il loro corpo e agli uomini piace guardarlo: per questo nelle sue opere sono presenti riferimenti all'autoerotismo femminile, come sottolinea l'artista stessa. Infatti, dichiara: "io parlo del piacere delle donne [...]. Credo che tutte le donne dovrebbero amare il proprio corpo e usarlo come arma di seduzione"<sup>330</sup> e questo la porta a chiedersi: "ma le donne [nella pornografia] vengono usate o scelgono di essere seduttrici? E se non sono forzate a farlo, allora va bene?"<sup>331</sup>. Quello che l'artista si domanda, secondo Auricchio, è se queste donne rappresentate si mostrino per il nostro piacere o per il loro. Tuttavia la risposta non è chiara: queste donne sono bocche, seni, gambe, prima ancora di

---

<sup>328</sup> N. Guralnick, *Ghada Amer. Labirinto di passioni...* op. cit., p. 90.

<sup>329</sup> Cit. in C. Breitz, *Intrecci Critici*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 349.

<sup>330</sup> R. Martinez, *Cityscape*, in "Flash Art", 2000, cit. in *Culture della Differenza...* op. cit., p. 112.

<sup>331</sup> L. Auricchio, *Works in Translation: i Piaceri Ibridi di Ghada Amer...* op. cit., p. 112.

essere donne, le loro pose ripetute all'infinito diventano generiche. Pur frammentando la totalità del corpo modernista e la coerenza della pornografia, infatti, le donne erotizzate di Amer ripropongono all'infinito il motivo di Leila, perché l'artista non elabora alcun modello alternativo per sostituire il miraggio di quelle donne-ologramma.

Ghada Amer è lontana dalla carica aggressiva e polemica sia delle colleghe femministe degli anni Settanta e Ottanta come Judy Chicago o Barbara Kruger, sia delle contemporanee come Kiki Smith o Sue Williams. Lavorare attraverso il ricamo le permette di togliere quel senso di brutalità insito nelle immagini pornografiche, per tessere poi quello che lei stessa definisce essere “un inganno delicato”. Lo spettatore è imprigionato in questa posizione acritica, che strizza l'occhio al piacere erotico immediato e non permette di discernere con chiarezza una posizione netta, ma sempre oscillante tra due poli. I suoi, infatti, sono:

significanti assai forti (non a caso proibiti e scioccanti in un paese islamico) dispersi tuttavia in un caos di filamenti, trame, «disturbi tattili» e visivi, che complicano la nitidezza del provocatorio messaggio, immergendolo quasi nella tenerezza nebulosa del vissuto<sup>332</sup>.

---

<sup>332</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 339.



[immagine 30] Zoe Leonard, *Untitled* (Documenta IX), 1992



[immagine 31] Annie Sprinkle, *Post Modernism Modernist Show*, 1989



[immagine 32] Ghada Amer, *Manjun*, 1997



[immagine 33] Ghada Amer, *Red Diagonals*, 2000

All'interno di un ambiente artistico affascinato dal virtuale e dalla cultura cibernetica, le artiste che attraverso le loro opere si inseriscono dentro a questa realtà, attuano una continua negoziazione tra il tema dell'identità e l'interesse nei confronti del corpo virtuale e sintetico. Sulla scia dell'invito di Donna Haraway "ad andare fino in fondo nella nostra post-modernità, assumendo responsabilità per la *corporalità virtuale* che ci caratterizza"<sup>333</sup>, alcune artiste non operano più rifacendosi alla natura o al mito, bensì ai paradisi artificiali del virtuale. La tedesca Inez van Lamsweerde (1963), ad esempio, mette in campo un ripensamento della vita nell'era tecnologica, dove è la vita stessa a essere diventata prodotto. Analogamente ai colleghi americani Aziz+Cucher, l'artista crea esseri ermafroditi, lisci, "puliti", grazie all'utilizzo della tecnologia informatica del *software photoshop*. Le sue donne sono corpi sintetici elaborati a computer, patinati, asettici, che non hanno bisogno di una sessualità: bambole il cui narcisismo non necessita di nient'altro se non di se stesso per renderle perfettamente compiaciute di "essere per lo sguardo dell'altro" (come in *Joanna*, 1995). Van Lamsweerde attua metamorfosi genetiche che alterano l'immagine senza lasciare tracce apparenti, producendo ibridi senza emozioni; lei stessa spiega: "via modem l'intimità fisica scompare. Il corpo viene sigillato ermeticamente. Nel mio lavoro voglio sottolineare che può esistere un corpo perfetto che per altri versi però è completamente sterile"<sup>334</sup>. In altre opere concretizza un processo di rimescolamento dei corpi, dove fisici maschili assumono dettagli femminili, mentre bambini mescolano caratteristiche di giovinezza a quelle di senilità. L'artista offre l'occasione per riflettere sui concetti stessi di "categorie" nel tentativo di superarli: è la tecnologia, per van Lamsweerde, a delineare e costruire le categorie della vita. Per Pia Stadbaumer (1959) invece, la mutilazione e l'ibridizzazione tecnologica sono modalità con le quali vengono offerte nuove possibilità al corpo. Grazie ad un inquietante naturalismo sposato con una condizione anomala, l'artista costruisce calchi di corpi androgini e geneticamente modificati (*Vera. Doppelkopf*, 1993).

Le possibilità offerte dall'innovazione tecnologica e la suggestione di un corpo in trasformazione sono assunte nella loro pienezza (e, potremmo dire, anche una certa dose di follia) dall'artista francese Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte, 1947). Attraverso una

---

<sup>333</sup> R. Braidotti, *Introduzione*, in D. Haraway, *Manifesto Cyborg...* op. cit., p. 20.

<sup>334</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti...* op. cit., p. 94.

serie di interventi chirurgici l'artista fa modificare il suo corpo in modo permanente, incarnando l'idea di una soggettività in divenire. L'artista, che inizia la propria carriera a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, si pone fin da subito attraverso un atteggiamento ribelle e anticonformista. Il suo viaggio verso nuove identità inizia, infatti, con opere e performance atte a indagare l'immagine con cui la società perbenista francese concepisce tradizionalmente le donne. Negli anni Settanta la divisione dei ruoli è un tema particolare sentito dalle femministe: l'artista francese, quindi, tratta la questione del "conflitto di genere" rovesciando l'iconismo femminile e scardinando le derive storiche delle strutture sociosimboliche del patriarcato. Con la performance elaborata per la FIAC (Foire International d'Art Contemporain) *Le Baiser de l'Artiste* (1977) Orlan si districa attraverso i due estremi inconciliabili nei quali sono quotidianamente categorizzate le donne. Alfano Miglietti spiega "santa o puttana: questa l'identità femminile canonica con cui la società maschile etichetta l'universo femminile in modo perentorio e arrogante"<sup>335</sup>. In *Le Baiser de l'Artiste* Orlan attira il suo pubblico attraverso una duplice proposta. Da una parte lo spettatore può inserire cinque franchi all'interno del busto della *silhouette* di Orlan, la moneta, scivolando all'interno di un tubicino trasparente, finisce in un contenitore triangolare posto nella zona pubica: lo spettatore ha così diritto a un bacio con la lingua da parte dell'artista. Dall'altra parte, invece, lo spettatore può inserire i cinque franchi nella rappresentazione dell'artista nelle vesti di Sainte Orlan (in riferimento ad un'altra sua performance del 1975 in cui l'artista si era presentata al suo pubblico travestita da icona religiosa barocca) e accendere una candela. Lo scopo di Orlan è di evidenziare la situazione all'interno di una società ancora profondamente maschilista nella quale il corpo femminile è diviso tra l'essere oggetto di desiderio o prodotto commerciabile, nella vita come nell'arte. La reinterpretazione e l'appropriazione della storia dell'arte insieme al rovesciamento dell'iconismo femminile sono testimoniati anche da opere come *l'Origine de la Guerre* (1989). Riproponendo la medesima inquadratura del famoso quadro di Courbet, Orlan ne rovescia il soggetto: invece di essere ritratti genitali femminili, l'artista rappresenta dei genitali maschili in erezione intitolandoli ironicamente "*l'origine della guerra*". La fascinazione per il *cyborg* di Donna Haraway e la necessità di azzerare la nozione di identità per ricostruire un sé mutante e mutevole portano Orlan "la santa", già a partire dalla fine degli anni Settanta, a riflettere sul nomadismo del corpo e dell'identità. Concependo l'arte attraverso una dimensione mitico-mistica, la performer francese si

---

<sup>335</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 112.

dimostra interessata soprattutto alla *pars costruens* dell'arte. In un'intervista con Francesca Alfano Miglietti spiega bene la sua posizione:

questa è la ragione per cui affermo, volutamente «naïve» e romantica, che l'arte deve cambiare il mondo. E, malgrado le evidenti difficoltà, è in questa direzione che deve indirizzarsi l'arte, è la sua unica giustificazione. L'arte deve mostrare le cose sotto ad un altro aspetto, deve cambiare i nostri modi e i nostri costumi, deve prepararci al futuro, deve avere un ruolo sociale<sup>336</sup>.

Tuttavia, all'interno di una realtà post-genere come quella contemporanea, l'unico codice possibile perché l'arte non diventi obsoleta rimane quello della *mutazione*. Dal 1990 allora, elabora una serie di interventi chirurgici (nove, finora) che ne modificano l'aspetto esteriore. Le sue performance diventano rituali di trasformazione *work in progress* che si pongono, come sottolinea Teresa Macrì, “in relazione con la biopolitica del corpo post-moderno, con la ricostituzione del sé, con la complessità delle differenze, con il cyberfemminismo, con la rfigurazione del corpo postumano”<sup>337</sup>. I suoi interventi partono con l'idea di offrire, in primo luogo, una riflessione sulla manipolazione dell'aspetto esteriore (soprattutto femminile) indotta dalla società. È il desiderio maschile a decidere della bellezza femminile e questo desiderio incarna anche il bisogno della cultura attuale di cambiare l'esterno, l'apparenza, di reiventare costantemente l'individuo. Orlan non solo porta avanti un rito che si occupa di demistificare i tabù culturali legati al corpo, ma riproietta su di sé tutti i fantasmi della bellezza e del desiderio dell'Altro riscontrabili nella società contemporanea. Per la studiosa americana Anne Balsamo in *Technologies of the Gendered Body* (1996) il sogno prodotto dalla chirurgia estetica è quello della misurazione dell'ideale. Essa non è soltanto una pratica discorsiva, ma anche la dimensione rappresentativa di un corpo, spesso femminile, che viene dissezionato e manipolato molto frequentemente da un soggetto di genere maschile: “le tecnologie del corpo non manipolano l'alterità soltanto, ma servono anche a riprodurla”<sup>338</sup>. Eppure, a parere di Teresa Macrì è chiaro come:

la volontà di ricorrere alla chirurgia plastica, nel caso particolare di Orlan, è la volontà di politica di colmare l'abisso tra apparenza ed esistenza. Il corpo che le operazioni di Orlan inventano, dunque, non è quello controllato dal mercato, dalle logiche capitalistiche che propongono e impongono canoni stereotipati, modelli e artifici prefabbricati per creare e sollecitare una domanda al mercato<sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> F. Alfano Miglietti, *Conversazione tra FAM e Orlan*, in *Identità Mutanti...* op. cit., p. 177.

<sup>337</sup> M. T. Macrì, *Il Corpo Post-Organico. Sconfinamenti della Performance*, Costa & Nolan, Trento 1997, p. 53.

<sup>338</sup> Cit. in M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 363.

<sup>339</sup> M. T. Macrì, *Il Corpo Post-Organico...* op. cit., p. 54.

Le affermazioni della Balsamo, infatti, vengono messe in crisi dal fatto che Orlan, durante tutta la durata degli interventi, rimane cosciente mantenendo quindi il completo controllo della manipolazione del proprio corpo. Sono, in ogni caso, evidenti i riferimenti agli *establishment* del mondo dello spettacolo, dato che l'artista allestisce la sala operatoria come un *atelier* e fa indossare all'*equipe* medica abiti firmati concepiti appositamente per la performance. Nonostante questo, Orlan è la prima artista a ricorrere alla chirurgia estetica non per migliorare il proprio corpo ma per porsi, su sua stessa affermazione, “contro il DNA” e contro Dio.

Se la chirurgia estetica è anche lo strumento che permette al genere di non oscillare più semplicemente tra due poli, Orlan mette in scena un rito di riconfigurazione del corpo in chiave post-umana che pone un transito dall'identità biologica a quella sintetica. Questi “riti di passaggio” per Martina Corgnati evidenziano come: “quel che resta [...] è il corpo di Orlan irreversibilmente sottratto al suo destino anatomico e trasformato in *altro*”<sup>340</sup>. Si tratta, per l'artista stessa, di un “ironico transessualismo donna-donna”<sup>341</sup> che mette in luce il problema dell'autodeterminazione femminile. Orlan assume su di sé l'essenza del feticcio, interrogandone i limiti all'interno di una realtà che manipola e modifica geneticamente i corpi. Si tratta, sempre per Corgnati, di una “posizione in un certo senso opposta a quella di Kiki Smith, estrema nella rifeticizzazione tecnica del corpo femminile privato della natura, cioè della propria identità naturale”<sup>342</sup> e nel quale si intravede solo un'apparenza sottomessa alle possibilità tecnologiche che il mercato offre.

Gli interventi di chirurgia plastica ai quali Orlan si sottopone diventano degli happening in cui viene messa in scena la metamorfosi del corpo e dell'identità: una sorta di teatro di strada (evidenti le influenze del Living Theatre, dell'Azionismo Viennese pur privato di quel senso di sacro-orgiastico e il richiamo alle esperienze più cruente della Body Art) dove vengono esperite nuove identità. Il teatro è la vita, la vita è teatro *crudele*: Orlan, dunque si ispira a quel teatro che Antonin Artaud aveva profetizzato. Egli, infatti, nelle *Lettere sulla Crudeltà* (1932) afferma: “a mio parere il teatro è atto e emanazione perpetua, che non ha nulla di coagulato, che lo assommo a un atto vero, e quindi vivo, e quindi magico”<sup>343</sup>, inoltre “crudeltà non è sinonimo di versamento di sangue, di carne martoriata”<sup>344</sup> perché “tutto

---

<sup>340</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p. 362. Corsivo mio.

<sup>341</sup> D. De Negri, *Orlan*, in “Tema Celeste”, XVI, 59-60, gennaio – febbraio 1997, p. 72.

<sup>342</sup> Ibidem.

<sup>343</sup> A. Artaud, *Lettere sulla Crudeltà. Terza Lettera*, in *Il Teatro e il Suo Doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 228-229.

<sup>344</sup> A. Artaud, *Lettere sulla Crudeltà. Prima Lettera*, in *Il Teatro e il Suo Doppio...* op. cit., p. 217.

ciò che agisce è crudeltà”<sup>345</sup>. Orlan fonde la dimensione di realtà con l’arte, portando la teatralità all’eccesso: una sorta di ibridismo anche nelle modalità di rappresentazione che mescola divismo, follia e un’estrema lucidità di pensiero. Se la Body Art aveva operato un’estensione dell’arte alla vita portando in primo piano la dimensione corporea, Orlan si pone in linea di continuità con questa tradizione elaborando una poetica che transita all’interno della fenomenologia di un corpo biotecnologico. Non si tratta di portare la vita nell’arte, ma l’arte nella vita, di diventare un’opera d’arte costantemente *in fieri*. Tra psicanalisi, filosofia e biotecnologia Orlan attua un processo di metamorfosi dell’identità che passa attraverso il progetto di un archetipo di corpo in divenire. Nonostante riesca a trasporre in carattere estetico quel sentire tecnologico-mutante caratteristico degli anni Novanta, ella non rinuncia all’oscenità artaudiana, alla vitalità della carne e all’intensità del sangue.

L’elemento disturbante all’interno della poetica di Orlan è il suo addentrarsi all’interno di un tabù etico come quello della trasformazione artificiale del corpo. Rompendone l’ordine naturale l’artista francese insegue i dettami di un’estetica che desidera sempre di più la mutazione. Tuttavia, gli interventi biotecnologici sono percepiti come un turbamento nell’ordine naturale delle cose che, nel caso della medicina terapeutica, vengono tollerati, mentre il rifiuto si fa netto nel caso in cui la medicina chirurgica segua dettami estetici. Lévinas sosteneva che l’umanità si trova nel volto di una persona, Orlan allora, trasformando il suo viso, si addentra in una prospettiva ontologica. Il divieto di toccare il corpo è chiaro: di nuovo le sue azioni si pongono “oltre il giudizio di Dio” attraverso una strategia blasfema che turba la concezione iconografica tradizionale.

“Persona” in greco significa maschera, quella maschera che la tragedia greca fa indossare ai suoi attori per simulare un’identità diversa dalla propria: la performer francese, per la sua quinta operazione, progetta una ridefinizione archetipa del proprio viso (*Performance: Opération Réussie*, 1991). Partendo da *La Robe* (1983), un testo di teoria psicanalitica di Eugénie Lemoine-Luccioni che riflette sulla distanza tra il proprio essere e l’apparenza, Orlan progetta un autoritratto *in progress*. Grazie all’ibridizzazione di rappresentazioni di alcune dee della mitologia greca, scelte non per il loro canone di bellezza ma per le affinità esistenti con l’artista, ella ridefinisce il proprio viso secondo i canoni della storia dell’arte. Nel sesto intervento (1992), invece, si fa sottrarre lacerti di carne con lo scopo di produrre un gran numero di reliquie facciali da conservare, lasciando così una traccia delle sue

---

<sup>345</sup> Ivi, p. 201.

operazioni. La sacralizzazione di questo corpo desacralizzato trova la sua ragione di essere nel testo di Michel Serres: “sì, carne e sangue. La scienza parla di organi [...] ma non parla mai della carne, che indica solo la mistura, in una data parte del corpo...”<sup>346</sup>. In questa estremizzazione della Body Art allora, tornano prepotentemente in primo piano il sangue e la carne. I sacrifici di sangue ricorrono spesso, infatti, nelle performance degli anni Settanta, basti pensare all'*Azione sentimentale* (1973) di Gina Pane o alle performance sadomasochiste di Bob Flanagan (1952-1996) che mettono in gioco tutta la sofferenza umana.

Nelle sue performance Orlan spesso legge testi e dialoga con il suo pubblico. Ne è un esempio la sua settima operazione, *Omniprésence*, avvenuta alla Sandra Gering Gallery di New York il 21 novembre 1993 [immagine 34]. In questo intervento l'artista si fa impiantare da una donna-chirurgo due protuberanze sulle tempie, confutando così l'idea di una ricerca di un ideale estetico. L'intervento è trasmesso in tempo reale in altri quattordici luoghi, tra cui il Centre Pompidou di Parigi: il collegamento via satellite permette al pubblico di partecipare in diretta e fare domande a cui Orlan, nei tempi concessi dall'intervento, risponde. La performer francese obbliga lo spettatore ad assistere non soltanto ad un intervento sulla carne in cui lei è cosciente, ma anche ad un intervento sul linguaggio: la metamorfosi che si sta compiendo è totale perché investe il corpo e la parola. Il pubblico è sottoposto a un incontro traumatico tra frammenti di identità, aperture verso i baratri di un'alterità incontrollabile e possibilità infinite di mutazione. E dopo la performance il “trauma” continua perché Orlan espone alla Gering Gallery le conseguenze di questo intervento: il suo volto tumefatto, le bende e le ferite che guariscono, sono giustapposti a immagini modificate al computer che ritraggono divinità femminili della mitologia greca. Permane quella dimensione mistico-religiosa che aveva caratterizzato le opere degli anni Settanta, ma con uno spostamento dalla tradizione giudaico-cristiana a quella mitologica.

Cambiando lo statuto dell'operazione da privata a pubblica, dove anche la *location* è un punto fondamentale: in una galleria d'arte che diventa un *atelier* oltre che uno studio medico, l'artista mette in moto dinamiche psichiche che richiamano meccanismi oscuri dell'inconscio. Lacan parlava degli orifizi del viso come di tagli che permettono al corpo di differenziarsi: l'atto di tagliare il viso allora, rievoca un senso di violazione tra interno ed esterno, evidenziando un'apertura che fa intravedere l'aspetto viscerale del corpo.

---

<sup>346</sup> Cit. in M. T. Macrì, *Il Corpo Post-Organico. Sconfinamenti della Performance...* op. cit., p. 66.

Desacralizzare il rito è la modalità con cui Orlan ha scelto di esorcizzare questi tabù tramite la loro rappresentazione. Infatti, spiega:

Io posso vedere il mio corpo aperto senza soffrire (...) posso guardarmi fino al fondo delle mie viscere (...) ed è in questo sguardo nelle profondità dei nostri vecchi corpi che la contemporaneità è leggibile. L'Arte Carnale è dunque una sfigurazione e una rfigurazione, una sorta di Narciso che non si perde nel suo riflesso. Io faccio un lavoro classico, un autoritrarmi che si iscrive nella carne. L'arte carnale non ricerca il dolore, né lo desidera come risorsa di purificazione, né lo concepisce come redenzione (...). Per farla finita con il giudizio di Dio, abbiamo oramai le epidurali, gli anestetici locali e molti analgesici...<sup>347</sup>.

A differenza degli artisti della Body Art, Orlan si concentra sul tema del dolore: non si tratta di penetrare la carne per poter affermare la vita, né ci sono intenti masochistici o di donazione del dolore; questo perché, sottolinea Alfano Miglietti,

Orlan non si sofferma sul suo corpo, ma vi transita, lo percorre, lo esplora per poi modificarlo, quasi ritirandosi da esso, sovvertendo la concezione interno/esterno, sovvertendo il rapporto piacere/dolore, alterando la relazione artificiale/naturale, in un passaggio sospeso in cui si compie un gesto filosofico: attraversare la composizione della propria stessa carne, nominarla e mutarla<sup>348</sup>.

Se in *Crash* (1973) Ballard fonde strutture alterate della modernità con altrettante configurazioni modificate del corpo, così Orlan unisce la performance di Body Art con quella mutazione che, partendo dalla mente, si è incarnata nel suo corpo gioiosamente fratturato. Teresa Macrì sottolinea: "Orlan ha ricodificato la condizione della performance post-organica. La sua stessa esistenza, la sua arte della crudeltà, la sua passata *santità*, la sua reificazione cibernetica hanno finalmente ridato vita e dolore alla performance di fine millennio"<sup>349</sup>. Nel suo farsi macchina il corpo perde possesso di se stesso, corrode la presunta irreversibilità della materia e si offre come carne non più corruttibile. È un processo che decostruisce le categorie dell'identità e si pone all'interno del territorio dell'abiezione: il soggetto, in Orlan, viene turbato nella sua più totale integrità, fisica e psichica. Modificando il proprio corpo Orlan dichiara l'insensatezza di un'identità tradizionalmente concepita e mostra la possibilità per il corpo di essere *contemporaneamente* soggetto, alterità, identità. Fondendo organico e inorganico, nanotecnologie e carne, ha decostruito i concetti di genere e razza, aprendo la strada ad una possibile convivenza tra estetica e esistenza.

Tecnologia non significa solamente mutazioni del corpo o ibridizzazioni con la macchina: gli anni Novanta rappresentano anche il decennio in cui le tecniche digitali cominciano ad

---

<sup>347</sup> Ivi, p. 66-67.

<sup>348</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 116.

<sup>349</sup> M. T. Macrì, *Il Corpo Post-Organico. Sconfinamenti della Performance...* op. cit., p. 74.

essere un mezzo facilmente accessibile a tutti per economicità e facilità d'uso. Non richiedendo più una competenza specifica, tali mezzi cominciano a rappresentare solamente una scelta tra le tante possibili. La video-arte, ad esempio, non è più solo un mezzo per la documentazione delle performance, degli happening o un metodo di analisi del "sé", diventa anche uno strumento autoriflessivo che indaga le capacità di condizionamento dei mezzi di comunicazione<sup>350</sup>. La duttilità del video inserisce la questione dell'ibridizzazione anche all'interno del panorama delle tecniche artistiche: i discorsi dei critici tendono a focalizzarsi sulla difficoltà di definizione e sull'identità ambigua della video-arte. Strumento seducente per la sua profonda relazione con i mass-media e mezzo dalla natura rizomatica, il video diventa un espediente efficace per parlare di identità in movimento, contaminazioni, precarietà. Scrive a tale proposito Domenico Quaranta: "questa frequentazione dei confini, questa ibridazione provvisoria delle identità, questa promiscuità con altri sistemi di produzione di senso è un bene prezioso"<sup>351</sup>.

La video-arte aveva avuto già negli anni Settanta un forte contributo da parte di artiste femministe come Martha Rosler (1943) e Lynda Benglis, responsabili di aver portato in modo consapevole il proprio sguardo dietro a una videocamera. Rosler, in particolare, grazie a opere come *Semiotics of the Kitchen* (1975) e *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) si era dimostrata un'abile analizzatrice della quotidianità femminile e dell'influenza-ingerenza dei media. Successivamente durante gli anni Ottanta, la tendenza della video-arte è quella di diventare video-scultura: nascono i video-ambienti che fondono la monumentalità della scultura con la transitorietà dell'elettronico.

A testimoniare il raggiunto grado di assimilazione e maturità tecnica nei confronti di forme di percezione ibride troviamo Elisabeth Charlotte Rist (1962). La svizzera, in arte Pipilotti Rist (prende, infatti, il nome dalla protagonista ribelle e giocosa del celebre romanzo di Astrid Lindgren), compone psichedeliche installazioni di video-arte fatte di atmosfere liquide e musicali. Le sue opere sono flussi di immagini saturate di colori che, attraverso un'estetica *pop* e una forte dimensione onirica, vogliono manipolare consapevolmente un linguaggio visivo solitamente oggettivamente come quello dei videoclip. Gianni Romano, infatti, afferma: "Rist rivolta tuttavia l'erotismo mercificato di questi modelli denunciandone ironicamente le malcelate connotazioni sessiste"<sup>352</sup>, trasformando "i cliché

---

<sup>350</sup> Cfr. S. Bordini, *Video Arte e Arte. Tracce per una storia*, Lithos Editrice, Roma 1995; F. Bernadelli, *Video Art*, in *L'arte Contemporanea*...op. cit. p. 275.

<sup>351</sup> D. Quaranta, *Arte e nuovi media nell'era postmediale*, in *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre*...op. cit., p. 365.

<sup>352</sup> G. Romano, *Pratiche mediali*...in *Contemporanee*...op. cit., p. 56.

femminili in potenti effetti allucinatori giocando un confronto serrato con il linguaggio dei media”<sup>353</sup>. Nel suo mondo costantemente in movimento, l’artista svizzera compie un’indagine all’interno dei sistemi di rappresentazione e comprensione della femminilità e della sessualità, elaborando così una poetica di rifiuto degli stereotipi femminili diffusi tramite la cultura musicale e la televisione (tipo MTV). Ciò che distingue le opere della Rist dai videoclip è la modalità con cui le sue opere svelano i propri meccanismi, in questo modo il pubblico diventa consapevole del sistema di riferimenti con cui l’artista ha costruito il messaggio. Tuttavia, il confronto con la realtà mass-mediale, la pubblicità e il mondo delle merci viene affrontato con positività, inglobato all’interno di una visione che sembra privilegiare la creazione di un’utopia del piacere.

Dato che i media, e in particolare quelli digitali, non sono strumenti di comunicazione neutri ma portatori di un loro messaggio e veicoli di una determinata ideologia, il suo lavoro si inserisce in un’ipotetica linea di continuità con l’operato delle artiste che negli anni Ottanta hanno lavorato sul linguaggio e sulla critica della rappresentazione (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Laura Mulvey e Mary Kelly). A differenza delle colleghe però, Rist attua una critica molto velata e ironica agli stereotipi della rappresentazione femminile, ponendo l’accento sulla densità corporea all’interno di una realtà smaterializzante come quella della video-arte.

L’influenza del femminismo è evidente anche dalle dichiarazioni dell’artista che, a differenza della gran parte delle sue colleghe dichiara in modo esplicito il suo interesse per il movimento e le implicazioni che questo ha avuto all’interno del suo lavoro. In un’intervista con Richard Julin, dichiara, infatti: “people often ask me if my art is feminist. I’m a feminist, that’s a point of honour and logical, so long as society’s horizons are not equally accessible for everyone”<sup>354</sup>. Tuttavia, in colloquio con Carlos Vidal, aggiunge a riguardo del proprio lavoro:

penso che non esista un’«arte femminista». Nello stesso tempo, però, [...] considero importante riflettere sulle varie situazioni di cui faccio parte, sul come mai sia la produzione che il consumo siano fallocentrici<sup>355</sup>.

Utilizzando materiali pre-esistenti e confrontandosi continuamente con la cultura di massa, da dove, secondo l’artista, provengono e sono perpetrati tutti i pre-giudizi, Rist elabora una

---

<sup>353</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 243.

<sup>354</sup> *Pipilotti Rist. Congratulations!*, catalogo della mostra "Gravity, be my friend" a cura di R. Julin, (Stockholm, Stockholm Konsthall, 10. Februar - 17. Juni 2007), Lars Müller 2007, p. 20. “Spesso le persone mi chiedono se la mia arte è femminista. Sono una femminista, per cui è un punto d’onore ed è logico, dato che gli orizzonti della società non sono ugualmente accessibili a tutti” traduzione mia.

<sup>355</sup> C. Vidal, *Il video come flusso di piaceri*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 245.

poetica che si occupa di suscitare opinioni sociologiche: “le mie intenzioni politiche si possono riassumere nella necessità di presentare corpi che si rivelano come presenze diverse”<sup>356</sup> dichiara, ancora. Il gioco delle identità e la presenza del corpo si rivelano allora, un elemento fondamentale per il lavoro della Rist che riesce a ibridare quella condizione di relazione diretta con il corpo, molto utilizzata dalle artiste femministe degli anni Sessanta e Settanta, con la sofisticazione tecnologica.

L’atteggiamento della Rist risulta essere molto diverso dal cyberfemminismo contemporaneo di collettivi come Vns Matrix (1991-1997) o di artiste come Linda Dement (1959). Queste “*bad girls* arrabbiate”, infatti, utilizzano la tecnologia con forte intento attivista. Ne è un esempio l’opera interattiva della Dement, *Cyberflesh Girlmonster* (1995), che parodizza la concezione del femminile come mostruoso, rovesciandola in una rappresentazione comica e macabra allo stesso tempo. All’interno di un’interfaccia virtuale, l’utente vede apparire forme abiette, biomorfe e mostruose: cliccando può attivarle ed esse producono inviti a continuare l’interazione, oppure ad attivare altre finestre di dialogo. Non esistendo un’interfaccia chiara e controllabile, il fruitore è costretto a navigare senza alcun riferimento preciso che possa orientarlo in questa rivisitazione femminista nutrita di violenza, vendetta e seduzione. Non c’è alcuna rabbia o rivendicazione, invece, all’interno della video-arte di Pipilotti Rist: la fluidità della sua “pittura di retroguardia” (come la definisce lei stessa) si sposa con la gioia e la fantasia di quest’artista che, già a partire dal nome d’arte, ha scelto di privilegiare l’aspetto positivo dell’esistenza. Nelle sue opere non è neanche presente la competizione tra tecnologia e natura, al contrario, l’artista si propone di creare un’ibridazione che renda la tecnologia naturale e la natura tecnologica.

Il lavoro dell’artista svizzera contesta le consuetudini e le regole che governano il sistema di organizzazione della visione tradizionale, attraverso una diversa modalità di espressione. La tendenza a concentrarsi sulle caratteristiche del supporto audio-visivo tramite rallentamento e alterazione dell’immagine concorrono a confezionare un’opera che, ancora prima di una narrazione è impegnata nella creazione di momenti di intensità ricettiva nello spettatore. Il pubblico quindi, è spogliato dalla partecipazione passiva e costretto a un ruolo di osservazione e comprensione attiva della sequenza di immagini, fatto testimoniato anche dal suo interesse nei confronti delle storie aperte. I suoi video, infatti, vengono presentati attraverso installazioni sempre diverse che dimostrano una concezione dell’opera in costante divenire. Harm Lux commenta: “non le interessa il

---

<sup>356</sup> Ivi, p. 246.

postmoderno, il modello pluralistico giocato sulla ripetizione e sulle differenze. Pipilotti Rist si allontana da questo mondo e dalle sue premesse ideologiche preferendovi un pensiero autopoetico<sup>357</sup>.

Interessante per lo sviluppo del tema dell'identità all'interno della poetica dell'artista svizzera è il video del 1986 *I am Not the Girl Who Misses Much* [immagine 35]. L'importanza che riveste la musica per la comprensione dell'opera è già qui evidente dato che la Rist ha all'attivo una carriera come cantante nel gruppo Les Reines Prochaines (1988-1994). La colonna sonora del video infatti, ripete in *loop* il titolo (soltanto verso la fine si scopre che la canzone è *Happiness is a Warm Gun* dei Beatles) mentre scorre l'immagine disturbata di una donna (l'artista) che balla a seni scoperti. L'artista danza come una dea cretese, cade, l'immagine salta, sfoca, accelera e poi rallenta, mentre la voce continua a ripetere ossessivamente il titolo, creando un senso di impotenza e di disperazione. In questo modo la struttura da video *pop* viene completamente neutralizzata da quella sensazione di panico e ansia che la ripetizione convulsa della canzone e la frammentazione dell'immagine producono. L'artista, che nel video continua a ripetere di non sentire la mancanza di molte cose: creando un paradosso tra l'asserzione linguistica e il montaggio decostruito, evidenzia come l'alienazione del sé parta proprio dalla frattura esistente tra bisogni e linguaggio. Il soggetto, collocato all'interno di una realtà completamente elettronica, diventa un giocattolo nelle mani del *medium* che trasforma la sua danza in un dimenarsi isterico. Secondo Tracey Warr sono chiari i significati mutuati dal femminismo:

Rist rappresenta e rielabora la figura della musa ispiratrice del musicista (uomo) in termini di insicurezza, ripetitività e isteria, scomponendo e ricomponendo lo sguardo dello spettatore tramite il montaggio sincopato, che rende impossibile immobilizzare e afferrare il corpo femminile<sup>358</sup>.

Il tema dell'identità ricorre anche, in modo specifico, nell'opera *You Called Me Jackie* (1990) dove l'artista si interroga sulle modalità in cui il nome di battesimo rappresenti l'iniziazione al processo di identificazione. Nel video, l'immagine di Rist che canta con voce maschile la canzone del titolo è proiettata su uno schermo che simula il paesaggio dal finestrino di un treno in corsa. La dimensione di straniamento prodotta dall'artista che canta in *playback* con una voce non sua offre una riflessione sul fatto che ciò che concepiamo come "sé" è in realtà un'adesione a modelli sociali pre-confezionati; è attraverso l'imitazione, infatti, che si

---

<sup>357</sup> H. Lux, *L'Ospitalità di Pipilotti Rist. Viaggio nel paradiso perduto*, trad. it. C. Barana, in "Flash Art", XXXII, 215, aprile – maggio 1999, p. 86.

<sup>358</sup> *Il corpo dell'artista...* op. cit., p. 153.

produce il distinguersi in modo minimo tra le persone: “*You called me Jacky, I called you Edna*” recita il testo della canzone.

*Pickelporno* (1992) e *Sip My Ocean* (1996) affrontano temi cari al femminismo come la pornografia, la sessualità femminile e gli stereotipi. La loro base teorica sembra ricavata dal principio di fare autoanalisi attraverso quella “meccanica dei fluidi” descritta da Luce Irigaray e dall’invito di Hélène Cixous a scrivere la propria storia con il latte piuttosto che con l’inchiostro. Nancy Spector conferma questa tesi in un testo pubblicato su “Parkett”: “lontane dall’essere politicamente corrette, queste installazioni rendono problematica la ricerca del femminismo di un piacere visivo così come si manifesta nel cinema”<sup>359</sup>.

Quest’attenzione da parte di Rist per fluidi corporei e liquidi si pone in contrasto con la teoria che li vorrebbe vicini alla morte e alla perdita dell’abiezione. Per l’artista essi sono più legati al tema della creazione e al problema della distanza: l’uomo interiormente desidera la fluidità ma, nello stesso tempo, i fluidi corporei sono considerati un tabù dalla società contemporanea. Se l’uomo dunque non può raggiungere quella condizione di fluidità, l’artista immerge i suoi corpi in realtà liquide nelle quali i fluidi si mescolano in modo primordiale nel tentativo di comprendere perché essi siano considerati un problema.

In *Pickelporno*, due corpi, uno maschile e uno femminile, immersi tra liquidi e natura si sfiorano in modo erotico in una reinterpretazione *naïf* della video-pornografia. In questo “rituale di accoppiamento” l’artista reinventa la dinamica dell’atto sessuale: grazie a suoni ipnotici, gestualità ripetitive e l’uso dell’ottica *fish eye* viene prodotto uno sguardo sulla sessualità a trecentosessanta gradi. In *Sip My Ocean*, video installazione a due canali, la protagonista è di nuovo l’artista stessa che, immersa sott’acqua, reinterpreta la canzone di Chris Isaak, *Wicked Game* [immagine 36]. Evocando il mondo onirico dell’inconscio, Rist si avventura nel territorio dell’innamoramento alternando lo struggimento iniziale “*I never dreamed that I’d love somebody like you*” alla devastante consapevolezza del finale “*nobody loves no one*”. L’isteria con cui l’artista svizzera continua a ripetere “*I don’t want to fall in love*” contrasta con la fluidità di queste immagini psichedeliche che presentano il corpo come un luogo di piacere e di esplorazione. Per Sally O’Reilly: “la banalità emozionale della canzone si scontra con la rappresentazione sessuale stereotipata del corpo dell’artista, così che l’installazione appare come un sogno erotico perfettamente confezionato”<sup>360</sup>. Tuttavia, per Gianni Romano:

---

<sup>359</sup> *Contemporanee...* op. cit., p. 243.

<sup>360</sup> S. O’Reilly, *Il corpo nell’arte contemporanea...* op. cit., p. 87.

i liquidi [...] provocano un innegabile intreccio tra le esigenze di autoriflessione e la sensualità allucinogena attraverso la quale l'artista riesce a costruire mirabili visioni di un corpo che si dimostra volutamente e coscientemente padrone di se stesso<sup>361</sup>.

Questa celebrazione del corpo immerso nell'acqua, una sorta di rinascita di un femminile concentrato sul piacere e sull'erotismo dove il desiderio è fine a se stesso, mostra un audace mescolamento tra *kitsch* e natura, mixando colori saturi e giochi di *chroma key*. Il desiderio e l'inquietudine prodotta da una sua potenziale soddisfazione sono qui contrapposti alla presenza di rassicuranti oggetti di consumo domestico che, fluttuando nell'ambiente acquatico, si depositano sul fondale. Questi oggetti-simbolo richiamano in versione *pop* l'*abat-jour* che Bill Viola (1951) adagia nel mare oscuro di *Deserts* (1994), anche se Viola aveva scelto come suo interlocutore musicale il più sofisticato Edgar Varesè.

Con una storia di nomadismo alle spalle simile a quella delle colleghe Shirin Neshat, Marlene Dumas e Ghada Amer, la libanese Mona Hatoum (1952) propone una rilettura dell'estetica minimalista debitrice delle pratiche concettuali degli anni Sessanta e influenzata dall'impatto del femminismo, dall'arte militante e dal dibattito teorico post-coloniale. Nata a Beirut da una famiglia palestinese, quando nel 1975 scoppia la guerra civile Hatoum si trova a Londra per motivi di studio e di conseguenza è costretta a rimanervi. La condizione di esilio e l'incapacità di identificarsi completamente in una data cultura o in un unico luogo, nonostante la loro natura traumatica, diventano elementi fecondi all'interno della poetica dell'artista. Lei stessa, infatti, in un'intervista con Emanuela De Cecco, dichiara: "mi piace l'idea di case multiple e temporanee dove non devi appartenere a nessuna di esse e finisci per appartenere parzialmente a tutte, è come essere allo stesso tempo straniera e a casa ovunque tu vada"<sup>362</sup>.

A partire dagli anni Ottanta è evidente come i temi che interessano all'artista libanese siano strettamente collegati sia al femminismo che alla questione dell'identità cito come esempi le opere *Under Siege* (1982) e *Measures of Distance* (1988): non dimentichiamo che Hatoum si trovava a Londra in un periodo dove la capitale inglese era molto attiva nei confronti dell'affermazione delle culture non occidentali. *Under Siege* è una performance di sette ore dove l'artista, coperta di fango, lotta imprigionata all'interno di una struttura claustrofobica dalle pareti trasparenti. L'opera si situa all'interno di una realtà nella quale le minoranze sono costantemente sotto assedio, simboleggiando quanto le costrizioni imposte al corpo dalla politica e dalla società limitino la libertà di parola e di movimento. Il

---

<sup>361</sup> G. Romano, *Pratiche mediatiche...in Contemporanee...* op. cit., p. 56.

<sup>362</sup> E. De Cecco, *Artiste nel Contesto...* in *Donne d'Arte...* op. cit., p. 213.

tema del corpo intrappolato/censurato ricorrerà anche successivamente nella performance del 1984, in cui l'artista, in tenuta da guerra, procede insanguinata strisciando sul suolo (*Them and Us... and Other Division*). *Measures of Distance* invece, è un'opera di video-arte. Su uno schermo che funziona come un velo dietro al quale si scorge la figura nuda della madre sotto la doccia, scorre una lunga iscrizione in arabo che la voce dell'artista traduce. Il testo racconta la sofferenza per la distanza che divide madre e figlia. La complessità dell'opera data dal continuo alternarsi tra vicinanza e distanza a cui la questione politica costringe le due donne e la trasgressione racchiusa nei dialoghi nei confronti della tradizione patriarcale (“non dire una parola a tuo padre”), spezzano i pregiudizi che identificano nella donna araba il simbolo della passività. Se in quest'ultima opera si possono ricavare delle analogie con l'arte della collega Shirin Neshat, la differenza formale risulta evidente: mentre Neshat si esprime attraverso uno stile molto iconico, Hatoum produce un'arte piuttosto eclettica che non impone alcuno stile riconoscibile, perché lavora sui codici “intervenendo sulla loro presunta stabilità e proponendone di volta in volta nuove possibili organizzazioni”<sup>363</sup>. L'artista di Beirut non si dichiara interessata a indagare la questione del genere perché infastidita dalle categorizzazioni; afferma, infatti, sempre a De Cecco: “non sono davvero interessata a spendere molto tempo guardando l'arte in termini specifici di genere. Infatti se c'è qualcosa a cui mi sono sempre ribellata, sono i ruoli dati e le aspettative verso il mio stesso lavoro”<sup>364</sup>. Nonostante la chiarezza di questa dichiarazione è evidente in tutta la sua opera come i temi che ritornino siano il corpo (i corpi), intrappolato, assente come in *Light Sentence* (1992) o smaterializzato, e l'identità instabile frutto di una condizione di perenne nomadismo quanto di una non-appartenenza che viene filtrata attraverso oggetti quotidiani.

L'opera più interessante ai fini di questa tesi è sicuramente *Corps étranger*, video installazione progettata negli anni Ottanta ma realizzata soltanto nel 1994, grazie all'aiuto tecnico e finanziario del Centre Pompidou di Parigi [immagine 37]. In una struttura cilindrica cava con una doppia entrata, l'artista proietta sul pavimento un “viaggio” all'interno del proprio corpo. L'esplorazione attraverso gli orifizi avvenuta tramite una sonda medica accompagna lo spettatore all'interno di un vertiginoso percorso tra i canali dell'apparato digerente, intestinale e riproduttore, mentre i rumori amplificati (respirazione, battito del cuore, scorrere dei liquidi) mostrano il corpo come un labirinto sconosciuto nel quale perdersi. Hatoum porta in scena un corpo virtualizzato, smaterializzato, eppure fatto di una

---

<sup>363</sup> M. Corgnati, *Artiste...* op. cit., p.

<sup>364</sup> E. De Cecco, *Artiste nel Contesto...* in *Donne d'Arte...* op. cit., p. 210.

presenza densa, intima e inquietante, frutto di una costante tensione tra il desiderio di protezione e l'esplorazione delle diversità<sup>365</sup>. Francesca Alfano Miglietti lo descrive come lo “spettacolo di uno sguardo invadente, di un viaggio sensuale, pauroso, inquietante”<sup>366</sup> dove il corpo viene costantemente violato nell'integrità, distanza e verticalità della sua rappresentazione classica. Viaggio dentro il limite fisicamente sperimentato proprio attraverso il confine con la propria pelle: Hatoum riesce a mettere in scena l'incontro tra personale e politico, tra il sé e l'altro.

Questa installazione, come altre opere di Hatoum, non impiega una strategia narrativa esplicita ma si compie come un rituale perché tende a funzionare, secondo Dan Cameron, all'interno di una struttura principalmente temporale; rituale che, però, si sposa con l'impiego di una macchina senza personalità. La mancanza di sentimento originata dall'uso di una tecnologia spersonalizzante e dalla tendenza dell'artista libanese a porsi sempre in modo distaccato, risulta una costante nel suo lavoro. Sempre Cameron spiega:

questo espediente funziona provocando prima, e seguendo poi, il movimento di *simpatia* dello spettatore (ma indirettamente anche dell'artista) situato tra la fonte d'oppressione e la nostra esperienza della stessa. In altre parole nel suo lavoro non ci sono vittime, né oppressori; la ripetizione e la sequenzialità funzionano promuovendo sia il movimento ciclico del tempo, sia una dimensione non-morale, in cui la sofferenza dello spiazzamento è inevitabile e soggetta soprattutto alle vicissitudini della memoria<sup>367</sup>.

In *Corps étranger*, il corpo è costantemente indagato da una sonda medica che entra e ne fuoriesce per brevi istanti, solo allora si comprende che l'oggetto di quella esplorazione è un corpo femminile. Quello che Hatoum mette in scena è un continuo gioco di rimandi e di identificazioni che sovvertono le predisposizioni culturali con cui affrontiamo la vita e l'arte. In quella che Sally O' Reilly definisce una “rappresentazione figurativa dell'interiorità, seppur al culmine dell'astrazione pittorica”<sup>368</sup>, l'artista umilia l'immagine facendola calpestare dal suo pubblico, mostrando così il potere anarchico del femminile. *Corps étranger* trascina e sembra risucchiare lo spettatore all'interno di un corpo che, a distanza così ravvicinata, perde ogni connotazione identitaria: è una critica alla stabilità del soggetto cartesiano basato sulle nozioni di razza, genere e orientamento sessuale. Nonostante l'artista mostri la vulnerabilità del corpo, del *suo* corpo e paradossalmente anche il prolificarsi di nuove ossessioni come spiega Angela Vettese: “la visione di una sua

---

<sup>365</sup> Anche Pipilotti Rist ha lavorato su questo tema nella recente mostra “Parasimpatico” (2011) che la fondazione Trussardi ha organizzato al cinema Manzoni di Milano, curata da Massimiliano Gioni.

<sup>366</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti...* op. cit., p. 82.

<sup>367</sup> D. Cameron, *Questioni di Confine*, in *Contemporanee...* op. cit., p. 181.

<sup>368</sup> S. O' Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea...* op. cit., p.

personale endoscopia, proiettata per terra come lo scavo progressivo di un buco nel pavimento: anche qui un'ossessione femminile nuova, il terrore di nutrire un cancro nascosto invece di un figlio palestinese<sup>369</sup>, l'aspetto più evidente è la messa in crisi del *voyeurismo* dello spettatore. L'esplorazione dell'interiorità da parte di una microcamera esemplifica in modo eccellente il *male gaze* di Laura Mulvey: l'invasione del corpo femminile è, però, controbilanciata dal disagio provocato dalla vista delle viscere. La visione porta alla luce quelle paure subconscie sul potere generatore e al tempo stesso divorante del corpo femminile. Se da un lato è evidente come l'artista rilevi il potere invasivo delle tecnologie mediche che violano il corpo umano (in modo analogo a quello che aveva fatto Orlan con le sue operazioni chirurgiche), dall'altro si diverte a mostrare il femminile in chiave disturbante: qui il corpo è tutto "buco" e il percorso all'interno delle viscere dell'artista è totalmente privo di feticci con cui lo sguardo maschile possa consolarsi. Amelia Jones, infatti, aggiunge:

*Corps étranger* sfrutta paradossalmente la superficie piatta e priva di profondità dello schermo per generare nel pubblico (maschile) il terrore di venire risucchiato da quei recessi viscosi. La falsa "profondità" del corpo di Hatoum però scompare non appena raggiunge la superficie dura e piatta dello schermo che proietta l'immagine del corpo come spettacolo<sup>370</sup>.

In questo modo viene decostruita la nozione di *voyeurismo*, poiché lo spettatore *costretto* a guardare viene inglobato all'interno del corpo di Hatoum ed è così obbligato a problematizzare il desiderio della visione. Tali modalità riprendono la dinamica già sviluppata da alcune videoinstallazioni di Body Art (Gary Hill, Diana Thater) che miravano a suscitare nello spettatore emozioni contrastanti come quella del disgusto e al tempo stesso del desiderio.

Questo modo di presentare il corpo richiama il tema del doppio, la dicotomia. L'opera si contrae costantemente oscillando tra due poli: interno/esterno, soggetto/oggetto, corpo sociale/corpo individuale. La casa che Hatoum simboleggia con la sua struttura circolare diventa, quindi, uno spazio problematico e conflittuale dove sono in gioco ancora le dicotomie di pubblico/privato. Queste istanze già trattate lungamente dalle artiste femministe vengono qui reinterpretate in chiave fluida, privilegiando l'aspetto processuale e performativo della questione. Questo rapporto tra soggetto/oggetto presente in *Corps étranger*, difficilmente riassociabile ad altre opere, elabora un movimento dello spettatore che, costretto a penetrare l'opera (anche fisicamente e non soltanto con lo sguardo) ne esce

---

<sup>369</sup> A. Vettese, *Poetiche dell'identità...* cit. in *L'Arte del XX secolo. 2000 e oltre...* op. cit. p. 88.

<sup>370</sup> *Il corpo dell'artista...* op. cit., p. 43.

inevitabilmente turbato. Yves Abrioux osserva in maniera consona: “mentre prendo lentamente coscienza di immagini, allusioni e riferimenti, comincio a capire che il corpo estraneo del titolo, alla fine è proprio il mio...”<sup>371</sup>. È chiaro che se il corpo estraneo/straniero è quello dello spettatore, allora sono i concetti stessi di identità e di alterità a essere messi in crisi.

---

<sup>371</sup> Cit. in *Il corpo dell'Artista...* op. cit., p. 43.



[immagine 34] Orlan, *Omnipresence*, 1993



[immagine 35] Pipilotti Rist, *I am Not the Girl Who Misses Much* (still da video), 1986



[immagine 36] Pipilotti Rist, *Sip My Ocean* (still da video), 1996



[immagine 37] Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994

## CONCLUSIONI

*“La visione richiede strumenti di visione.  
Un’ottica è una politica di posizionamento.”*

Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 1991

*“Il bio potere è anche e soprattutto questo paradosso di carne,  
viva e vulnerabile, che si trova presa e ri-presa nello sguardo disumano  
di una telecamera che viola tutti i limiti  
e non lascia neanche più spazio, o necessità, alla memoria.  
Il biopotere è la consumazione feticistica dei prodotti  
di questo sguardo svuotato di ogni umanità:  
la freddezza tremenda del Panottico.”*

Rosi Braidotti, *Introduzione a Manifesto Cyborg*, 1995

“Ibridismo”, “nomadismo” e “corpo” sono le parole chiave che risuonano in questa tesi, suggestioni accolte sia dagli artisti che dalle artiste che, con interessi talora diversi, hanno elaborato una poetica che rispondesse in modo chiaro alle rinnovate esigenze di “responsabilità” e di “consapevolezza”. La necessità di mettere al centro del proprio lavoro l’individuo, concependolo non soltanto come soggetto ma anche in quanto alterità, risulta un’urgenza primaria all’interno del panorama post-modernista. Alterità che, però, non significa solamente parlare dell’Altro come entità estranea, ma affrontare anche un discorso *con* l’Altro, tenendo conto che è proprio la diversità a permettere la costruzione della soggettività.

Sono proprio le artiste a sentire l’esigenza di operare una svolta, artistica quanto sociale, nei confronti di un decennio “buio” come gli anni Ottanta, dominato dall’oggetto e dalla produzione sempre maggiore all’interno della realtà mass-mediale di una femminilità a uso e consumo maschile. Le istanze di “responsabilità” e di “consapevolezza” si esplicano non solo nella ricerca di un’arte fondamentale relazionale, di incontro con l’alterità, ma si configurano anche grazie a una denuncia nei confronti di un sistema ancora fortemente discriminante nei confronti del genere femminile e delle minoranze. In particolare alcune

tra queste artiste, mostrandosi interessate a ridisegnare l'identità femminile, si occupano anche di esplorare e affermare identità *queer*.

Se gli anni Novanta sono un decennio che sembra segnare la fine dei movimenti in arte, disegnando quindi un panorama molto variegato e retto soprattutto dalle singole personalità, appare ancora più assurdo poter parlare, per quanto riguarda il lavoro delle artiste da me trattate, di uno specifico dell'arte al femminile. Tuttavia, è riscontrabile una certa differenza di approccio e di atteggiamento nei confronti di alcuni temi, spesso proprio non affrontati dai colleghi maschi. Come scrive Lea Vergine:

lo sguardo critico sulla terribilità del mondo è arrivato dalle donne in arte [...] allogene – dal greco *allogenes*, di altra razza – per condizione naturale le artiste hanno prodotto emblemi audaci e trasparentemente dolorosi, sottolineati con una ferocia che ha quasi sempre a che fare con l'innocenza<sup>372</sup>.

La criticità dello sguardo è allora forse veramente l'unico punto in comune nelle poetiche di queste artiste che, in modo più o meno esplicito, producono opere in cui è inevitabile riscontrare anche un aspetto sociologico.

Il punto di vista sul mondo richiede in primo luogo un soggetto che esperisce la realtà e successivamente la consapevolezza di un preciso posizionamento all'interno della stessa. La ricerca di una nuova soggettività da parte delle artiste qui trattate, trova una base molto solida nelle teorizzazioni di nuove figurazioni dell'identità prodotte dalle intellettuali femministe che, proprio negli anni Novanta, recano il loro contributo teorico alla questione (Butler, Haraway, Braidotti solo per citare gli esempi più importanti). Queste nuove cartografie della soggettività sono un punto di partenza importante per l'elaborazione di un'identità finalmente libera dalle dicotomie. Federica Timeto scrive a tale proposito:

autoriflessive, incarnate e situate, le figurazioni conservano una forza trasformativa grazie alla quale vedere e immaginare diversamente il presente. In questo senso, esse hanno un carattere performativo, piuttosto che semplicemente descrittivo, dal momento che aprono la strada a nuove possibilità interpretative, quindi identitarie e storiche<sup>373</sup>.

Si afferma una soggettività "elastica" che, però, non chiude la questione identitaria ma permette la formulazione di nuove riflessioni. La domanda quindi non potrà più essere "chi sono io?" ma "in quanti modi posso essere?". Questo nuovo soggetto sarà, secondo le parole di Donna Haraway: "assolutamente dedito alla parzialità, all'ironia, all'intimità e

---

<sup>372</sup> L. Vergine, *Nuove geografie mutanti dell'arte*, in *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre...* op. cit., p. 16.

<sup>373</sup> F. Timeto, *Femminismo transculturale e pratiche di re-visione* in *Culture della differenza...* op. cit., p. IX.

alla perversità...una sorta di sé postmoderno collettivo e personale, disassemblato e riassembleto”<sup>374</sup>.

Questa nuova costruzione di una soggettività *altra* mira principalmente ad allargare i confini dell’identità: espandere i confini sia fisici che mentali è un modo per spingersi oltre il *gender*.

Griselda Pollock, analizzando la strutturazione dello spazio in artiste impressioniste come Berthe Morisot e Mary Cassat, aveva scoperto quanto lo spazio identificasse le varie esperienze e le interrelazioni possibili all’interno della modernità (basate su razza, genere, classe sociale), con il cambiamento introdotto dalla post-modernità risulta logico anche un allargamento degli spazi di fruizione e una conseguente “elasticità” nella concezione della soggettività. Sempre Federica Timeto spiega:

sembrebbe che l’impiego e lo sviluppo delle nuove tecnologie di informazione e di comunicazione, i mutamenti dell’economia post-capitalistica e l’emergere dei nuovi soggetti postcoloniali delineino uno scenario completamente diverso, privo di confini prestabiliti e caratterizzato da una fluidità pressoché totale<sup>375</sup>.

Fluidità che permette al soggetto di non essere più incanalato all’interno di binari prestabiliti come quelli del genere, ma di concepirsi finalmente *ibrido*, nomade. Si afferma, quindi, un soggetto “nomade” il cui nomadismo è una questione non solo fisica (non dimentichiamo le diaspore e la questione post-coloniale), ma soprattutto una condizione di perenne transizione che attua un continuo interscambio tra poli non più concepiti in modo dicotomico.

Alla luce di queste riflessioni è stato possibile analizzare la poetica di alcune artiste che, presa coscienza della propria condizione di donna e di “nomade”, hanno presentato i molteplici aspetti del (loro) “sé” partendo dalla propria condizione personale. Spaziando tra la condizione di donne e di artiste e i problemi legati alla razza e al *gender*, queste artiste hanno elaborato una forma di resistenza a un sistema ancora fortemente fallogocentrico. La polemica nei confronti del sistema patriarcale, però, risulta essere più filtrata rispetto a quella attuata dalle colleghe femministe degli anni Sessanta e Settanta, *in primis* perché queste artiste lavorano partendo dal lato umano e solo di conseguenza sviluppando anche quello di donna, in secondo luogo a causa dell’elaborazione problematica dell’eredità lasciata dal femminismo. Il femminismo, infatti, sembra essere assimilato più a livello intellettuale che a livello emotivo, data anche la ritrosia da parte delle stesse di dichiararsi e dichiarare il loro lavoro di matrice femminista. L’avvicinamento alle tematiche femministe

---

<sup>374</sup> Cit. in *Il corpo dell’artista...* op. cit., p. 42.

<sup>375</sup> F. Timeto, *Arte femminista e nuove tecnologie: una prospettiva situata*, in *Culture della differenza...* op. cit., p. 166.

è slegato dalla necessità di affermare il proprio genere, ma è più riconducibile a un disagio o a un interesse personale. Questo naturalmente non significa che molte di loro non ne riconoscano esplicitamente il valore e l'eredità culturale, ma che l'aspetto militante dell'operato risulti nella maggior parte dei casi un aspetto in secondo piano. Mi sembrano paradigmatiche le parole di Tracey Emin a tale proposito: "rispetto profondamente ciò che tante donne hanno fatto per garantire ad altre donne come me tutto quello che vogliono. Lo rispetto e penso che sarebbe molto stupido ignorarlo"<sup>376</sup>.

Il ritorno alla centralità del corpo dopo la pausa degli anni Ottanta è da riscontrarsi nella consapevolezza di come sia proprio il corpo a incarnare codici culturali, soggettività e pratiche discorsive. Il corpo, infatti, diventa lo schermo in cui viene proiettata un'identità in mutazione, che cerca se stessa declinandosi in numerose forme, un luogo dove si incarna la *differenza*. Parlare dell'identità significa quindi partire dal corpo, sua presentazione materiale: tuttavia, questo ritorno al corpo, o meglio alla *figurazione* del corpo, non è certamente assimilabile a quello degli anni Sessanta e Settanta. Se per la Body Art la presenza del corpo nudo femminile era una dichiarazione femminista e soprattutto una modalità per indagarne limiti e potenzialità, ora l'attenzione si focalizza sull'esplorazione della fragilità dell'animo. Fragilità che dunque si rispecchia anche nel corpo femminile presentato ossessivamente in tutta la sua vulnerabilità, a frammenti, talvolta umiliato, sfruttato, il più delle volte costretto all'interno di una gabbia di stereotipi. La scelta da parte delle artiste femministe di portare all'interno del territorio artistico i tabù e la sofferenza fisica si configurava soprattutto come una modalità con cui turbare l'ordine precostituito. Per le colleghe degli anni Novanta, invece, il corpo è un territorio complesso dove si esplica l'identità: un luogo che prima di essere collettivo e politico è personale. Anche le artiste che fanno esplicitamente riferimento al femminismo (mi riferisco ad esempio a Pipilotti Rist, Zoe Leonard ed Elke Krystufek) elaborano tali riflessioni a partire dalle proprie vicende personali. Si tratta di una sorta di autocoscienza eversiva che, concependo l'esistenza in modo dinamico, sceglie di privilegiare l'autodeterminazione e la volontà di accogliere le differenze.

In generale, tra le artiste che ho scelto di trattare potrei evidenziare alcuni *leit motiv*: da una parte c'è l'esigenza, già ampiamente affrontata dalle artiste del passato, di riappropriarsi della storia dell'arte tramite una reinterpretazione di opere famose dei colleghi maschi (soprattutto l'*Origine du Monde* di Courbet), dall'altra sono evidenti la volontà di decostruire la concezione del femminile come feticcio e l'elaborazione del tema dello sguardo e del

---

<sup>376</sup> A. Rose, *Un fiotto di latte. Intervista a Tracey Emin*, in *Tracey Emin Borrowed Light...* op. cit.

*voyeurismo*. Problematizzare la visione e sovvertire il *male gaze*, lo sguardo maschile, sono aspetti ricorrenti, certamente debitori dell'operato della triade Sherman, Kruger, Holzer, che insieme alla decostruzione degli stereotipi concorrono a offrire opere la cui fruizione è vincolata dalla riflessione. Lo spettatore, infatti, non può rimanere indifferente nei confronti di opere che problematizzano il suo modo di vedere e di relazionarsi al mondo.

Come abbiamo visto la teorizzazione del concetto di abiezione da parte di Julia Kristeva ha grande fortuna durante questo decennio. L'interesse scatologico, già analizzato in artisti come Mike Kelley e Paul McCarthy, è presente anche in alcune di queste artiste che scelgono di portare in scena fluidi corporei, interiora ed escrementi. Hal Foster ne parla come di una perversione, una "*pere-version*" ovvero un allontanamento dal padre, quindi anche la sovversione della sua legge e, in questo caso, di un sistema che associa il femminile al mostruoso. Se l'abiezione è un momento di turbamento del soggetto, una messa in discussione dei confini di ciò che è interno e di ciò che è esterno, allora posso affermare che tutte queste artiste, alcune in modo esplicito con la rappresentazione diretta della fecalità (come Kiki Smith e Kara Walker), altre in modo più velato, si occupano di ridisegnare la soggettività mettendo al centro del loro lavoro l'aspetto fisico e materiale del soggetto. Anche il trauma è un tema oltremodo trattato da queste artiste: che esso sia di carattere personale (lo stupro subito da Tracey Emin, ad esempio) oppure di carattere collettivo (Kara Walker, Marlene Dumas), esso non è mai presentato attraverso atteggiamenti di tipo vittimistico o di compiacimento per la propria condizione. Sembra, infatti, che la rappresentazione del trauma risponda più a un'esigenza personale di esorcizzare o di rendere conto di un'esperienza difficilmente traducibile in parole e in immagini. L'attenzione per la sessualità e per il tema della pornografia già riscontrata nelle opere dei colleghi maschi, trova spazio anche in queste artiste che oscillano tra la denuncia della stereotipizzazione della sessualità femminile e della femminilità (Sue Williams, Sarah Lucas) e la concezione positiva e di apertura nei confronti della stessa (Annie Sprinkle, Ghada Amer): al di là della diversità di posizioni quello che è importante sottolineare è come ora le artiste ridisegnino l'identità femminile partendo dal dato sessuale e come venga offerta una riflessione sul tema della pornografia, da sempre territorio maschile.

Negli anni Novanta le stesse tecniche artistiche sono diventate ibride grazie alle nuove possibilità introdotte dalla tecnologia virtuale. Tuttavia, nelle artiste da me trattate, ho riscontrato piuttosto un ritorno e una reinvenzione di tecniche artistiche considerate tradizionali come la pittura (Marlene Dumas, Sue Williams) e il ricamo (Ghada Amer), mentre la performance ottiene nuova linfa grazie alla figura di Orlan che coniuga Body Art

con le suggestioni del *cyborg* e del post-umano. In ogni caso è la fotografia a rimanere il *medium* più usato in linea con la tendenza principale iniziata già negli anni Ottanta. Alcune artiste, infatti, scelgono di raccontare l'identità *in fieri* attraverso la ritrattistica, scardinandone l'aspetto di fissità e mostrando l'inganno visivo insito nella natura della fotografia. Viene, pertanto, evidenziato come essa non renda un'immagine di realtà, ma possa interpretare un punto di vista e che questo punto di vista si possa costruire quanto decostruire.

In conclusione, vorrei sottolineare come la figura di Orlan riesca ad assimilare nel modo più interessante sia le politiche dell'identità, quanto le suggestioni di una metamorfosi del corpo possibile grazie alle nuove tecnologie. Orlan mettendo in discussione la "naturalità" del soggetto ne ripensa conseguentemente anche le radici corporee, poiché "il corpo non è un dato biologico, ma un campo di iscrizioni di codici socio-culturali: sta per la radicale materialità del soggetto, che si definisce soprattutto in rapporto alla tecnologia"<sup>377</sup>. Il lavoro dell'artista francese incarna la teorizzazione cyberfemminista di Donna Haraway contenuta in *Manifesto Cyborg*. La teorica, infatti, rileva come: "il primo passo verso la ridefinizione della soggettività deve essere una specie di cartografia personalizzata che rivela e simultaneamente slega i rapporti di potere concentrati sul soggetto come entità corporea"<sup>378</sup>. Orlan, quindi, grazie alle sue performance estreme riesce a superare la dualità del modernismo, producendo in primo luogo un soggetto ibrido e in secondo luogo una ridefinizione dell'identità femminile che tiene conto dell'autodeterminazione e che scardina la concezione della donna come feticcio, ridisegnando un corpo lontano dagli standard della società attuale.

---

<sup>377</sup> R. Braidotti, *Introduzione*, in D. Haraway, *Manifesto Cyborg...* op. cit., p. 17.

<sup>378</sup> Ivi, p. 19.

## BIBLIOGRAFIA

ALEMANI CECILIA, *William Kentridge*, Electa, Milano 2006

ALFANO MIGLIETTI FRANCESCA, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2008

ALFANO MIGLIETTI FRANCESCA *Il ritorno del corpo. Sulla soglia di una nuova era con un nuovo corpo e una nuova mente*, in "Flash Art", XXV, 167, aprile-maggio 1992

ANDERSSON CECILIA, *Tirando la (simil) pelle*, trad. it., S. Spada, in "Tema Celeste", XVII, 66, gennaio-marzo 1998

*Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Silvana, Milano 2009

*Arte a parte. Donne artiste tra margini e centro*, a cura di M. A. Trasforini, FrancoAngeli, Milano 2000

*Arte Contemporanea*, a cura di F. Poli, Electa, Milano 2005

*Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2006

*Arte e Femminismo*, a cura di H. Reckitt e P. Phelan, trad. it. M. Rotondo, Phaidon, Londra 2005

AVGIKOS JAN, *Vedere con il corpo*, trad. it. V. Tonon, in "Tema Celeste", 46, estate 1994

BARTOLENA SIMONA, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano 2003

BAUDRILLARD JEAN, *Della Seduzione*, trad. it. P. Lalli, SE, Milano 1997

BAUDRILLARD JEAN, *Il complotto dell'arte. La sparizione della scena del desiderio a vantaggio della trasparenza inesorabile*, trad. it. G. Maraniello, in "Flash Art", XXXI, 210, giugno - luglio 1998

BEATRICE LUCA, *Dal kitsch al sex. Pittura e Tv*, in "Flash Art", XXXIV, 226, febbraio - marzo 2001

BELPOLITI MARCO, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005

BLOOM BARBARA, *Marlene Dumas*, trad. it. M. Gioni, in "Flash Art", XXXIII, 219, dicembre 1999 - gennaio 2000

BOCCIA MARIA LUISA, *L'io in rivolta. Pensiero e vissuto in Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990

BOCCIA MARIA LUISA, *Carla Lonzi, il congedo del patriarcato. Fare differenza*, in "Il Manifesto", 3 marzo 2010

BOIS YVES-ALAIN, KRAUSS ROSALIND, *L'Informe: Istruzioni per l'uso*, trad. it. E. Grazioli, Mondadori, Milano 2003

BONACOSSA ILARIA, *Marlene Dumas*, Electa, Milano 2006

BONAMI FRANCESCO, *Sue Williams. Opporre irriverenza all'irriverenza*, in "Flash Art", XXVI, 177, estate 1993.

BONAMI FRANCESCO, *Kara Walker. Le mie silhouette contro il vostro razzismo*, in "La Stampa", 22 marzo 2011

BORDINI SILVIA, *Videoarte e Arte. Tracce per una storia*, Lithos Editrice, Roma 1995

BOURRIAUD NICOLAS, *Estetica relazionale*, trad. it. M. E. Giacomelli, Postmediabooks, Milano 2010

BRAIDOTTI ROSI, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, trad. it. A. M. Crispino e T. D'Agostini, Donzelli Editore, Roma 1995

BRANCATO LUCILLA, *Disidentico. Maschile femminile e oltre*, in "Tema Celeste", XVII, 69-70, luglio – settembre 1998

BUTLER JUDITH, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, trad. it. S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996

CANEVACCI MASSIMO, *Il sesso inorganico*, in "Tema Celeste", XIII, 57, estate 1996

CAPPUCCIO ELIO, *Trasfigurazioni*, in "Tema Celeste", XIII, 55, inverno 1995

CHALMERS JESSICA, *Il pubblico è avvisato. Variazioni e persistenze nel lavoro di Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman*, trad. it. A. G. Calabrese, in "Flash Art", XXX, 204, luglio 1997

CHAMBERS CHRISTOPHER, *Jenny Saville*, in "Flash Art", XXXIII, 219, dicembre 1999 - gennaio 2000

*Cindy Sherman: 1975-1993*, a cura di R. Krauss e N. Bryson, Rizzoli, New York 1993

COHEN MICHEAL, *Le meccaniche dell'amore. Nuovo femminismo a New York*, trad. it. M. Gioni, in "Flash Art", XXXIII, 223, estate 2000

*Contemporanea: arte dal 1950 a oggi*, a cura di F. Poli, Mondadori Electa, Milano 2008

*Contemporanee*, a cura di E. De Cecco, G. Romano, Postmediabooks, Milano 2009

CORBETTA CAROLINE, *Rosemarie Trockel*, in “Flash Art”, XXXIII, 219, dicembre 1999 - gennaio 2000

CORGNATI MARTINA, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004

COTTINGHAM LAURA, *Janine Antoni. Il morso come gesto intimo e distruttivo*, in “Flash Art”, XXVI, 177, estate 1993

COTTINGHAM LAURA, *Ho il mio sguardo a cui pensare*, trad. it. A. G. Calabrese, in “Flash Art”, XXVIII, 191, aprile – maggio 1995

*Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, a cura di F. Timeto, Utet, Torino 2008

CURTO GUIDO, *Mona Hatoum*, in “Flash Art”, XXXII, 216, giugno – luglio 1999

DANNAT ADRIAN, *Masochismo Anale?*, trad. it. S. Risaliti e G. Williams, in “Flash Art”, XXV, 169, estate 1992

DANTO ARTHUR, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it. C. Italia, Postmediabooks, Milano 2008

DE CECCO EMANUELA, *Vanessa Beecroft*, in “Flash Art”, XXIX, 200, ottobre-novembre 1996

DE CECCO EMANUELA, *Identità in questione. Oltre l'affermazione della differenza*, in “Flash Art”, XXXIII, 220, febbraio-marzo 2000

DE DOMINICIS DANIELA, *Orlan*, in “Flash Art”, XXX, 202, febbraio-marzo 1997

DE LAURETIS TERESA, *Sui Generis*, Feltrinelli, Milano 1996

DE NEGRI DOBRILLA, *Orlan*, in “Tema Celeste”, 59-60, XVI, gennaio-febbraio 1997

DEL DRAGO ELENA, *Artemisia e le altre. La perdita prematura della madre e lo sforzo di inserirsi in un mondo maschile. Da Artemisia Gentileschi a Griselda Pollock*, in “il Manifesto”, 20.10.2001

DI RADDO ELENA, *Karen Kilimnik*, in “Tema Celeste”, 46, estate 1994

*Donne*, a cura di M. Alvarez Gonzàles e S. Bartolena, Electa, Milano 2009

*Donne, Uomini. Il significare della differenza*, a cura di R. Fanciullacci e S. Zanardo, V&P, Milano 2010

FABBRI FABRIANO, *Il buono, il brutto, il passivo, le tecniche dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2010

*Femininmasculin. Le Sexe de l'Art*, catalogo della mostra a cura di M.L. Bernadac e B. Marcadé, (Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 24 Octobre 1995 – 12 Février 1996) Gallimard/Electa, Evreux/Milano 1995

FERRI PATRIZIA, *Carla Lonzi. Coscienze a confronto*, in “Flash Art”, XXVIII, 192, giugno-luglio 1995

FONTANA EMI, *Da Justine a Juliette*, in “Flash Art”, XXXI, 211, estate 1998

FOSTER HAL, *Osceno, abietto, traumatico. Il ritorno del soggetto come sopravvissuto o testimone*, trad. it. A. G. Calabrese, in “Flash Art”, XXX, 204, giugno-luglio 1997

GIACHETTI DIEGO, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta femminile*, DeriveApprodi, Roma 2005

GIGLIOLI DANIELE, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodilibet, Macerata 2011

GIONI MASSIMILIANO, *Il potere delle immagini. Unicità e violenza nell'universo di Vanessa Beecroft*, in “Flash Art”, XXXIV, 228, giugno – luglio 2001

GURALNIK NEHAMA, *Ghada Amer. Labirinto di passioni*, trad. it. B. Casavecchia, in “Flash Art”, XXXIV, 225, dicembre 2000 – gennaio 2001

HARAWAY DONNA, *Manifesto cyborg. Donna, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995

HICKEY DAVID, *Vanessa Beecroft. Riflessi sulla pelle*, trad. it. M. Gioni, in “Flash Art”, XXXIV, 228, giugno – luglio 2001

*Il corpo dell'artista*, a cura di T. Warr e A. Jones, trad. it. M. Mazzacurati e I. Torresi, Phaidon Press, Londra 2006

*Il pittore e la modella. Da Canova a Picasso*, catalogo della mostra a cura di N. Stringa, Canova Edizioni, Treviso 2010

IRIGARAY LUCE, *Io tu noi. Per una cultura della differenza*, trad. it. M. A. Schepisi, Bollati Boringhieri, Torino 1992

IRIGARAY LUCE, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, trad. it. L. Muraro, Feltrinelli, Milano 2010

KASS DEBORAH, *Come istruire i femministi*, trad. it. V. Tonon, in “Tema Celeste”, 42-43, autunno 1993

KONTOVA HELENA, *Post Human*, in “Flash Art” XXV, 170, ottobre-novembre 1992

KOTZ LIZ, *Al di là del principio del piacere. Una traiettoria dell'arte al femminile*, trad. it. E. De Cecco, in “Flash Art”, XXVIII, 191, aprile-maggio 1995

KRAUSS ROSALIND, *Celibi*, trad. it. E. Volpato, Codice Edizioni, Torino 2004

KRAUSS ROSALIND, *Perpetual Inventory*, MIT Press, New York 2010

*L'arte del XX Secolo. 2000 e oltre: tendenze della contemporaneità*, a cura di V. Terraroli, Skira, Milano 2010

*L'arte della sovversione*, a cura di M. Baravalle, ManifestoLibri, Roma 2009

*L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo a cura di V. Sgarbi, H.A. Peters, B.F. Buscaroli, (Milano, Palazzo Reale, 2007-2008), Federico Motta Editore, Milano 2007

*L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri, S. Spinazzè, Meltemi, Roma 2001

*La donna oggetto. Miti e metamorfosi al femminile 1900-2005*, catalogo della mostra a cura di L. Beatrice, (Vigevano, Castello di Vigevano 20 maggio - 30 luglio 2006), Umberto Allemandi, Torino 2006

*Louise Bourgeois. Recent work*, catalogo della mostra cura di C. Kotik, trad. it. L. Pezzatini, (Padiglione degli Stati Uniti, 45 Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 13 ottobre - 10 ottobre 1993), The Brooklyn Museum, New York 1993

*Louise Bourgeois. The fabric works*, catalogo a cura di G. Celant, (Venezia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2010), Skira, Milano 2010

LEONI CHIARA, *Marlene Dumas*, in "Flash Art", XXXII, 216, giugno-luglio 1999

LODI SIMONA, *Il genere italiano*, in "Tema Celeste", 42-43, autunno 1993

LODI SIMONA, *Violenze sublimite*, in "Tema Celeste", 46, estate 1994

LONZI CARLA, *Autoritratto*, Et. Al. Edizioni, Milano 2010

LONZI CARLA, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Et. Al. Edizioni, 2 voll., Milano 2010

LUX HARM, *Pipilotti Rist. Complicazioni umane*, in "Flash Art", XXVI, 177, estate 1993

LUX HARM, *L'ospitalità di Pipilotti Rist*, trad. it. C. Barana, in "Flash Art", XXXII, 215, aprile-maggio 1999

MACRÌ TERESA, *Il corpo post organico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova 2007

MADESANI ANGELA, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2002

MARANIELLO GIANFRANCO, *Vanessa Beecroft*, in "Flash Art", XXXII, 216, giugno-luglio 1999

*Meduse Cyborg. Antologia di donne arrabbiate*, a cura di A. Juno, V. Vale, trad. it. T. Cimino, E. Formichella, Shake Edizioni Underground, Milano 1997

MONCERI FLAVIA, *Oltre l'identità sessuale. Teorie queer e corpi transgender*, Edizioni ETS, Pisa 2010

MORGAN C. ROBERT, *Il genere americano*, trad. it. V. Tonon, in “Tema Celeste”, 42-43, autunno 1993

NAGOYA SATORU, *De-Genderism*, trad. it. A. G. Calabrese, in “Flash Art”, XXX, 205, estate 1997

NEAD LYNDA, *The female nude*, in “Flash Art”, XXXI, 207, dicembre 1997 – gennaio 1998

*Non toccare la donna bianca*, catalogo della mostra a cura di F. Bonami, (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 16 settembre 2004 – 8 gennaio 2005), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2004

O'REILLY SALLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, trad. it. E. Sala, Einaudi, Torino 2011

PAPARONI DEMETRIO, *L'arte al femminile*, in “Tema Celeste”, 42-43, autunno 1993

PAPARONI DEMETRIO, *Cyberintimismo*, in “Tema Celeste”, 46, estate 1994

PASINI FRANCESCA, *I passi pensanti delle donne*, in “Flash Art”, XXIII, 157, estate 1990

PERRETTA GABRIELE, *Sue Williams. Vera Vita Gioia*, in “Flash Art”, XXVI, 178, ottobre 1993

PERRETTA GABRIELE, *Shirin Neshat*, in “Flash Art”, XXIX, 197, aprile-maggio 1996

PINTO ROBERTO, *Karen Kilimnik*, in “Flash Art”, XXVII, 184, maggio 1994

PINTO ROBERTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano 2012

*Pipiloti Rist. Congratulations!*, catalogo della mostra "Gravity, be my friend" a cura di R. Julin, (Magasin 3 Stockholm Konsthall, 10 febbraio - 17 giugno 2007), Lars Müller 2007

*Post Human*, catalogo della mostra a cura di J. Deitch, trad. it. P. G. Tordela, (Rivoli, Castello di Rivoli, 1 ottobre – 22 novembre 1992) Idea Books European distribution, Amsterdam 1992

POWER NINA, *La donna a una dimensione. Dalla donna oggetto alla donna merce*, trad. it. M. Bordin, C. Savi, DeriveApprodi, Roma 2011

*Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, a cura di A. Fidecaro, S. Lachat, Editions Antipodes, Aoste 2007

PULTZ SHANNON, *Jeanne Dunning*, trad. it. T. Casapietra, in “Flash Art”, XXVIII, 193, estate 1995

*Art and Feminism*, a cura di H. Reckitt, P. Phelan, Phaidon, Londra 2001

RESTAINO FRANCO, CAVARERO ADRIANA, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999

- RIAN JEFF, *Whitney Biennale 1993*, in “Flash Art”, XXVI, 174, aprile 1993
- RIAN JEFF, *Che cos'è tutta questa body art?*, in “Flash Art”, XXVII, 180, dicembre 1993 - gennaio 1994
- ROBECCHI MICHELE, *Sarah Lucas*, Electa, Milano 2007
- ROMANO GIANNI, *Elke Krystufek. Body Landscape*, in “Flash Art”, XXXIV, 228, giugno – luglio 2001
- Rosemarie Trockel. Bodies of work 1986-1998*, catalogo della mostra itinerante (Amburgo, Londra, Stoccarda, Marsiglia, 1998-1999), Birte Frenssen, Colonia 1998
- Rosemarie Trockel: Post – Menopause*, catalogo della mostra itinerante, organizzata da Maxxi, Museo Ludwig (Roma e Colonia, 2005-2006), Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2006
- SCHOR MIRA, *WAC: Women's Action Coalition*, trad. it. V. Tonon, in “Tema Celeste”, 42-43, autunno 1993
- SENALDI MARCO, *Artertainment. Dal Grande Vetro al Grande Fratello*, in “Flash Art”, XXXIV, 226, febbraio - marzo 2001
- Soggetto (s)oggetto*, catalogo della mostra a cura di F. Pasini e G. Verzotti, (Rivoli, Castello di Rivoli, 24 giugno – 28 agosto 1994), Edizioni Charta, Milano 1994
- SONTAG SUSAN, *L'Aids e le sue metafore*, trad. it. C. Novella, Einaudi, Torino 1989
- SONTAG SUSAN, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. P. Dilonardo, Mondadori, Milano 2003
- SOSSAI MARIA ROSA, *Sconfinamenti. L'immagine video e il mondo dell'arte*, in “Flash Art”, XXXIV, 226, febbraio – marzo 2001
- TODERI GRAZIA, *1992: umano, veramente troppo umano?*, in “Flash Art”, XXV, 170, ottobre-novembre 1992
- TORRI MARIA GRAZIA, *SOS: Donna Artista*, in “Flash Art”, XXVII, 184, maggio 1994
- Tracey Emin: borrowed light*, catalogo della mostra, (Padiglione britannico, 52 Biennale Internazionale di Arte, 10 Giugno - 21 Novembre 2007), British Council, Londra 2007
- TRASFORINI MARIA ANTONIETTA, *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006
- TRASFORINI MARIA ANTONIETTA, *Nel segno delle artiste: donne, professione d'arte, modernità*, il Mulino, Bologna 2007
- Vanessa Beecroft. Drawing And Paintings 1993-2007*, catalogo della mostra a cura di G. Di Pietrantonio (Bergamo, GAMeC, 9 maggio - 29 luglio 2007), Electa, Milano 2007
- VELENA HELENA, *Il transgender*, in “Tema Celeste”, XIII, 57, estate 1996

VENDRAME SIMONA, *Non si vive di soli concetti*, in “Tema Celeste Art News”, XVI, 75, luglio – settembre 1999

VENDRAME SIMONA, *Porno?*, in “Tema Celeste”, XVII, 77, gennaio-febbraio 2000

VERGINE LEA, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta Editore, Milano 1980

VERGINE LEA, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000

VERGINE LEA, *Schegge. Parole sull'arte*, a cura di E. Coen, Skira, Milano 2001

VERGINE LEA, *Parole sull'arte*, a cura di A. Pino, il Saggiatore, Milano 2008

*Women artists at the Millenium*, a cura di C. Armstrong e C. De Zegher, The MIT Press, United States of America 2006

WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009

*XLV Esposizione Internazionale d'Arte: Punti Cardinali dell'Arte*, (Biennale di Venezia, 13 Giugno - 10 Ottobre 1993), vol. I, Marsilio Editori, Venezia 1993

ZANARDO LORELLA, *Il corpo delle donne*, Feltrinelli, Milano 2010

## **SITOGRAFIA**

CARAFFINI FRANCESCA, *Shirin Neshat*, in “Virus”, 14, novembre 1998,  
[<http://www.undo.net/it/magazines/933692072>]

COTTINGHAM LAURA, *Janine Antoni: Biting Sums Up My Relationship to Art History*, in “Flash Art”, Summer 1994,  
[[http://prod-images.exhibite.com/www\\_luhringaugustine\\_com/Flash\\_Art\\_06\\_93.pdf](http://prod-images.exhibite.com/www_luhringaugustine_com/Flash_Art_06_93.pdf)]

DADI IFTIKHAR, *Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories*, in “Signs”, vol. XXXIV, 1, autunno 2008,  
[<http://www.jstor.org/discover/10.1086/588469?uid=3738296&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102462109081>]

DE PETRIS STEFANIA, *Il femminismo postcoloniale. Una bibliografia*, “Storicamente”, 3 (2007),  
[<http://www.storicamente.org/03depetris.htm>]

FAZIO IDA, *Gender History*, in “Dizionario degli studi culturali”  
[[http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/gender\\_history.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/gender_history.html)]

*Feminism, Pornography and Censorship*  
[<http://www.feministezine.com/feminist/philosophy/Feminism-Pornography-and-Censorship.html>]

*Feminism & Pornography: Sex and Censors*

[<http://www.feministezine.com/feminist/modern/Feminism-and-Pornography-Sex-and-Censors.html>]

GIORDANO MARIA PIA, *Intorno al soggetto eccentrico di Teresa de Lauretis*, in “DWPress”, 19 Maggio 1996, [<http://www.mclink.it/n/dwpress/libro/libro14.htm>]

*Grand Fury Talks to Douglas Crimp*, in “Artforum”, aprile 2003, [[http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY\\_on\\_ARTFORUM.pdf](http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf)]

GRECHI GIULIA, *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love. Kara Walker*, in “Art’O”, XII, 28, autunno 2009, [<http://www.undo.net/it/magazines/1253200275>]

RAYMOND YASMIL, *Maladies of Power: a Kara Walker Lexicon*, [[http://timothyquigley.net/vcs/walker-lexicon\\_raymond.pdf](http://timothyquigley.net/vcs/walker-lexicon_raymond.pdf)]

STEINMETZ JULIA, CASSILS HEATHER, LEARY CLOVER, *Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft*, in “Signs”, 31, 15-12-2005, [<http://danm.ucsc.edu/~lkelley/artlife/signsproof.pdf>]

TARONNA ANNARITA, *Women’s studies*, in “Dizionario degli studi culturali”, [[http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/womens\\_studies\\_b.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/womens_studies_b.html)]

TIMETO FEDERICA, *Il sospetto dell’appartenenza. Il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia*, saggio inedito, 2006, [[http://plymouth.academia.edu/FedericaTimeto/Papers/360773/Il\\_sospetto\\_dellappartenenza.\\_Il\\_difficile\\_incontro\\_tra\\_arte\\_e\\_femminismo\\_in\\_Italia](http://plymouth.academia.edu/FedericaTimeto/Papers/360773/Il_sospetto_dellappartenenza._Il_difficile_incontro_tra_arte_e_femminismo_in_Italia)]

## **VIDEOGRAFIA:**

*Artificio e bellezza: Vanessa Beecroft e Luigi Žoja*, [<http://youtu.be/xjxOT-pR2oE>].

