

TESI DOTTORALE

CORPO PUBBLICO
c o r p o s i g n i f i c a n t e

di
Vania Tinterri

Direttrice
Dott.ssa Silvia Evangelisti
Accademia di Belle Arti di Bologna

Tutore
Dott. Antoni Remesar
Direttore del Centro de Investigación Polis
Universidad de Barcelona

Università di Barcellona
Facoltà di Belle Arti
Dipartimento di Scultura
2004

Tesi realizzata da Tinterri Vania per l'ottenimento del titolo di Dottoressa nel Dipartimento di Scultura della Facoltà di Belle Arti dell'Università di Barcellona, sotto la direzione della Dott.ssa Silvia Evangelisti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e la tutoria del Dott. Antoni Remesar Direttore del Centro de Investigación Polis dell'Università di Barcellona.

Corso di Dottorato *Espacio Público: Arte y Regeneración Urbana* - Biennio 1996-1998
Barcelona, 2004

Dedico questo lavoro alla mia famiglia e in particolare a Giulia, Federica, Stefano, Marisa e Sissi.

Esprimo il mio più sincero ringraziamento alla mia direttrice di tesi Silvia Evangelisti, al mio tutore Antoni Remesar e a Joseph Roy per gli scambi di contenuto artistico e per aver creduto in me fin dall'inizio di questo "viaggio" guidandomi in più occasioni.

Ringrazio gli amici che hanno sostenuto l'evoluzione del progetto, in particolare Davide per l'amicizia incondizionata, Atto per ragioni logistiche fisiche e mentali, Elena per gli scambi ortografici, intellettuali e artistici, Giuly per le arrabbiate, Silvia, Enrica, Paola e Federica per aver compreso le mie mancanze e Amaia per aver condiviso le mie inquietudini sopportandomi a lungo.

Un ricordo gradito va a coloro che, pur lontano fisicamente, sono parte integrante del mio percorso emotivo, in particolare Nicola Carrino, Serena Gallella, Maura Persello, Laura Ferracioli e Javier Amable García.

Grazie anche ai miei studenti, ai miei ex datori di lavoro dell'Adrenaline, a Betty per le bevande, a Tekla per i "D+" e a J.J. per aver espresso a modo suo le attitudini artistiche.

Un ringraziamento particolare va a Marco per il supporto estetico e multimediale, a Toni Contreras Martín e Juan Aigua, che a più riprese mi hanno aiutato in ambito catalano, e a Silvia Pascual e Gloria Domenech della Biblioteca della Fundació Tàpies di Barcellona.

INDICE

Introduzione	7
Delimitazione dell'Argomento di Tesi.....	9
Metologie di Ricerca.....	11
Obiettivi della Tesi.....	15

-----Prima Parte

Primo Capitolo
Il Luogo

1. Arte Pubblica.....	21
1.1. Luogo del Corpo.....	44
1.2. Coscienza e Autonomia.....	50

Secondo Capitolo
Del Corpo

2. Delle Belle Arti.....	87
2.1. Non Solo Modella.....	104
2.2. Oggetti.....	112
2.3. Illeciti.....	137

Terzo Capitolo
Transitorio

3. Il Corpo Nudo.....	169
3.1. Il Confine Senza Limite.....	176
3.2. Evoluzione della Materia.....	183

Quarto Capitolo

L'Arte nel Corpo

4. Misura del Corpo.....	209
4.1. Riti di Passaggio.....	217
4.2. Contributi ed Eccezioni.....	231

Quinto Capitolo

L'Arte del Corpo

5. Il Corpo Liberato.....	245
5.1. Appropriazione.....	252
5.2. Identità.....	274
5.3. Femmina Femminile.....	281

Sesto Capitolo

Corpo Merce

6. Frammento del Corpo.....	309
6.1. Postmodern.....	323
6.2. Uso e Abuso.....	333

Settimo Capitolo

Corpo Mutante

7. Oltre il Corpo.....	357
7.1. Cosmetica e Distorsione del Quotidiano.....	363
7.2. Corpi in Estinzione.....	372

Ottavo Capitolo

Corpo Virtuale

8. Cyber-Tam-Tam del Corpo.....	403
----------------------------------------	------------

-----Terza Parte

Conclusioni.....	415
Indice Artiste.....	423
Bibliografia.....	503

“(…) The city of Bologna stood out from the rest of Europe in its attitude toward women. Women were admitted to its university beginnings as early as the 13th Century and were even permitted to lecture there (although Novello D’Andrea had to speak to students from behind a screen to avoid “distracting the students with her personal charms”). The city produced many learned women in philosophy and law. Its painters’ guild had a female patron, Caterina Vigri, an artist nun who later was canonized as Saint Catherine of Bologna. There was even a school for women artists, founded by the painter Elisabetta Sirani. And guess what ... there were more women artists in Bologna during this time than anywhere else in Italy. If all Italian cities had been so open, imagine what a different Renaissance there might have been! (…)”

Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls’ Bedside Companion to the History of Western Art*, Penguin Books, New York, 1998, p. 30

.....Introduzione

Questa tesi conclude un percorso artistico e professionale da me condotto per oltre dieci anni attraverso due paesi, Italia e Spagna, nella condizione intellettuale ed emotiva di “nomade psico-fisica”.

Tale percorso attesta le ricerche da me effettate nel campo dell’arte pubblica contestualizzate all’interno dell’espressione artistica affine alla scultura.

Per molti aspetti questo testo e la perigrinazione logistica del mio vivere “a metà strada” coincidono con ciò che considero il “viaggio” in termini conoscitivi, quale prassi teorico-pratica affine all’arte e alla vita.

Le esperienze intercorse nel delinearsi di questa tesi hanno modificato lo stesso testo e le mie attitudini, ponendomi spesso in crisi ma attenta e aperta a sollecitazioni e a possibili cambiamenti.

In altri termini, questa tesi testimonia parte della mia storia “collettiva”.

È stato arduo decidere il momento di terminare le fasi di ricerca, e quindi di “fermarmi”, altrettanto difficile è stato considerarmi inevitabilmente, di volta in volta, “mai arrivata”.

All’interno di tale costante “viaggio” teorico-pratico l’aver incorso in frammentazioni e rotture non ha causato la dispersione di un pensiero organico unitario fondato sulla molteplicità dell’esperienza data dalla sperimentazione diretta professionale e personale.

Questo “viaggio” rispecchia perciò le inquietudini che registro personalmente a livello pubblico e a livello privato.

Tale percorso mi ha dato la possibilità di vivere in prima persona l'esperienza data dall'arte, come donna e come professionista nel campo artistico, pur negando spesso le specificità espressive di tali "generi" per cause materiali e logistiche.

Il viaggio che ho intrapreso molti anni fa per arrivare fin qui si è rivelato in tutta la sua potente metafora di rinnovamento nella costante risituazione e astrazione della mia identità.

Tali presupposti coincidono con la visione di tipo non assoluto e fisso dell'identità e del corpo, quali entità capaci di adattarsi progressivamente a seconda dei cambiamenti e degli eventi che incidono su essi.

Non ho inteso tale escursus come pretesto per trovare cose "nuove" ma semmai per saper vedere quello che conoscevo con una ottica diversa.

Questi riadattamenti mi ha permesso di cogliere un senso compiuto della complessità del mio "viaggio", pur nella frammentazione di mille destini sempre uguali, eppure ogni volta diversi.

Rispetto un'ottica di genere fondata sulla "gino-metria" del vissuto in continua trasformazione e in divenire, anche in termini negativi, tale ipotesi di tesi è portatrice di una "veridicità" personale e per questo non categorica.

La revocabilità delle analisi proposte sono rimesse al pubblico di questa tesi che nella lettura riscontrerà un'indagine di genere che tende a non chiudersi in sé stessa attraverso un discorso "pseudo femminista" da nuovo millennio.

Metaforicamente questo scritto è un invito al "viaggio" attraverso la lettura di contenuti non generalmente espressi dai libri di storia dell'arte o riscontrabili nelle aule universitarie.

.....Delimitazione dell'Argomento di Tesi

Questo percorso è un tentativo di cogliere alcuni aspetti salienti delle intenzioni artistiche delle artiste del XX secolo e con esse i conflitti che accompagnano il corpo femminile.

Il corpo della donna può essere considerato in base alle problematiche insite nella visibilità o invisibilità del genere femminile legate alla questione dell'identità.

La presentazione o rappresentazione del corpo, in forma esplicita o simbolica, merita di essere presa in esame e discussa dal punto di vista della stessa donna.

Rispetto al campo di indagine artistico generale si è delimitato un territorio contraddistinto dall'espressività artistica della donna in merito alla rappresentazione del corpo.

Questa tesi, infatti, testimonia l'interesse per tematiche al "femminile" che, pur afferenti a un genere, non intendono affermarsi come "femministe" ma cercano semmai semplicemente registrare l'esistenza di identità creative al "femminile".

Il tentativo di delimitare lo "stato dell'arte pubblica" in riferimento al corpo e alla donna artista tende a verificare le situazioni dove si può parlare di corpo in quanto "corpo dell'opera", ovvero soggetto o oggetto indiscusso dell'espressione artistica.

Inoltre tale tesi è la testimonianza di tracce lasciate dalle artiste che permettono il costituirsi del "**corpo pubblico**" in senso lato e che determinano una discussione tutt'altro che conclusa sul fenomeno delle donne artista.

Al contempo, sempre rispetto un punto di vista creativo al femminile, questa tesi mantiene la centralità dell'opera d'arte tentando di rintracciare e contestualizzare tracce tangibili del **corpo pubblico** nelle varie accezioni artistiche materiali o metaforiche.

La pluralità dei concetti che concorrono alla definizione della tesi non tendono a definire un'elencazione di tutte le possibili declinazioni del termine "corpo" e neppure a prendere in rassegna tutte le presenze femminili in arte. Nello specifico questa tesi tenta di selezionare le declinazioni del **corpo pubblico** afferenti ad una macro area di appartenenza, che è la scultura, visto che il **corpo pubblico** può derivare, da un lato, dall'arte pubblica considerata generalmente in termini scultorei o può dirsi tale considerando il corpo stesso materiale e mezzo artistico.

Orientando il discorso rispetto un punto di vista portato dalle artiste del XX secolo, questa tesi deriva da un processo di selezione degli interventi creativi, per arrivare a concetti chiave, anche astratti capaci di sostenere l'argomentazione sul **corpo pubblico**.

Questo ha permesso di argomentare come il corpo attraverso l'arte possa esercitare la sua influenza nel discorso collettivo e, quale **corpo pubblico**, essere un corpo socialmente utile.

In particolare questa tesi permette di considerare le artiste e il corpo stesso identità performative capaci di agire con "creatività" nel tessuto sociale.

.....Metodologie di Ricerca

L'approccio alla ricerca è stato di tipo documentativo approfondendo i fenomeni attinenti l'arte pubblica e le espressioni di artiste.

Questo repertorio di dati è stato confrontato al lavoro di ricerca eseguito previamente e che mi permise, a suo tempo, di individuare alcune componenti performative femminili e di contro la persistenza di determinate pratiche maschili discriminatorie.

A seguito di tale confronto ho finalmente ridotto il campo d'indagine focalizzando il repertorio documentativo su pratiche artistiche che implicassero il corpo.

Dopo un'ulteriore scrematura dei dati raccolti ho ipotizzato l'esistenza il concetto di **corpo pubblico** come genere afferibile alla scultura e in senso lato al problema dell'identità femminile.

Da questa constatazione deriva il cambio di titolo di tesi rispetto la prima versione che inizialmente era "il luogo circoscritto della donna artista contemporanea".

Sulla quantità di esplicitazioni artistiche al femminile riscontrate ho cercato di desumerne la parte qualitativamente congruente all'oggetto di tesi (concetto ipotizzato) che mi aiutasse a sostenere l'argomentazione.

Ho inteso la ricerca ai fini della trattazione della tesi come atteggiamento mentale e come sperimentazione, intesi come procedure che rispondessero a regole precise finalizzate alla produzione creativa del "nuovo".

Ho cercato di mantenermi rigorosa nelle metodologie e nei tempi e di dare significatività e coerenza alle mie "intuizioni" e ai "risultati" parziali raggiunti.

L'approccio generale è stato pluri-metodologico, nella consapevolezza che ogni metodo mi avrebbe permesso di rilevare aspetti e condizioni specifiche e per la necessità di affrontare le problematiche riscontrate secondo un'articolazione di approcci che si completassero a vicenda.

Durante la stesura della tesi ho ritenuto mantenere aggiornata la ricerca rispetto le fonti bibliografiche ed artistiche conducendo tale prassi fino a pochi mesi prima della chiusura definitiva dello scritto.

Tutte le informazioni contenute in questo testo sono state riverificate alle fonti cercando doppie referenze attraverso biblioteche, testimonianze o frequentazioni dirette e con dati reperibili nella rete Internet.

Per facilitare l'elaborazione della tesi ho mantenuto il repertorio documentativo suddiviso per "categorie" e per ordini alfabetici che mi hanno permesso di ri-orientarmi logisticamente, nonostante questa tesi difenda concettualmente una pratica nomadica e una transterritorialità dei generi artistici.

Partendo da opere d'arte significative (corpo "significante") espresse da artiste, ho argomentato l'ipotesi formulata rispetto l'esistenza di un **corpo pubblico** e ho confrontato tale repertorio artistico con altre documentazioni afferenti e divergenti che mi permettessero di verificare la veridicità delle formulazioni. Il tentativo di tradurre in linguaggio appropriato le intenzioni e le azioni significative espresse dalle artiste rispetto il **corpo pubblico** mi ha permesso di comprendere meglio me stessa e la realtà che mi circonda.

Nell'esigenza di far chiarezza e dare un orientamento coerente all'eccesso di materiale rinvenuto, spesso rinvenuto in modo frammentato e incompleto, ho ritenuto necessario suddividere la tesi in due parti principali, la prima di introduzione all'argomento la seconda più specificamente contestualizzata nei contenuti proposti per concetti chiave.

I primi tre capitoli approfondiscono l'arte nella sua accezione di arte pubblica e come pratica legata all'espressione di una identità creativa, particolarmente indirizzata dall'operato delle artiste nella delimitazione di ciò che definisco per **corpo pubblico**.

I capitoli della seconda parte assolvono alla periodizzazione della storia dell'arte per decenni organizzando le casistiche estetiche rispetto il **corpo pubblico** e sostenendole con opere d'arte delle artiste che hanno espresso tale specificità.

Questa seconda parte termina con una breve introduzione al XXI secolo intesa come passaggio di consegne fra due millenni.

Nella terza parte esprimo le mie conclusioni in forma discorsiva e con alcune mappe concettuali che riassumono e ribadiscono i concetti chiave rinvenuti nell'argomentazione di tesi.

Per formulare il contenuto delle mie osservazioni (esperienza) ho dovuto spesso soppesare le parole e assumere la responsabilità delle mie affermazioni.

La stesura nel testo in lingua italiana deriva dalla necessità di chiarezza espressiva consegnatomi dalla lingua madre e dall'aver seguito i consigli della mia direttrice e del mio tutore, considerando non tanto le difficoltà quanto le specificità.

Le concessioni narrative riscontrabili nel testo non intendono esercitare una “poetica” o una “creatività” ma attestano metafore o modi di dire legati alla donna, la scultura, al corpo e all’arte pubblica.

Dubbi e aperture hanno contraddistinto questo lavoro e la mia identità mantenendomi vigile e disposta a mettermi in discussione.

Nello specifico, uno dei dubbi più persistenti ha riguardato il modo di visualizzare la quantità smisurata di dati iconografici.

Rispetto tale repertorio di immagini, inerenti il **corpo pubblico**, ho ritenuto necessario presentare un progetto di visualizzazione “differente” e “creativo” che affiancasse la tesi e il consueto apparato non verbale.

A tale proposito il Corpo Sinottico che è il CD-Rom allegato in retrocopertina alla presente tesi cerca di ovviare l’impossibilità di risolvere molteplici complessità legate al corpo e all’oggetto di tesi.

Tale CD-Rom viene presentato come progetto non completo perché è inteso come contenitore da riempire e quale eventuale supporto didattico per fini esemplificativi legati alla mia professione di insegnante.

Tale progetto di lettura iconografica evidenzia come sia spesso impossibile parcellizzare la complessità del sistema corpo.

Per complessità riferita al corpo s’intende che ogni singolo “pezzo” del corpo ha una fondamentale importanza per la riuscita “totale” del corpo intero.

Questo progetto evidenzia come complessità e frammentazione di un sistema possano sussistere nello stesso luogo.

.....**Obiettivi della Tesi**

Perché e come le donne esprimano un **corpo pubblico** attraverso l'arte è il senso principale di questa tesi.

Conseguentemente a ciò, intendo principalmente esporre alcune considerazioni inerenti le metodologie teorico-pratiche che sottendono l'espressività creativa al "femminile" presentata mediante il corpo e l'arte .

In altri termini, l'obiettivo principale è trasmettere le possibili ipotesi di identità femminili costruite attraverso la testimonianza delle artiste che implicano il "corpo" concettualmente o materialmente.

Fra i propositi che mi sono prefissa di raggiungere vi è in primo luogo il desiderio di perpetuare un'idea che veda un'intenzionalità critica e al medesimo tempo creativa espressa e rivendicata dalle donne come attestato di identità.

In secondo luogo desidero abbattere pregiudizi e stereotipi comunemente diffusi di derivazione accademica, e non solo, inerenti la superiorità di alcuni generi (o discipline) rispetto ad altri.

Fra gli obiettivi tento di contribuire nel colmare dei vuoti che persistono a livello storico artistico rispetto la prassi teorico-pratica creativa delle artiste, che rivendica spazi e luoghi di discussione attraverso il corpo come sinonimo di identità riorganizzabile e performativa all'interno della società.

Inoltre ho inteso ordinare e dare una lettura diversa a contributi artistici espressi da artiste, generalmente afferenti a determinate contestualizzazioni stilistiche e storiche che non suppongono l'esistenza dell'arte pubblica e neppure quella di un **corpo pubblico**.

Considero che, il sostantivo arte, femminile e singolare secondo la lingua italiana, debba continuare ad essere promosso e criticato dalle donne e mi auguro che abbia intrapreso, finalmente, un lungo cammino all'interno del tessuto sociale.

In tale direzione sono convinta che la tesi esplicitata sul **corpo pubblico** sia frutto di una ricerca in libertà e non la derivazione di un prodotto alla "moda".

I risultati ottenuti sono da considerarsi rivedibili e devono potersi collocare lungo un percorso che non sia quello di una sola identità, bensì dell'intera comunità umana.

Le affermazioni parziali contenute in questa tesi non mirano pertanto alla pura provocazione fine a sé stessa, al contrario si prefiggono di promuovere un dibattito che discuta sulla centralità dell'opera d'arte.

Contestualmente miro a difendere la totalità del progetto creativo e del soggetto creatore femminile come unicità dell'evento con caratteristiche complesse ibride e pluridisciplinari.

Al contempo, in quanto donna, mi è praticamente impossibile eludere o dimenticare il corollario di sopraffazioni riscontrate.

Considero che confrontarsi su temi desueti o censurati è un rischio che le donne debbano ancora correre.

Non potendomi fidare dell'immediato sono consapevole che gli obiettivi della mia ricerca, a livello di risonanza collettiva, saranno verificabili solo a posteriori e a lungo raggio.

Fra gli obiettivi correlati alla tesi mi prefiggo perciò di mantenermi disponibile verso gli "altri" per verificare e discutere l'attendibilità delle mie ipotesi.

-----Prima Parte

-----Prima Parte

-----Primo Capitolo
Il Luogo

-----Primo Capitolo
Il Luogo

1.....Arte Pubblica

Nell'avvicinarsi alla definizione del concetto di **corpo pubblico** bisogna considerare alcuni termini inerenti all'arte, in particolare che cosa si intende per arte pubblica.

In queste pagine, pertanto, si cercherà di prendere in esame come l'arte pubblica implichi il luogo quale delimitazione dello spazio pubblico, la partecipazione collettiva come condivisione dell'esperienza attraverso teorie e soprattutto processi di comportamento, e, infine la sua funzionalità politica e perché tutto questo trovi una particolare specificità in relazione al corpo .

Questa proposta non mira a stabilire il significato assoluto ed esaustivo del concetto di arte in sé e della sua specificità nel versante pubblico, ma tende a circoscrivere alcune riflessioni utili alla complessità del linguaggio del **corpo pubblico** nel suo dispiegarsi, ponendo in luce alcuni eventi, processi o progetti caratterizzanti.

Il tutto per cercare di analizzare e promuovere determinate opere che pur potendo essere qualificate come arte pubblica mantengano anche uno specifico legame con il corpo come segno.

L'esigenza di proporre il corpo quale referente principale nasce dalla constatazione di come la figura umana sia storicamente uno dei generi più rilevanti nell'arte.

Il corpo è quindi preso in considerazione non solo come oggetto di ricerca ma anche come soggetto di eventi, che, attraverso secoli di storia, ci permette di scegliere dei corpi "speciali" così da essere definiti "pubblici".

La presenza della donna nell'arte, quale artefice e promotrice del proprio lavoro, è invece un fenomeno relativamente recente, mai verificatosi prima come nei termini attuali e che ha quindi necessità di essere ancora preso in esame, discusso e promosso, nella coscienza che sia un tema tutt'altro che ovvio ed esaurito.

Quindi il **corpo pubblico**, in questo caso, è quello costituito anche in senso lato dalle opere d'arte "prescelte" e dall'impegno artistico delle donne, che congiuntamente determinano un "corpus" di contenuti atto a sostenere il **corpo pubblico** stesso.

Entrando in campo, la donna, nel suo farsi "identità", nel suo mostrarsi, nel proporsi quale artista e nella coscienza del proprio apporto sociale anche attraverso l'arte, si trova ancora oggi in difficoltà nel guadagnare dignità e credibilità operativa, soprattutto nel versante pubblico.

Infatti a tutt'oggi risulta difficile riconoscere alla donna il contributo che svolge pubblicamente e la possibilità di accedere a ruoli di responsabilità, decisionalità e "comando".

Continuiamo a vedere donne sempre impegnate, quando non obbligate, a svolgere mansioni di tipo "assistenzialistico" ed "educativo", sia nel privato che nel pubblico, ma questa funzione non sempre si addice loro come accadeva in precedenza, o per lo meno non nei termini ed ambiti consueti.

Per quel che riguarda la cosiddetta "donna emancipata" occidentale assistiamo alla conciliazione fra lavoro e famiglia, non senza l'accettazione di molti compromessi, dai quali ciononostante emerge un tipo di donna attiva, presente, determinata e che spesso rivendica spazi e funzioni prima negati.

Presente anche nell'arte, la donna si sente coinvolta, si offre e vuole partecipare in prima persona, svolgendo "public relations" nel proprio interesse e diventando "business woman" di sé stessa.

Così, liberandosi da catene di pregiudizi, può aprire il suo sguardo intimo, "privato", concedendosi alla sfera pubblica e al contempo dibattere in prima persona la propria idea di pubblico e di privato.

Si vedrà perché sia importante da parte della donna esprimersi artisticamente non tanto solo nel e per il suo privato ma quanto diventi legittimante doverlo fare nella "fossa dei leoni", in luoghi pubblici per eccellenza, come la piazza o la città, o, in ogni caso, pubblicamente verso una platea più vasta ed eterogenea che non sia quella a lei strettamente familiare.

Artisticamente questo equivale a considerare l'operato delle donne non più solo in termini disimpegnati, di affiliazione ad un "maestro" o un "compagno", o come espressione hobbistica o "decorativa" delle arti applicate e della domesticità.

Aprire la casa agli estranei o uscire in strada fra estranei per "mostrarsi" non ha infatti lo stesso significato.

La condivisione dell'intimità femminile non è più un aspetto sostanzialmente privato, ma ha acquisito le caratteristiche di un dibattito pubblico.

Non a caso l'emancipazione femminile può essere considerata uno dei fenomeni più rilevanti del XX secolo e conseguentemente a ciò appare considerevole nello stesso arco di tempo anche il suo apporto specifico nell'arte.

Per tali motivi, si cercherà di mettere in evidenza la donna artista nella caratteristica funzione di operatrice culturale,

e non solo familiare, in una lettura rivolta nello specifico alle donne che portano il loro contributo al discorso artistico.

Funzione rischiosa perché in un certo senso ancora “nuova” e “nuovamente” intrisa di retaggi patriarcali, e perché da espletarsi in circuiti in cui il diritto e il potere di discussione e scelta vengono esercitati, per tutto il secolo in questione, ancora prevalentemente dal sesso maschile.

Questo non è però un discorso a senso unico rivolto alle donne; lo è, forse, nella misura in cui si cerca di colmare vuoti e tentare di esaltare valori disattesi per diffondere giustizia, dignità e fiducia alle stesse.

Allo stesso tempo è un discorso più ampio, che va verso e oltre le donne, rischiando di essere visto con sospetto nella pretesa di scavalcare i generi.

Probabilmente è solo un tentativo di “pari opportunità”, ove queste non siano ancora tali, e nel medesimo tempo è una riflessione su come e perché occorra andare oltre le stesse “pari opportunità”.

Questi sono discorsi che continuamente corrono il rischio di sfuggire dalle mani (...), ma che nascono in primo luogo dalla investigazione attorno alle “belle arti” quale luogo di confronto, diatriba e pacificazione delle scienze umane e sociali.

Dovendoci riferire all'arte, non sempre necessariamente il soggetto tangibile dell'opera mostrerà la donna, il corpo fisico e con esso il suo genere e la sua sessualità, ma spesso saranno oggetti e beni referenziali a sostituirsi al corpo, come la casa, gli elettrodomestici, i cosmetici e i vestiti.

In ogni caso, come un corpo autonomo considerato al di là del sesso, l'arte dovrebbe essere autonoma a tal punto

da poter parlare per sé stessa, senza razza, sesso, genere o condizione sociale di provenienza o direzione, quindi qui non si tratta di prendere in considerazione tutto quello che fa parte dell'alterità o che sia specificatamente corporale, sessuato e "femminile".

Invero non si parlerà solo di sessualità, pornografie, sensualità di generi e categorie.

La selezione che verrà fatta sarà svolta escludendo l'analisi di opere generate da individui di sesso maschile, se non brevemente citate in quanto funzionali al discorso. Questo perché la storiografia artistica "ufficiale" è già intrisa di queste referenze facilmente reperibili.

Il fatto è che le donne artiste stesse non posso che far riferimento (anche con parodie) alla storiografia "ufficiale".

Si noti, a proposito, come sia "ideale", al di là dei generi, pensare con "romanticismi" a un corpo autonomo così come ad una autonomia dell'arte, a un corpo e ad un'arte talmente liberi che bastino da soli a promuovere e spiegare sé stessi.

Infatti asseriamo con facilità che l'arte non è esente da speculazioni, oggi come in passato, e di conseguenza anche la sua ricerca e sperimentazione artistica non possono esistere a prescindere dai condizionamenti scientifico-tecnologici e dalle leggi del mercato; lo stesso dicasi per il corpo.

Nella stessa misura in cui constatiamo che tutto è in funzione o in conseguenza di qualcosa d'altro e che il pensiero contemporaneo contempra l'idea di ambiguità e contaminazione, dobbiamo tener conto del fatto che si perpetuino culture e mercati contraddistinti da "spirito" dominante e globalizzatore.

La contaminazione si è insinuata anche nei capisaldi del dominio maschile con l'introduzione dei generi, lo scambio

di ruoli, l'esaltazione delle diversità, degli scarti e degli errori come risorsa e potenziale.

In arte, per definire **corpo pubblico** interessa la contaminazione fra linguaggi, generi e tecniche oltre che in tal senso l'accettazione delle culture e conquiste "altre" che arricchiscano il sapere (che altrimenti apparirebbe talmente storicizzato e a senso unico da risultare falso, perverso e obsoleto).¹

Trovandoci di fronte a questa mescolanza di ruoli, culture e razze, di fatto il fenomeno appare tutt'altro che circoscritto e comunque in divenire.

Inoltre, alcune trasformazioni hanno storia (tutto sommato) breve, ivi compreso la comparsa e la accettazione delle donne in arte.

Per tali motivi è possibile perciò discutere attorno a questo accadimento.

L'arte essendo testimone di questa perenne contaminazione, pur nella sua ambiguità ed effetto di "sbigottimento", dovrebbe essere accolta e consacrata come atto endemico e "generoso" che ci viene donato, all'interno della ritualità dissacrata del sociale.

Generoso anche perché sappiamo quanto l'arte abbia connessione con il senso di abbandono e di morte.²

"L'esperienza dell'ambiguità è invece costitutiva dell'arte, come l'oscillazione e lo spaesamento; sono queste le sole vie attraverso le quali nel mondo della comunicazione generalizzata, l'arte può configurarsi (non: ancora, ma forse: finalmente) come creatività e libertà."³

Nella vastità della portata dell'arte, siamo portati a "decorarla" con una ulteriore complessità implicando oltre

il valore di significato-significante, anche tutto il rapporto speculativo tra l'emittente e destinatario, insistendo ancora su valori quali "utile e bello".⁴

A volte sembra che l'arte sia fatta apposta per determinati luoghi e persone, oppure critici e gallerie.

Non ritenendo che l'arte sia espressione solo di funzioni opportunistiche, è preferibile e doveroso considerarla come un atto estremamente "munifico" che dà la possibilità di "liberare" il linguaggio verbale e non.

L'arte offre un'ottica diversa aprendo spazi e tempi all'infinito, anche attraverso la sperimentazione virtuale e tecnologica.⁵

È importante ribadire, ancora una volta, che l'arte non è espressione di assolutezza, veridicità, temporalità e che tali principi vengono spesso messi in crisi e in discussione dagli stessi artefici e promotori dall'arte.

Per questo occorre considerare l'apporto sociale che l'arte è in grado di esercitare, anche se non sempre con risultati immediati.

L'arte deve perciò saper porre delle domande, saper essere opportuna e funzionale, deve porsi come atto coerente e critico, lasciando un luogo però per il dubbio, ovvero per la possibilità di un'altra domanda, indicando la possibile via al suo divenire sociale.

Inoltre l'arte dimostra che, pur lasciando tracce indelebili, niente è assoluto ed autonomo, quindi essa diventa importante in quanto svolge una funzione politica ed etica non tanto nel decretare la propria anarchia o affiliazione "politica" ma piuttosto in quanto strumento proficuo per compiere un'azione anche civilmente utile.

È su queste considerazioni che anche le donne ricercano e sperimentano nell'arte, mosse tra l'altro non sempre dalle stesse inquietudini e motivazioni dei loro colleghi.

È necessario infrangere il sospetto che circonda ancora per molti versi l'operato artistico delle donne per lasciare spazio ad una potenzialità espressiva non per forza da additare come "femminista" o "femminile".

Come si è detto, l'arte è priva di sesso e dunque, in nessun caso, dovrebbe coincidere con il sesso dei suoi artefici, seppure spesso accade il contrario perché l'arte è un linguaggio, anche se non verbale, e come tale è strumento di "visibilità", potere e rivendicazione dei sessi consueti e dei "generi" sessuali.⁶

Ancor di più, spesso l'arte che fa riferimento a ideologie e "sessuologie" viene strumentalizzata rischiando di essere ri-contestualizzata in una categorizzazione che poi trascina la sua storia al passo degli eventi, anche rispetto a giudizi sul gusto e la sua accettazione (ed è un rischio che sempre meno si accetta di correre).

La caduta delle ideologie e l'avanzata del pensiero "debole" e contaminato, così come l'accentuazione dei flussi migratori nell'epoca contemporanea è lo stesso sintomo che registra l'arte nella sua non voluta definizione per discipline per lasciar posto a sperimentazioni e rimpasti intrisi di senso diffuso e transitorio riscontrabili nella transdisciplina o nel mixed-media.⁷

Quale sinonimo dell'evento sociale, l'arte pubblica dovrebbe pertanto aprire nuovi orizzonti di libertà (pensiero libero) perché la sua non è una ricerca limitata alla forma; infatti anche se c'è una storia delle forme/dei linguaggi artistici, che non ha un collegamento diretto con

la storia (il tempo) ma con la forma, un'arte che faccia riferimento solo alla forma non ha sempre senso.⁸

Piuttosto l'arte pubblica sembra determinare le proprie caratteristiche dialogando con la forma e il luogo, come risposta o domanda a/di una collettività.⁹

L'arte pubblica ha a che vedere con una sorta di rispetto verso i potenziali utenti e la provocazione, se esiste, non è mai fine a sé stessa ma semmai è utilizzata per sollevare un dibattito o sollecitare un dialogo.

Anche se di norma accettiamo per arte pubblica oggetti/corpi che risiedono a carattere "permanente" nello spazio pubblico, perché esista questa condizione, occorre tenere presente a priori quello che significa, "ri-pensare il luogo" ove si interviene, quindi quanto questa forma di intervento implichi l'approvazione consensuale dei diretti interessati e l'appropriazione sociale dell'evento.

È in tal senso che il corpo oltre che pubblico diventa politico, facendosi luogo democratico del dialogo e del dibattito, operando con criterio e contemplando il parere e l'interazione dei cittadini legati allo spazio in cui si interviene.

Inoltre, qualsiasi partecipazione del corpo democratico nell'arte pubblica deve tener conto che per porsi come processo critico deve agire nel contesto sociale regolato dall'economia e dal mercato.¹⁰

Il **corpo pubblico** si definisce quindi quale atto di "democrazia" attestante la compartecipazione dei cittadini nella definizione degli "affari pubblici" e non come apporto consensuale sociale in termini di audience.¹¹

Con queste caratteristiche, il **corpo pubblico** non è solo estetico, è anche politico.

In tale direzione, il corpo politico rintracciabile nel **corpo pubblico** delle donne, situandosi contro il mondo della supremazia fallocratica (contraddistinto dalla violenza e dalle guerre) deve perciò partecipare nel patteggiare quelle regole del mercato che mantengano una connessione con i temi sociali, con particolare attenzione verso l'inconsueto e le "categorie" dei "deboli".

È quindi importante il contatto e lo scambio delle idee non tanto con spirito di dominio, imposizione o di colonizzazione, ma di interscambio.

Il fattore collettivo diventa implicito quando si parla di pubblico ma bisogna chiedersi se gli individui interessati come pubblico vengono sempre rispettati.

Quando avviene una "aggressione" nei confronti dell'individuo, questo succede spesso perché si stanno tradendo le sue aspettative.

Esiste pertanto la possibilità che ci sia un **corpo pubblico** che attui contro il pubblico e il senso "morale" sociale.

In tale direzione, il potere e il gesto del **corpo pubblico** dovrebbero essere esplicitati non tanto come godimento del senso di potere ed abuso dello stesso, ma semmai come responsabilità per raggiungere un obiettivo. Atteggiamento che dovrebbe trovare riscontro ed esecuzione sia in politica che in arte.

Si consideri quanto l'arte, essendo in un certo modo esente da limitazioni utilitarie, preservando il diritto al suo esserci, anche se controcorrente o non accettata, si conformi parallelamente alle vicende della società.

L'arte, dunque, non essendo del tutto autonoma e fine a sé stessa, è importante per quel dialogo che instaura con

il luogo e la collettività configurandosi come “luogo” dell’arte pubblica, ovvero di bene culturalmente esteso.¹²

Pertanto, chi produce l’opera d’arte deve situarsi non tanto e solo come innovatore o provocatore, ma quale unità operatrice capace di rispondere alla complessità di un sistema.

Di conseguenza l’opera d’arte è una soluzione possibile al problema sociale, ma non la sola.

Con questi presupposti, l’ipotesi del costruttivismo cognitivo, che comporta la compartecipazione della collettività nella costruzione e nel cambiamento del dato culturale, potrebbe essere un esempio valido da seguire.¹³

Certo è che questa soluzione ha la potenzialità di provocare altre risposte, ovvero altre domande, riflessioni e conquiste: per questo gli artisti possono essere identificati come operatori culturali, che spesso intervengono con un’etica e un’estetica dalle valenze economiche ed ecologiche.

È seducente considerare l’arte, che si configura come un prodotto culturale, quale atto simbiotico tra operatività mentale e pratica, progettualità di un sé individuale e di una collettività, confronto fra prassi e teoria individuale e pubblica.

L’arte quindi aiuta a crescere perché, come proposta e scambio di informazioni e contenuti, permette di conoscere.

L’arte espletata dalla donna è importante non tanto perché espressione di una cultura “altra” o dissonante.

Occorre insistere sul fatto che si tratta solo di un altro punto di vista, un altro mezzo di conoscenza, ed è importante che si apra questa ottica, e che la donna artista partecipi al dialogo in modo proficuo e pertinente.

È necessario che la donna artista ri-pensi e costruisca un **corpo pubblico** fondato sulla libertà del paradigma artistico.

Bisogna perciò prestare attenzione ad una speculazione estetica (promossa dai fautori e divulgatori dell'arte) che potrebbe tendere a svalutare il **corpo pubblico**, demistificandolo o sostituendosi ad esso.

Affiancata a queste riflessioni, in primo luogo e per esteso, tutta l'arte dovrebbe essere pubblica in quanto bene collettivo, godibile dall'umanità in genere.

Infatti l'arte nella sua "generosità" è pubblica quale dono gratuito che viene dato alla società per conoscere e riconoscersi, implicando la ritualità perenne e conseguente dell'offerta, dello scambio e del sacrificio.

L'arte è pubblica anche quando simbolo di rappresentanze e poteri esibiti con compiacenza e finalità commemorative, questo accade perché l'arte pubblica trova una collocazione fisica "strategica" che prevede sostanzialmente un pubblico di transito o "osservatore".

Spesso vediamo come l'arte sia associata a fenomeni di "élite" e come non possa esentarsi da meccanismi che coincidono anche con la committenza e con il marketing piuttosto che solo con l'estetica.

Nel medesimo tempo, sarebbe un atteggiamento "romantico" considerare che tutta l'arte sia pubblica nel momento in cui viene esibita, e nell'accezione

contemporanea “pubblicata”/“riprodotta” dai mass media e dalle reti informatiche, perché questa sua “visibilità” ampliata e moltiplicata non la rende di fatto accessibile a tutti indistintamente.

Questo carattere di assolutezza “pubblica” non può che essere messo in discussione, di fatto né l’artista né la galleria, né il museo sono esenti nel tempo in genere da speculazioni o “contraffazioni”.

Inoltre l’arte dovrebbe essere potenzialmente pubblica, perché (al contrario) qualsiasi manifestazione umana relegata all’intimità, al privato o al diniego potrebbe anche essere indice di occultamento, egoismo e segregazione.

Conseguentemente, una manifestazione d’arte volutamente non pubblica potrebbe rischiare di essere un evento egoistico e sterile, anche se ipoteticamente riscattabile dagli eventi a venire.

Il gesto artistico intenzionato attraverso il **corpo pubblico** può produrre un prodotto estetico e funzionale godibile dalla società diffusa.

L’arte, quale bene sociale, ha bisogno del suo esplicitamento pubblico per avere complementarietà e risonanza, per poter essere nel contempo un fenomeno collettivo, particolare e globale, che non significa assoluto ma semmai un evento aperto, condivisibile, discutibile.

Nella caratteristica dell’arte di trascendere il binomio spazio/tempo anche l’arte pubblica deve confrontarsi con l’annullamento della “tradizionale” relazione spazio/temporale.

Pertanto, bisogna interrogarsi non solo sul valore qualitativo e quantitativo dell’arte, ma anche sul carattere

permanente di un'opera o sulla consapevolezza del suo carattere transitorio.

Occorre specificare che le varie espressioni artistiche di **corpo pubblico** prese in esame nelle argomentazioni a venire non verranno considerate solo dal punto di vista della Body Art, dell'intervento urbano o della scultura commemorativa, anche se per arte pubblica si intende comunemente un intervento nel luogo urbano e ultimamente sempre più nel "non-luogo".¹⁴

Infatti il **corpo pubblico** riferendosi a un'arte pubblica determina specificità e dinamiche ancora più complesse che esulano dallo specifico contesto urbano.

Vediamo quindi come si può tentare di circoscrivere il concetto di arte nella sua funzione pubblica esaminando anche i termini pubblico e privato.

In primo luogo si noti la tensione dialettica di reciproco influsso che esiste fra pubblico e privato che configura un territorio di "scambio" non sempre perfettamente delimitabile.

Questo scambio condiziona e promuove le dinamiche collettive e personali creando nelle specificità momenti e fenomeni di unione, divisione, ambiguità, isolamento.

In sé anche questi spazi non possono essere definiti come autonomi.

Definirsi come autonomi e assoluti è una pretesa impossibile a livello sociale; quando ciò si verifica è un sintomo di aberrazione e spesso violenza.

Si pensi ad esempio a come la sfera del privato, ovvero individuale, possa essere modellata su canoni e imposizioni provenienti dall'alto che esercitano il loro potere attraverso sistemi indotti di tipo collettivo.

Nella stessa circostanza il reale accesso a un presunto ruolo o potere pubblico, per interesse proprio (il mio bene) o collettivo (il bene degli altri), può verificarsi solo attraverso la consapevolezza e la mediazione con tutto il fattore privato sia personale che altrui.

Qualsiasi atto che si prefiguri come troppo chiuso in sé, troppo circoscritto o troppo “privato” rischia l’annullamento, pur implicando notevole capacità profetica, introspezione, immaginazione ed autonomia personale.

Come prima si è definita arte pubblica quella che è potenzialmente alla portata di tutti, è pubblico quello spazio che è godibile o transitabile da tutti, quindi aperto e democratico.

Di conseguenza, al contrario lo spazio privato oppone delle barriere e delle soglie, in esso le relazioni umane sono mediate da difese e garanzie controllate da una persona o da un gruppo molto ristretto.

Potenzialmente entrambi gli spazi si configurano nel rispetto reciproco e nei concetti di libertà e collaborazione, ma le loro cornici adornano qualcosa di ambiguo nella pretesa di tracciare una demarcazione fissa; infatti l’uno confluisce nell’altro senza sosta, condizionandosi vicendevolmente.

Non è che uno cominci dove finisce l’altro, piuttosto si creano e si determinano a vicenda.

Si tratta di interferenze, simili al mettere o accettare qualcosa di privato nel pubblico e viceversa, quale corrispondenza di effetti e cause.

L’essere umano, come punto medio, è il confine: unisce e separa la successione olistica degli eventi.

Parimenti l'artista, agisce con le sue tracce ed interventi da unità operatrice capace di mediare fra territori e problematiche diverse.

L'artista è quel termine medio che unisce e separa gli eventi, ma con una responsabilità civile ed estetica in più dell'uomo comune, in quanto consapevole di operare per altri e detentore di un codice capace di infrangere o accumunare barriere.¹⁵

Ipotizzando che l'umanità viva in modo equilibrato il pubblico e il privato, con delle varianti di maggiore o minore presenza (senza la supremazia di uno spazio a discapito dell'altro), si accetta che i due termini esistano simultaneamente, e che nel contempo si determini come un ordine di priorità o di necessità, non sempre richiesto da un bisogno di tipo primario.

In questa vivibilità del corpo e dell'identità confluiscono naturalmente tutte le problematiche individuali legate alla personalità, alla necessità di soddisfare bisogni e desideri e all'evolversi della vita biologica, il tutto rapportato alla sfera ampliata della vita affettiva e sociale .

Nel constatare che pubblico e privato non esisterebbero l'uno senza l'altro e neppure determinerebbero le proprie caratteristiche senza il confronto reciproco, si noti come emerga una considerazione di "giudizio" che argomenta ciò che li potrebbe distinguere.

Se da un lato permettersi un giudizio implica decisionalità e contempla la parte "nobile" o semplicemente strumentale degli uomini, dall'altro lato evidenzia una selezione che valuta come "positivo" uno spazio disprezzando l'altro, contribuendo così a una sorta di imposizione per "merito" di un territorio sull'altro.

Non è possibile perciò definire come autonomi questi spazi. Essi interagiscono fra loro.

Una scelta univoca è una pretesa limitata nel tempo, non è verificabile nell'assoluto.

Entrambi gli spazi determinano e ammettono interferenze e contaminazioni, evidenziando così che non sempre pubblico significa manifesto e condivisibile e che neppure privato equivale a riservato e personale.¹⁶

La donna spesso si trova a non poter scegliere il proprio "spazio", specie se relegata nell'ambito del privato, inteso come luogo della domesticità familiare; l'uomo al contrario sembra poter scegliere con maggiore libertà, probabilmente con una dose di inconsapevolezza, in quanto frutto di una norma patriarcale "rassicurante".

Tali scelte di identità femminile perpetuate nei secoli, dal percorso non sempre noto, sono un viaggio arrivato sino a noi e che ci conduce a porci molti quesiti cercando profezie piuttosto che prologhi.

Questo è il cammino dell'essere e dei corpi, all'interno degli spazi fenomenici e dei luoghi circoscritti, che determinano la loro esperienza e l'incontro dell'uomo e della donna con gli altri consimili, stabilendo limiti necessari per definirsi, situarsi e ri-conoscersi.

Di conseguenza qualsiasi motivazione per optare verso il pubblico o il privato sembra legittima, anche se non essenziale, mostrando come spesso il pubblico consenso sia esercitato sulla violazione personale e la violenza individuale diventi estetizzazione del dramma collettivo.

Da queste riflessioni è emerso che lo spazio pubblico dovrebbe essere tale in quanto libero all'accesso dell'individuo ma che al contempo esiste una sua delimitazione.

Si deduce come sussista una implicita contraddizione per il fatto che se uno spazio è pubblico, perché potenzialmente di tutti, esiste però un individuo o gruppo che lo promuove come tale, un individuo che detiene un ruolo decisionale, "qualcuno" che per la collettività sceglie, circonda e salvaguarda tale bene.

Se lo spazio pubblico non è di nessun individuo in particolare, come mai si richiede una sorta di lasciapassare per l'artista quando egli decide di intervenire in esso?

Spesso il **corpo pubblico**, essendo condiviso e allargato, genera "scandalo" in quanto a diretto contatto con la fisicità degli altri corpi.

Basti pensare alle apparizioni del **corpo pubblico** nelle manifestazioni di piazza e nei cortei di stampo politico-sindacale o nelle performances artistiche di Yayoi **Kusama**, **Guerrilla Girls** o Karen **Finley**.

Da queste considerazioni si deduce che per far sì che esista uno spazio pubblico occorre, oltre il rispetto di norme e principi, anche l'apporto segnico o gestuale di una collettività (o di un individuo), ovvero di processi comportamentali.

Tale spazio deve essere goduto democraticamente per potersi appropriare degli accadimenti che intercorrono in esso, non importa se fisicamente o virtualmente. L'importante è sentirsi partecipi o presi in causa con rispetto.

Qualsiasi intervento deve perciò essere la costruzione di un' azione compartecipativa del corpo con gli altri corpi.

In definitiva lo spazio pubblico è profondamente legato all'azione dell'uomo che circoscrive un territorio per renderlo fruibile e condivisibile dagli altri consimili.

D'altra parte alcuni spazi godono di un certo privilegio essendo caratterizzati già come luoghi pubblici dagli eventi che in esso si svolgono, indirizzati particolarmente al transito e all'esperienza condivisa del luogo (ad esempio in: parchi, piazze e vie).

Nel medesimo tempo lo spazio pubblico implica il corpo, nella compartecipazione all'evento o al luogo, fenomeno che non necessariamente comporta la fisicità degli esseri umani, ma anche solo lo spostamento cerebrale e fisico, facilitato o delegato, promosso in ultima istanza anche dai mass media.

Queste specificità devono però tener conto anche del carattere pubblico "permanente nel tempo", variante effimera ma caricata di profezie, e come tale, spazio efficace seppure soggetto a una possibile continua progettazione e trasformazione.

Fin qui si è parlato di spazio pubblico piuttosto che di luogo pubblico, questo perché il primo termine corrisponde ad un concetto astratto ed esteso mentre il secondo è assunto come sua delimitazione.

Esistono varie accezioni del termine ma si è portati a considerare lo spazio come una estensione del luogo limitata o illimitata, che può essere vuota o occupata da corpi.¹⁷

Trasportando le riflessioni fin qui condotte all'arte, si veda come tutto possa essere anche riconducibile al corpo. Infatti l'essere umano, che si promuove e rende pubblico con il suo operato, implica l'unità indivisibile del proprio corpo fisico e del proprio processo mentale.

Gli esseri si esprimono pubblicamente attraverso i loro gesti, le loro azioni condivise, ovvero, rendendo manifesto e direzionato un pensiero privato.

Come già accennato, se accettiamo il carattere integrale ed universale dell'arte come destinato ad un pubblico allargato ed indiscriminato, accettiamo di conseguenza il suo carattere pubblico generalizzato.

Questa affermazione acquista complessità nell'identificare i luoghi dove l'arte viene presentata, esibita e commercializzata.

Questi luoghi determinano uno spazio che, pur potenzialmente aperto, diventa di élite e fortemente diretto ad un pubblico specifico e specializzato (gallerie, musei, scuole, riviste, fiere).¹⁸

Probabilmente l'artista e tutto quello che ruota attorno alla sua produzione ha un carattere di élite perché spesso anticipatore di un "gusto" che poi sarà assorbito dalla cultura di massa attraverso il decorso temporale, il tam-tam dei mass media e le propagande di mercato.

I codici che usa l'artista vengono spesso non compresi dal "pubblico medio", abituato ad assumerli e farli propri attraverso contenuti e mezzi stereotipati, ovvero non personali.

Più che da veri interessi e motivazioni personali l'arte è quindi accettata dal pubblico generico perché presentatagli nel suo evento culturale "mondano".¹⁹

La ritualità del corpo e dell'arte entra quindi nel dibattito come compartecipazione all'evento, che si manifesterà come **corpo pubblico** e arte pubblica.

Ci si riferisce proprio a quel corpo che è stato concepito come misura perfetta e perpetuato come canone classico, anche se oggi questa misura non è più la rappresentazione della "perfezione" attraverso un supposto "realismo".

Infatti il corpo rimane il punto di riferimento attorno cui gira l'universo, al di là della figurazione, sia come soggetto nell'arte che come unità di misura attraverso cui si costruisce e domina lo spazio, anche nella sua accezione manipolata e non assoluta.

Può esistere un **corpo pubblico** presentato come rifugio e consolazione della società, quale progetto asessuato multi-identitario, rassicurante e conseguentemente inteso ancora come asse del mondo.²⁰

Ribadiamo quindi le caratteristiche che dovrebbe avere un **corpo pubblico** confermando che è con il corpo che si stabilisce la relazione e il vero scambio del sé con l'altro da sé.

Il **corpo pubblico** si consolida e sancisce come un corpo sociale sia come natura che come cultura.

Possiamo ritenere che il corpo sia pubblico quando diventa corpo esteso, quando è come se fosse di tutti, alla portata di tutti, è come se contenesse tutti gli altri corpi.

Il corpo è pubblico quando nella sua “diffusione” offre un attraversamento, quando è transitabile sia fisicamente che mentalmente, generando ancora una volta il fatidico scambio/contaminazione che permette di conoscere e riconoscersi.

Il **corpo pubblico** non trova una collocazione fissa, non è né qui né là, ma ovunque, è un corpo proteso, vasto e aperto, quindi socialmente utile perché fruibile.

Un **corpo pubblico** è funzionale anche quando indossa una seconda pelle, maschere, cliché.

Il **corpo è pubblico** perché collabora democraticamente con gli altri corpi e li fa crescere generando coscienza e organicità, ovvero è un corpo democratico perché media con gli altri da sé.

Il **corpo pubblico** trova corrispondenza nella contemporaneità, infatti è prolungato e diffuso dai media e dalla tecnologia. Nella variante informatica possiede attributi virtuali.

Esiste quindi un **corpo pubblico** allargato/esteso che implica la compartecipazione alla teoria e alla prassi della costruzione sociale, ovvero è una identità condivisa in senso biologico, affettivo e sociale.

Il **corpo pubblico** esprime il suo massimo potenziale quando riesce a definirsi come corpo sociale, ovvero con una funzione mediatrice e politicamente democratica.

Il corpo “politico” può essere inteso come arte pubblica in quanto pratica di governo di “affari pubblici”, interessi sociali e “ragion di stato”.

Sotto questi principi il **corpo pubblico** è pertanto un corpo sociale eticamente e politicamente direzionato.

Il **corpo pubblico** politico, in quanto arte, può essere scultura e nel contempo transdisciplina, perché è esso stesso materia-forma-luogo-scultura legittimato ad essere opera attraverso l'arte.

La presenza del **corpo pubblico** è evidente nella Body Art ove il corpo è "in primis" e in "carne e ossa" attraverso la performance o nell'arte pubblica ove il luogo è fondante.²¹

In effetti per questa trattazione è sostanziale accettare il concetto di corpo come scultura vivente ed anche sottintendere una prassi teorico-pratica definibile come "scultura del corpo politico".

A volte il **corpo pubblico** per definirsi tale ricorre a esplicitazioni di voluta provocazione estetica, al fine di promuovere un dibattito.

Spesso tali estetiche vengono fraintese e vissute in termini negativi come insulti o degradazioni artistiche.

L'arte è fatta e discussa da professionisti, ma il divario culturale che si apre in genere è dato dalla mancanza di "formazione" artistica.

Fattore aggravato dal momento storico a cui apparteniamo, epoca del postindustrialismo, dove il reality show delle TV si confonde al quotidiano, come un susseguirsi di eventi senza logica, verso i quali l'essere umano rimane spettatore ormai indifferente.²²

1.1.....Luogo del Corpo

Alla luce delle considerazioni precedenti, per entrare nel “corpo del reato” dobbiamo confermare e rivendicare il corpo della donna come “luogo” del **corpo pubblico** attraverso l’arte.

È giusto ribadire quanto questo lavoro di ricerca e tesi si ponga anche come critica verso il dominio maschile e maschilista che alberga nella società e nelle sue manifestazioni, particolarmente quelle pubbliche.²³

Dominio riscontrabile non solo in senso storico ma anche nel linguaggio, nonostante gli ammirevoli sforzi compiuti recentemente verso un linguaggio neutro o di “pari opportunità”.²⁴

È quindi importante, se non addirittura essenziale, che la donna abbia un luogo di evidenziazione pubblica per poter manifestarsi con senso e ripercussione sociale.

In particolare, proprio nella comunicazione artistica, la donna trova una magnifica accezione per il suo evolversi identitario che tenta di scardinare i “vecchi” dualismi patriarcali, come corpo / mente, positivo / negativo, dentro / fuori, sessuale / spirituale e ovviamente maschile / femminile.²⁵

Per questo motivo, in questo testo si prenderanno in esame le manifestazioni artistiche operate da donne che siano qualificabili come **corpo pubblico** e parallelamente anche quelle tracce e quei percorsi che abbiano facilitato l’ascesa di un discorso pubblico della donna artista.

Se accettiamo l’esistenza di un **corpo pubblico** reso possibile anche da donne nell’arte, dobbiamo però constatarne la gravidanza e la comparsa solo recente.

Per tale ragione si parlerà di proposte del corpo attraverso rituali ed estetiche, che vedono la donna artista impegnata in una ricerca introspettiva, sentendo, vedendo e dando il proprio corpo.

Tutto questo concerne il vissuto del corpo ma anche la sua proiezione al di fuori della contingenza fisica e personale.

D'altra parte il tentativo di approfondire, focalizzare, definire il corpo nella sua interezza non esaurisce tutte le implicazioni organiche, psichiche o emozionali contenute in tale concetto. Né esiste parte o organo del corpo capace di elevarsi come rappresentativo di tutta la interezza corporale.

Più definiamo un luogo (corpo), più dobbiamo fare i conti con il nomadismo psichico-culturale del corpo e conseguentemente della mente.²⁶

La complessità del corpo richiede un approccio costretto alla migrazione costante, all'implicazione della complessità, di un duplice aspetto "locale/globale".²⁷

Il **corpo pubblico** si configura pertanto con caratteri spesso contraddittori come permanente/transitorio o interno/esterno, ovvero con una costante corrispondenza tra generi, razze, contorni, bordi, superfici, fluidi ed odori.

Questa migrazione permette di identificarci con una extraterritorialità del corpo così come attraverso l'arte si assiste alla "espatriazione" del corpo della donna che si rende in questo modo "pubblico".

Stiamo pensando perciò a un **corpo pubblico** concepito come opera d'arte e come espressione di una donna artista.

È possibile spostarsi dentro e fuori dal corpo, inteso come “limite”, per pensare a un **corpo pubblico** che, grazie all’effetto della migrazione, del nomadismo e della sua extraterritorialità, sta (ri)mettendo in discussione temi di razza e di genere.

Non possiamo pensare solo ad un **corpo pubblico** di donna che sia caratterizzato da una visione occidentale.

Il nomadismo ci costringe a rivolgerci non solo alla nostra terra ma anche a tutto quello che è spaesamento ed extraterritoriale.²⁸

Come già notato, esiste “storicamente” un’ analogia fra il corpo e la terra che permette di accomunarli come territorio e anche come paesaggio.

Molte artiste hanno lavorato con questo rimando alla terra, al paesaggio o al territorio e notiamo quanto questi aspetti, rispetto una visione fallocentica, siano pertinenti con il dato biologico femminile.²⁹

Corpo e terra determinano dei paesaggi, assoluti ed in perenne trasformazione, fatti di superfici tangibili e interiorità misteriose.

Entrambi sono in movimento, sono soggetti a modifiche e provocano emozioni, il paesaggio è come una porzione o sezione del corpo e della terra, oppure come un loro frattale.³⁰

I paesaggi più difficili da evocare e tradurre in forme concrete sono quelli dell’intimità.

L’arte, che ci aiuta a trasporre queste corrispondenze e a creare nuove forme, ci restituisce perciò sia corpi integri e incontaminati che a “scaglie”.

Spesso attraverso l’arte del corpo abbiamo solo delle tracce che evocano corpi, paesaggi e territori eretti, distesi

o raccolti, spesso caricati di suggestioni gradevoli o repulsive.

Anche il paesaggio più vergine si trasforma in un ambiente da science-fiction, così il corpo acerbo e invecchiato, che può essere alterato da deturpanti malattie o soggetto a paradossali interventi di chirurgia, può divenire “interessante” o “speciale”.

Paesaggi ricoperti e adornati da una seconda pelle ricordano il corpo imbelletato e coperto da indumenti.³¹

Per non smarrirsi, occorre attenersi senza sensi di colpa a quel corpo e a quei paesaggi da modellare e rimodellare per scolpire ulteriori corpi e paesaggi, ovvero permettersi di ri-pensare il luogo.

È in tal senso che si situa con pertinenza un **corpo pubblico** capace sia di essere armonico che a brandelli, oppure di comparire a complemento di/in una terra “lacerata”.

Ovvero, un **corpo pubblico** di donna che consente di accostarci alla sua fisicità per addentrarci nella costruzione dell'identità individuale e collettiva.

Un territorio fatto di complessità e specificità, accumulato da forme capaci di esprimere sia il dentro/fuori che il tangibile/non-tangibile.

Spesso nell'arte il corpo è stato affrontato in termini ideali. Ancora oggi l'organicità è presente quasi come reliquia della fisicità.

La sacralità, un tempo attribuita alle schiere di santi fatte di reliquie ed ex-voto, si è impadronita del corpo pagano, anche se esposto nella sua variante più triviale.

Nel **corpo pubblico** possiamo riscontrare non solo corpi a brandelli e corpi dal sapore scientifico, ma anche tutte le

qualità attinenti all'organico e al corporeo, oltre a tutto ciò che fa "traccia" del corpo.

Pur sapendo che il termine organico fa riferimento ad una parte del concetto di corpo, il **corpo pubblico** è riscontrabile in opere di artiste che impiegano organi del corpo, come: Louise **Bourgeois**, Annette **Messenger**, Kiki **Smith**, Yayoi **Kusama** e **Orlan**.

D'altra parte, se per corporeo ci atteniamo al corpo tangibile, tutta l'arte che include questo aspetto entra per contatto dei sensi nel territorio del **corpo pubblico**.

Mantenendoci sull' esterno del corpo, avendo fiducia di una certa "visibilità" di superficie, siamo costretti a fare i conti non solo con le somatizzazioni, ma anche con le maschere, gli ornamenti, le doppie pelli e i tatuaggi.

In ogni caso, la superficie ci permette l'immediatezza, e in tal senso può far riferimento al **corpo pubblico** "dipinto" o "mascherato".

Al di là del dentro o fuori del corpo, è opportuno rintracciare un **corpo pubblico** che persiste tramite le sue tracce e la propria gestualità.

Il **corpo pubblico** non è solo un referente figurativo, esso esiste anche senza la presenza del corpo, perché la traccia che ha lasciato ha modificato il pensiero, il paesaggio, il luogo.

Nella corporeità associata alla terra si può affermare per esteso l'esistenza di un "paesaggio del corpo" così come di un "corpo del paesaggio".

L'ambiente e la città sono così un **corpo pubblico** che entra a contatto con il nostro corpo; luogo che segna la nostra appartenenza sociale.³²

Tra i riti che a noi interessano come **corpo pubblico** vi sono quelli in cui l'artista si impossessa del "corpo del luogo" in modo viscerale e che ricorrono al potente legame con la terra.

Quindi, risultano contestuali artiste come Ana **Mendieta**, o Gina **Pane**, o Josefina **Miralles**, che con il corpo e la terra hanno segnato l'appartenenza a un ordine "naturale" e "culturale".

Artiste che, con il proprio corpo, sono "confluite" nella terra e nel paesaggio, immergendosi totalmente nella corporeità del luogo quale identificazione e appropriazione sociale.

Anche senza il corpo è possibile modificare organicamente l'ambiente per definire una variante "anamorfica" del **corpo pubblico**, così come è concepita ad esempio da Magdalena **Abakanowicz** o Eva **Hesse**.

Oltre ciò che rimane di una visione classica "composta" del corpo, esiste anche una visione multipla di esso, accompagnata pure da un'osservazione che si sofferma sulle parti corporee, capace di scavare in profondità e di risaltare il retro e l'interno del corpo, per porne in luce zone inedite e per rilevarne le tracce; così come si riscontra nelle opere di Rebecca **Horn**, Lorna **Simpson** o Mona **Hatoum**.

Dalle osservazioni precedenti si desume che, ad una lettura diacronica dei fenomeni dettata dalla consuetudine "storica", sia preferibile una interferenza sincronica che non rischia di impoverire e categorizzare il **corpo pubblico** caratterizzato, invece, dall'essere "aperto".

In sostituzione dello storicismo "logico" restrittivo bisognerebbe pertanto adottare un procedimento di lettura sistematico polidirezionato.³³

1.2.....Coscienza e Autonomia

Il corpo non è mai senza identità.

Al contempo è espressione di un' alterità.

Per questo il **corpo pubblico** sessualmente definito, in questo caso di donna, si presenta come corpo sessuato in quanto testimone del proprio "essere".

Se questo **corpo pubblico** oltre ad essere "testimone" è altamente autobiografico, esso aprirà un doppio canale di lettura: identificazione e spostamento/spaesamento.

Per rintracciare il **corpo pubblico** definito attraverso le donne artista bisogna, oltre all'alterità, considerare l'identità che coinvolge l'essere femmina, madre e artista.

Lo spazio che occupa il **corpo pubblico** spesso non si definisce ed esaurisce soltanto nel corpo autobiografico o nella proiezione collettiva , ma anche nello spazio fra sé e altro da sé, proprio in quel punto intermedio che permette di non chiudersi nella soggettività.

È quel senso di nomadismo, a cui si accennava precedentemente, che permette il riconoscimento oltre che lo spaesamento, è quell'appropriazione di un **corpo pubblico** capace di trascendere le gerarchie o le suddivisioni.³⁴

Un nomadismo inteso come se il mio corpo fosse anche il tuo corpo; ovvero sentimento di nomadismo come se il mio corpo fosse mio, ma fosse anche per tutti.

Ciò non significa soccombere al senso di estraneità dato dalla condizione di nomadismo fisico e psichico, ma usare tale mobilità come mezzo di risituamento e riconoscimento costante.³⁵

La discriminazione diretta e indiretta esercitata dalla dominante pratriarcale sulle donne, uno degli aspetti fondanti di questa trattazione, si è sempre dimostrata non propensa al voler “vedere” altrove.

È giusto non sottomettersi, come donna, a tali discriminazioni e cercare piuttosto “altri spazi”, usando il nomadismo come regola di autonomia, strategia non spiazzante né ambigua, semplicemente reale e consona al **corpo pubblico**.

L'unica “verità” che l'individuo percepisce come personale è quella che viene da “dentro” muovendo da una sensibilità e da un pensiero propri.

Questa verità, come autenticità di pensiero e azione, è da ricercare nel perseguimento di una libertà personale.

In arte, nondimeno, una delle cose più difficili da mantenere è una libertà individuale che coincida con l'atteggiamento creativo, senza che tale espressione diventi lesiva o fine a sé stessa.

È l'individuo che con il suo processo di pensiero e azione si pone testimone della sua identità nei confronti della società.

Si tratta di cercare di capovolgere la lettura tradizionale dell'arte e della sua storia, di dare un punto di vista sulla donna artista, sui percorsi rintracciabili per la conquista di tale condizione e darne un significato in questo momento “pseudoemancipato”.

Da queste riflessioni emerge che, se già come donna occorre difendersi dal linguaggio e dalle apparenze, si subisce anche il doppio sospetto che nutre un pubblico “maschile”, in primis in quanto donna e poi in quanto artista.

Immaginiamo quanto sia difficile per una donna imporsi come artista quando già risulta difficile riconoscere all'artista in genere il suo ruolo nella società.

Ancora di più oggi, quando la "viziata" omologazione della società dominata dal "logotipo" sembra non aver bisogno della figura dell'artista quale operatore culturale ed estetico.

Invece qui si vuole insistere su quanto il valore trasmesso dagli artisti, ed in particolare dalle donne, provenga dal reale e dal vissuto, da valori interiori e profondi, da pensieri ed azioni fusi tra loro: così come avviene fra arte e vita, a volte talmente indissolubili che potrebbero portare a dichiarare come "autobiografica" tutta la creazione artistica.

Queste pagine cercano di fornire un'analisi di pratiche riscontrate in donne artista che hanno usato il corpo come elemento sintomatico della loro personalità espressiva, mescolando la loro vita quotidiana con il risvolto esterno ad essa, un tentativo di rilevare differenze o dare importanza a visioni che nascono dalla donna stessa.

Arte e vita quindi in uno stretto connubio, e scelte di vita proiettate all'esterno.

La scelta di optare per il linguaggio dell'arte da parte del soggetto "altro"/donna si concentra non solo nell'attenzione al corpo o all'identità, ma anche nei processi di messa in atto di questa de-costruzione.

È immaginabile come una tale proposta rapidamente assuma la funzione di messaggio altamente critico e politico.

Ma è frequente osservare anche toni più dimessi, meno rivendicativi, sia perché ostacolati e perché intrisi di un

retaggio secolare, sia perché volutamente più segreti, intimi, introspettivi.

Non per questo si tratta della conferma di un linguaggio meno “femminile” e/o “femminista” nella coscienza di un discorso afferente alle donne e al **corpo pubblico**.

Il corpo della donna, nell’arte spesso coperto o svestito da un uomo, comincia ad essere esibito nelle stesse varianti anche dalla donna artista.

Le donne artiste hanno messo a punto una loro ottica di raffigurazione che ha infranto stereotipi legati al corpo femminile e scandagliato le possibilità espressive inerenti a esso, ostacolate ma al contempo libere di non dover prendere esempio da nessuno.

Queste artiste hanno dimostrato che l’arte può essere fatta anche da donne, pur trovandosi in luoghi desueti, o con oggetti e attributi femminili, come la domesticità, il cibo e i vestiti.

Queste donne hanno definito quello che sostengo come **corpo pubblico**, ed è attraverso questa “etica sensibile” comune che è possibile associare artiste sostanzialmente differenti fra loro come: Sandy **Skoglund**, Lynda **Benglis**, Martha **Rosler**, Jenny **Holzer**.

Alcune di queste artiste hanno fatto volutamente della loro opera attraverso il corpo un’arte pubblica dalle caratteristiche comunicative e funzionali evidenti, come ad esempio l’esponente della Performance Art Marina **Abramovic’**.

Altre sono arrivate ad avere un riscontro nel **corpo pubblico** e nel servizio di “pubblico aiuto”, per vie più sottili.

Lo stesso discorso vale per un'arte "femminista", dove si assiste al costituirsi di collettivi che da un lato muovono una rivendicazione "aggressiva" e dall'altro una pudica proposta di tipo associativo, come possono dimostrare la "storica" esperienza della **Womanhouse** e la recente proposta delle **Guerrilla Girls**.

Sentirsi al margine, al bordo, al limite ha dato forza alle donne per partecipare in prima persona al discorso che le investe unendosi in collettivi.

A volte con atti estremi e a volte con atti compartecipati, il corpo della donna si è fatto pubblico grazie alla coscienza della propria identità.

L'arte che ha dato alle donne la possibilità di infrangere barriere e porsi sul terreno del confronto, permette loro di presentare loro stesse, il proprio corpo e di rischiare in prima persona, parlando di sé.

Questo corpo che si offre al pubblico diventa in questo modo corpo politico perché rivendica un pensiero, riconducibile all'idea comune di libera presentazione e rappresentazione della propria identità.

Un corpo-voce, un corpo-linguaggio che discute il corporale, l'intimo e le ideologie; un corpo-politico perché "costruito" come risposta a una domanda, un bisogno.

Un'ipotesi che deriva dal senso profondo dell'agire e dell'essere.

Politico anche nel senso duro di denuncia o ironico perché fa del suo messaggio una satira.

Sotto questi aspetti potrebbe essere presa a bandiera l'opera fotografica di Barbara **Kruger** intitolata *Untitled (You Are Not Yourself)* del 1983 **[Fig. 1]**, dove l'artista compie una serie di rotture degli "schemi consueti" e dello

“specchio”, agendo con una prospettiva che è consona per più aspetti al **corpo pubblico**.

Lo specchio in frantumi, che è un tema caro alle artiste, rappresenta la doppia rottura del sé e dell'altro da sé.³⁶

L'identificazione con una donna “emancipata” sta a mezza via, in quanto l'identità compiaciuta (Narciso) è arrabbiata con sé stessa, perché si riconosce ma non si piace ed accetta.

“Non sei te stesso” è il monito pronunciato da Barbara **Kruger** e che incita ad assumere coscienza di identità, ruolo, azione.

Quest'opera di Barbara **Kruger** è anche un grido femminista, un urlo condiviso e propagato, elevato a modello di pura retorica della denuncia contro i sistemi maschilisti coalizzati fra loro.

Inoltre quest'immagine per definirsi usa il “nomadismo” grazie allo specchio rotto che riverbera l'immagine in varie direzioni, negando l'unicità del punto di vista e dei punti di fuga rispetto la “prospettiva centrale” usata solitamente dalle rappresentazioni maschiliste.

La consapevolezza dell'identità di una nuova donna è riscritta attraverso l'arte anche nella caratterizzazione “materna” e nelle sfaccettature biologiche.

Ciò trova un riscontro nei fluidi corporali e nelle reciprocità che sottendono il senso comune legato alla fertilità e alla “maternità”, e che guardano al **corpo pubblico** in quanto “grande madre”.

Convincenti e sacrali in tal senso, quale **corpo pubblico** “materno”, sono le proposte di Niki de **Saint-Phalle**, di Meret **Oppenheim** e di Kiki **Smith**.

La maternità come doppio, la fisicità a pezzi, la rottura di tabù legati al corpo fanno parte della visione artistica di molte donne.

Duplicazione, ambiguità, e scambio di ruoli sono al centro del lavoro di artiste come: Janieta **Eyre**, Renée **Cox** e Annie **Sprinkle**, che mettono in discussione rappresentazioni e costruzioni di identità, sottolineandone il valore biologico, la ciclicità e la ri-generazione, il legame con la terra, la creazione e la fertilità, ovvero termini che appartengono alla donna quanto al **corpo pubblico**.

Si tratta al contempo di un'identità consapevole del pericolo e delle possibili aggressioni, e da qui di un corpo che si fa pubblico per denunciare abusi e sopraffazioni.

I primordiali segni della coscienza dell'autonomia delle donne prendono avvio come elemento di emancipazione e pericolo da e per l'uomo da quando le stesse donne hanno cominciato a leggere a scrivere.

Da allora il tentativo di visibilità concreta e pregnante, da parte delle donne, ha segnato un percorso storico che ha tutte le caratteristiche di un "manuale di sopravvivenza" nella società fallocentrica.

Le donne simbolo dell'emancipazione hanno dovuto far leva prima sul loro vissuto per mettere in luce la qualità di un pensiero fondato sulla pratica di sé.

Pratica che passa attraverso la ridefinizione delle potenzialità del proprio corpo.

Lo slogan delle femministe di trenta anni fa "il corpo è mio e lo gestisco io", riferito ad un diritto alla sessualità e alla maternità consapevole, trova una corrispondenza con l'attuale rivendicazione del diritto alla proprietà del nostro

DNA, ad esempio, in merito al rischio di commercializzazione di brevetti sul genoma.

Con questi presupposti, l'ottica da cui guardare la donna è impietosa.

In breve tempo la richiesta femminista di una proprietà del corpo è stata sostituita dalla perdita dell'aura e della stessa proprietà del corpo.

Associata agli aspetti positivi dell'avanzare della clonazione, degli uteri artificiali e delle tecnologie prende sempre più forma un cyber-corpo capace di renderci anche macchine, più efficienti ma pure superflue e artificiali.

Per le donne in particolare questo comporta una doppia lettura: da un lato un ulteriore sintomo di conquista e di emancipazione, dall'altro il livellamento dettato dall'alto verso un nuovo "stereotipo" (clone).

Guidiamo il corpo attraverso abiti alla moda, suggerimenti di esperti e consigli per gli acquisti e le donne, quali oggetto, si muovono come schiave dell'immagine prototipo trasmessa dai media.

Così il nostro corpo ci appartiene sempre meno, anche perché sottomesso alle regole perfezionistiche di estetiche e mode, che ci regalano un atteggiamento fiducioso nella tecnologia anche se questa è usurpata dall'uso che ne fa la società contemporanea.

La "riappropriazione" del corpo da parte delle donne, avvenuta negli anni '70, ha permesso di conoscere, "scoprire" e mettere a nudo il corpo ma non ha consentito di preservarlo da quello che attualmente è la sensazione di perdita dell'autonomia dell'identità.³⁷

Il futuro è un ibrido fra carne e macchina perché tecnologia e scienza si sono impadroniti dei nostri corpi.

In quanto donne il grande rischio, conseguente allo smarrimento dell'identità, è la perdita del valore della riproduzione naturale, pur godendo dei vantaggi offerti dalla tecnologia alla maternità.³⁸

Essere donna oggi sembra significare anche l'avanzata a colpi di bisturi nel moltiplicare una bellezza stereotipata, avviandoci all'essere tutte uguali come cloni.

Pure l'uomo non è esente da tale avanzata.

L'epoca contemporanea è dominata dall'incertezza sull'identità, anche sessuale e si va verso l'era unisex dello scambio fra ruoli (androginia, famiglia satellite allargata, "mamme e mammi") un poco confermando la caratterizzazione "equivoca" che a volte traspare dal **corpo pubblico**.

Se appare scontato affermare quanto sia importante per l'individuo l'appropriarsi del linguaggio scientifico, tecnologico e dei media, occorre sottolineare come lo sia ancora di più in veste di donna e artista.

Nonostante le donne abbiano mosso in avanti passi "inauditi", questo sforzo non viene accompagnato da progressi nel campo del pensiero sociale delle pari opportunità e del lavoro e neppure dall'evolversi dell'immaginario maschile.

Il femminismo è servito a liberare le donne dai sensi di colpa ed in tal senso ha determinato coscienza e autonomia.

Sarebbe opportuno considerare l'attuale retaggio femminista un "work in progress" e nello stesso modo bisognerebbe avanzare, progettando, appunto, senza sensi di colpa.

L'importante è rendersi conto che oggi qualsiasi nuovo femminismo passa per l'elemento tecnologico e delle reti di comunicazione, quindi è necessario impadronirsi di questi linguaggi per poter "concepire" (procreare) il proprio progetto esistenziale e sociale.

L'ingresso della famiglia democratizzata al posto di quella patriarcale e lo scambio di ruoli hanno reso le donne vere protagoniste del cambiamento, le quali dimostrano più di prima (e forse più degli uomini) libertà e possibilità di esprimersi, anche creativamente.

La donna, che sembra avere oggi una missione onnipotente, in quanto impegnata nel rivestire più ruoli e doveri, rischia il delirio e la frantumazione della propria personalità oltre all'integrità fisica e psicologica.

Ma anche il maschio traballa, esso è l'espressione di una profusione di timori, non solo nei confronti della nuova "donna".

Il maschio deve fare i conti con la propria parte "femminile", così come le donne hanno faticato nella ricerca e affermazione del proprio "maschile".

Come riunire tutti i pezzi di questa donna e questo uomo in frantumi?

Nell'ipotesi di doverli riunire, è auspicabile che questo avvenga non certo attraverso la forza fisica, semmai attraverso il potere e l'azione che, da donne, dovremmo usare meglio e di più, ad esempio collaborando nel costruire il **corpo pubblico**.³⁹

Infatti, un pensiero contemporaneo esplicitato da donne isolate che combattono per sé stesse, non accomunate da motivi solidali e condivisi, non appartiene a una costruzione efficace.

Le donne sbaglierebbero nel non proporre o promuovere aggregazione collettiva “femminile” o “femminista” accantonando la possibilità di fare rete e “pressione” in modo comune e soprattutto di scambiarsi le esperienze; ciò naturalmente in contiguità con l’universo maschile.

Ove esistono, queste pratiche di aggregazione rimangono come controllate o al margine, perché “etichettate” e/o espressione di un’identità e di una differenza incapace di un riscontro quantitativo e qualitativo allargato.

Difficile quindi protendersi alla reale affermazione di sé stesse quando i diritti acquisiti non trovano un’equivalente consolidamento all’esterno e nelle istituzioni.

Anzi si deduce che il femminismo, estinto nella sua variante storica, ha lasciato spazio a due principali categorie che ancora una volta eguagliano i meccanismi di dominio fra società industrializzate e non, ovvero: chi ha, ha di più e chi non ha, ha ancora meno (diritti, potere acquisitivo e valori).

Non basta avere coscienza delle risorse e dei potenziali, occorre avere anche più consapevolezza della loro gestione in autonomia.

Ciò non vuol dire escludere la parte maschile della società, neppure scavalcarla, significa semmai trovare le opzioni per aggirare gli ostacoli dettati dalla “fallocrazia”.

Essere “sole” ed “emancipate” è un problema, è una tendenza all’involuzione che deve essere arrestata, per questo l’arte pubblica che promuova un discorso collettivo ha la sua fondamentale importanza per ritrovare compartecipazione ad un discorso che merita di essere discusso in quanto capace di fare “rete” nel porre domande.

Nello specifico, quando il discorso delle donne non si focalizzi solo su un dibattito pseudo femminile-femminista, ma contribuisca ad allargare il discorso che investe la presentazione e rappresentazione dell' identità quanto del corpo.

Questa è la funzione del **corpo pubblico** nell'arte e nella società; ovvero, la conferma dell'arte per la società come realtà modificabile dal pensiero e dall'azione .

La donna che attraverso l'arte rivendica sé stessa nel diritto di pensiero e azione assolve al compito di procreatrice, confermando l'aspetto "matrix" dettato dal dato biologico.

Le donne devono "saper esserci" in modo tempestivo, nella consapevolezza del proprio utero e dei propri seni, ovvero "ingravidando" il pubblico senza "violentare" il privato.

Note Capitolo 1

1

Gianni Vattimo risulta essere fra gli esponenti più rigorosi e appropriati di un "pensiero debole" critico e filosofico sulla condizione sociale post-moderna e sulla teoria dell'arte.

Conducendo il parallelismo fra il pensiero di Heidegger (*L'Origine dell'Opera d'Arte*) e quello di Benjamin (*L'opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*), entrambe teorie pubblicate nel 1936, Vattimo ha individuato caratteristiche comuni tra "shock" (perdita dell'aura- Benjamin) e "Stoss" (urlo- Heidegger).

Vattimo individua nella crisi di una concezione della storia unica lineare dominante, nella fine dell'imperialismo e colonialismo e nella diffusione dei mass media le cause della "fine della modernità".

Per l'approfondimento della tematica cfr.:

Vattimo, Gianni

- *El Pensamiento Debil*, Cátedra, Madrid, 1995
- *La Fine della Modernità*, Garzanti, Milano, 1998 (1985)
- *La Società Trasparente*, Garzanti, Milano, 2000 (1989)

Dell'ultimo testo si segnala il capitolo "*L'arte della Oscillazione*", ibidem, p. 63

2

"(...) Contro la nostalgia per l'eternità (dell'opera) e per l'autenticità (dell'esperienza), bisogna riconoscere chiaramente che lo *shock* è tutto ciò che rimane della creatività dell'arte nell'epoca della comunicazione generalizzata. E lo *shock* (...) esso non è altro, fondamentalmente, che una mobilità e ipersensibilità dei nervi e dell'intelligenza, caratteristica dell'uomo metropolitano. A questa eccitabilità e ipersensibilità corrisponde un'arte non più centrata sull'*opera* ma sull'*esperienza*, pensata però in termini di variazioni minime e continue(...) Il secondo carattere che costituisce lo *shock* come un residuo della creatività nell'arte della tarda modernità è quella che Heidegger pensa sotto la nozione di *Stoss*: cioè lo spaesamento e l'oscillazione che hanno da fare con l'angoscia e l'esperienza della mortalità. Il fenomeno descritto da Benjamin come *shock*, cioè, non riguarda solo le condizioni della percezione, né è solo un fatto da affidare alla sociologia dell'arte; è invece il modo in cui si attua l'opera d'arte come conflitto tra mondo e terra. Lo *shock-Stoss* è il *Wesen*, l'essenza, dell'arte nei due sensi che questa espressione ha nella terminologia heideggeriana: è cioè il modo in cui si dà a noi, nella tarda modernità, l'esperienza estetica; ed è, anche, ciò che ci appare come essenziale per l'arte *tout court*, cioè il suo accadere come nesso di fondazione e sfondamento, nella forma dell'oscillazione e dello spaesamento; in definitiva, come esercizio di mortalità. (...)

Vattimo, Gianni, *La Società Trasparente*, op.cit., pp. 80-81

3

Ibidem, p. 83

4

Sulla convenienza della scelta e del gusto sociale, basati sull'utile come bello cfr.:

Bourdieu, Pierre, *La Distinzione. Critica Sociale del Gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001 (1979)

Si vedano in particolare i capitoli:

- "IV: *La Dinamica dei Campi*", p. 233
- "V: *Il Senso della Distinzione*", p. 273
- "VII: *La Scelta del Necessario*", p. 383
- "X: *Post Scriptum: Elementi per una Critica <<Volgare>> delle Critiche <<Pure>>*", p. 49

Sulle norme di comportamento pubblico basate su concetti oppositivi cfr.:

De Certeau, Michel

- *L'Invenzione del Quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001 (1990)
- *"De las Prácticas Cotidianas de Oposición"* in AA.VV., *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp.391-426

5

L'arte e il corpo sono necessariamente relazionati alla società che li ospita e produce; in tal senso, a una identità umana "dissacrata", sempre più permeata da eventi appartenenti al virtuale e alla tecnologia, sembra corrispondere un'arte mediata da una epopea dalle stesse sembianze.

Per ciò l'arte espressa dal corpo opta parimenti verso la stessa direzione tecnologica contaminata e artificiale. Fra i sostenitori di questa ipotesi, Francesca Alfano Miglietti (FAM) sostiene, attraverso artisti quali Stelarc, Marcelí Antunez Roca (ex Fura dels Baus), Orlan, Aziz e Cucher, che l'arte avrà un seguito proprio nell'ambito dell'artificiale e del non naturale. Il "virus" pertanto è una possibile risposta positiva ad una contaminazione avvenuta o in farsi dai risvolti anche positivi, per artisti che sulla scia di William Burroughs o Laurie Anderson scelgono il virus contaminante come linguaggio di confine.

" (...) Dove finisce ciò che viene prodotto da ciò che viene "nato"? Questo è uno degli assiomi di Kevin Kelly, il quale appunto dá, come uno degli assiomi di questo fine millennio, il fatto di non riuscire più a distinguere tra ciò che viene prodotto e ciò che nasce. Che cosa muta in questo momento il corpo e che cosa muta in questo momento l'identità? (...) Questo fine millennio si apre con una serie di tecnologie di trasformazione del corpo: tutto ciò che in questo momento viene prodotto, viene prodotto con una sorta di amplificazioni sia dei sistemi cognitivi che dei sistemi corporali. A questo punto, io distinguerei tra due tipi di tecnologie: delle tecnologie visibili e delle tecnologie invisibili. (...) Io penso che non si possa più usare il singolare quando parliamo di corpo, cioè, in realtà, in quest'epoca abbiamo sicuramente almeno due corpi. Un corpo virtuale che è anonimo, che può scegliere l'identità maschile e femminile, infantile e animale, a seconda di come sceglie di rappresentarsi in Rete (...) invece, abbiamo un corpo che è fortemente carnale, che è una sorta di "ipercorpo". In questo momento, il corpo di un singolo può contenere il corpo di altri singoli, con un trapianto, per esempio, oppure con una trasfusione di sangue. È molto affascinante pensare che in questo momento il corpo umano incarni anche il corpo sociale. (...)"

Alfano Miglietti, Francesca (FAM), *"Mutazioni Corporee: il Corpo al Centro di Sperimentazioni Estreme"*, Mediamente, Bologna, 17 novembre 1998

www.mediamente.rai.it

Per il concetto di contaminazione inteso dall'autrice cfr. Cap. 3 nota 12

6

La definizione dell'identità attraverso il sesso equivale a una lettura impoverita dell'essere attraverso la riduzione a un dato naturale o biologico. La determinazione dell'identità attraverso il genere esprime invece una costruzione sociale e storica attiva nelle componenti sia particolari sia globali.

Evitare la ripetizione, anche nel senso "sessuale", dell'identità porterebbe ad una azione sociale e politica dinamica e aperta.

" (...) The redescription of intrapsychic processes in terms of the surface politics of the body implies a corollary redescription of gender as the disciplinary production of the figures of fantasy through the play

of presence and absence on the body's surface, the construction of the gendered body through a series of exclusions and denials, signifying absences. (...) That disciplinary production of gender effects a false stabilization of gender in the interests of the heterosexual construction and regulation of sexuality within the reproductive domain. The construction of coherence conceals the gender discontinuities that run rampant within heterosexual, bisexual, and gay and lesbian contexts in which gender does not necessarily follow from sex, and desire, or sexuality, does not seem to follow from gender—indeed, where none of these dimensions of significant corporeality express or reflect one another. When the disorganization and disaggregation of the field of bodies disrupt the regulatory fiction of heterosexual coherence, it seems that the expressive model loses its descriptive force. That regulatory ideal is then exposed as a norm and a fiction that disguises itself as a developmental law regulating the sexual field that it purports to describe. (...) acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. This also suggests that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse, the public regulation of fantasy through the surface politics of the body, the gender border control that differentiates inner from outer, and so institutes the "integrity" of the subject. (...) If the "cause" of desire, gesture, and act can be localized within the "self" of the actor, then the political regulations and disciplinary practices which produce that ostensibly coherent gender are effectively displaced from view. The displacement of a political and discursive origin of gender identity onto a psychological "core" precludes an analysis of a political constitution of the gendered subject and its fabricated notions about the ineffable interiority of its sex or of its true identity. (...)"

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990; pp. 172 - 174

Per l'approfondimento del tema "Gender Studies" e del termine "Gender Performativity", oltre al testo sovraccitato cfr.:

Butler, Judith

- *Feminists Theorize the Political*
Routledge, New York – London, 1992
- *Corpi che Contano*
Feltrinelli, Milano, 1996 (1993)

Relativi al genere sessuale e alla donna cfr.:

- Bolin, Anne, "*Transcending and Transcendering: Male-to-Female Transsexuals, Dichotomy and Diversity*", in Herdt, Gilbert, *Third Sex Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, Zone Books, New York, 1994, pp. 447-485 213-240
- Hekma, Gert, "*A Female Soul in a Male Body': Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology*", ibidem, pp. 213-240
- Irigaray, Luce, *Je, Tu, Nous. Towards a Culture of Difference*, Routledge, London - New York, 1992

Nel testo si segnalano in particolare i capitoli:

- "*Linguistic Sexes and Genders*", p. 67
- "*Your Healt. What, or Who, Is It?*", p.101
- "*How Can We Create Our Beauty?*", p.107
- "*How Old Are You?*", p.113

- "So When Are We to Become Women?", p.133

Sulle donne di colore cfr.:

Tyson Darling, Marsha J., "Gender Globalization, State Interests, Women of Color and Marginalized Women" in *Economies/Exchanges*, n.paradoxa, Vol. 8, 2001, pp. 65-73

7

Sulla periferizzazione dell'arte cfr.:

Pique, Floriana, "Gianni Vattimo. Mi Aspetto che l'Opera d'Arte mi Costringa a Ripensare il Mio Modo di Essere nel Mondo, Non è Poco", *Flash Art* n.180, dicembre 1993/gennaio 1994, pp. 56-58

8

"(...) Se sarà sempre impossibile assimilare la totalità della storia, altrettanto difficile è comunicare la bellezza dell'arte. (...) Il contributo particolare dello storico è la scoperta delle molteplici forme del tempo. Il suo fine (...) è di ritrarre il tempo. (...) Il tempo biologico consiste di periodi ininterrotti di durata statisticamente prevedibile: l'esistenza di un organismo va dalla nascita alla morte e ha normalmente una durata <<prevista>>. Il tempo storico, invece, è intermittente e variabile. (...) La fine e l'inizio di un'azione non sono punti determinati. (...) Gli elementi costitutivi del disegno del tempo storico sono gli eventi e i loro intervalli. (...) Gli intervalli di tempo però in biologia non interessano, mentre nel tempo storico ciò che attira la nostra attenzione è proprio quel tessuto dinamico che riempie gli intervalli e allaccia le esistenze tra loro. Il tempo come la mente, non è conoscibile in quanto tale. (...) Solamente le arti di natura materiale sono sopravvissute; della musica e della danza, della lingua parlata e dei riti, di tutte le arti estemporanee di qualsiasi paese al di fuori di quelli mediterranei niente praticamente è rimasto, salvo alcuni residui di tradizione in gruppi etnici isolati. La prova ultima dell'esistenza di quasi tutti i popoli antichi sarà quindi per noi di ordine visivo ed è da ritrovare nella materia e nello spazio più che nel tempo e nel suono. (...) Supponiamo l'esistenza di un gradiente comune tra utilità assoluta e arte pura. I due estremi esistono soltanto nella nostra immaginazione: i prodotti dell'uomo includono sempre utilità e arte in varie proporzioni e non possiamo concepire un oggetto senza l'uno o l'altro di questi ingredienti. Gli studi archeologici mettono generalmente in risalto l'utilità mirando all'informazione sul processo di incivilimento: gli studi artistici invece sottolineano i caratteri qualitativi per ricavarne il significato intrinseco dell'esperienza umana in generale.(...)"

Kubler, George, *La Forma del Tempo. La Storia dell'Arte e la Storia delle Cose*, Einaudi, Torino, 1989 (1972), pp. 19-22

9

"(...) In any case the public space, in spite of the different approximations, it is considered as the territorial reservation devoted to the mobility, to the social contact and to the enjoyment of the environment. Of this is derived the necessary policy for endowment, conditioning and propriety of the public spaces in those which the art can fulfil a substantial role. I believe that it is from this optics that we can begin the discussion about the second great issue: art for/in public spaces. The same formulation of the issue outlines us the existence of two realities: the art and the public space. I will not enter, in this work, on quintessential considerations about the art. I would like, however, to indicate that this statement corresponds to the clear formulation of the autonomy of the art. Long of the XIXth century, this recovery of the autonomy statute, of the art by the art, produces in the ontological area the need of differentiation among the artist and the rest of the society, especially when, on a gradual way, the artist begin to integrate in his/her Language the elements of the Otherness. We

can also to soar the emergency of the problems of the other around the end of the XVIIIth century, with the proposals of Diderot, Swift, Goethe; but the XIXth century, from a perspective of social ontology, is characterized by the development and investigation on the self, on the capacities of the own body. They will be the advances in Ethnology, in Physics and in Psychoanalysis those which will discover the fragility of this concept/percept, I mean the I based on the image of the body. The body already it can not be considered solely as *res extensa*, but as a complex field of energetic movements and pulsions that are recognized in Other considerate, to date, primitive bodies, little evolved, ancestral. The ways art shown itself, gradually abandon the model of the machine man, of the mimesis understood as imitatio. In fact, in the ontological plan, the artist is faced to the need of be differentiated of the other, from crumbling of the idea of the body as place of the soul. All this creates an ontological contradiction that is going to mark in the epistemological area the modernity's program. G.C. Argan (1970s) outlines that the epistemological program, in spite of the differences, of the nuances, with the political scope more or less progressive or advanced, will become coordinates shaft to share by several artist generations. (...) Though at the present, so much the ontological situation of the artist as her/his epistemological paradigm, they have assorted respect to the described previously, the system of the art stay alive these principles though it will be in the area of the mythology and social behaviour of the artist. To recover the concept of the public art as art for/in the public spaces, supposes the maintenance of this paradigmatic situation in the one which, to real effects, the artist acts as demiurge among the space, the citizen and the art. (...) It is not possible to compete in the various city leagues without the only voucher of given author works. It seems as if the urban space would be an immaculate, immense and endless autographs book in which the collector cities preserve and produce their value. On the other hand each city -in reason of its history and morphology- requires approximations/interventions executed from the love to everyday life, without nominalist tracks of the ranking; from the next position to the citizens. Modest approximation that, possibly, it improves the quality of life of the residents but that it is not able of competing in this strange shaker that rules the interest by the investment and the international competitive growth. A dialectical among the locality and the globality, a strange plait in the artistic and political thought; an excessive dominance of the paradigm to think global, to act local. (...) Some years back, G.C. Argan (1984), it indicated the fact that the planning of the public space and by consequence of the public art, "*did not have to be made for the citizens, but by the citizens*". The thought of Argan presupposed that the aesthetic operators – architects, artists, psychologists, sociologists, etc,- had as mission the organization of the spaces to permit the citizens the creation of places. It is made evident, as of these observations that the problem of the public art is a problem that belongs to the field of the culture. But, at the same time, patent curfew the fact that we can not approximate the topic from a conception of the culture with C, but we are obligated to envisage it from the widest optics of the joint of processes guided to improvement of quality of life of the citizens. (...)"

Remesar, Antoni, "*Public Art: Towards a Theoretical Framework*", in Remesar, Antoni, *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Monografies Psico/Socio/Ambientals n.6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 130-131,133, 135, 139

Per una riflessione sui contenuti teorici dell'arte pubblica, si rimanda all'intero scritto di Antoni Remesar, segnalando in particolare lo schema a p.134, inoltre si rimanda al testo di Sergi Valera "*Public Space and Social Identity*", ibidem, p. 77

Sull'arte pubblica cfr.:

- Crane, Diana, *The Production of Culture: Media and the Urban Arts*, Newbury Park, Sage, New York, 1992
- Lippard, Lucy R., "Public Art: Old and New Clothes" in Lippard, Lucy R., *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York, 1997, pp. 262-275
- Raven, Arlene, *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York, 1993 (1989)
- Remesar, Antoni, *Hacia una Teoría del Arte Público*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997- 1998
- Roy, Josep, "Claves para el Uso y Comprensión de la Escultura Pública Contemporánea" in *Presències en l'Espai Públic Contemporani*, Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental, Facultat de Belles Arts, Universitat de Bracelona, Barcelona, 1998, p. 51

Sullo spazio pubblico cfr.:

Miles, Malcolm, "Tras el Dominio Público: Espacios de Representación, Transición y Pluralidad" in Brandao, Pedro - Remesar, Antoni, *Espaço Público e a Interdisciplinaridade*, Centro Português de Design, Lisboa, 2000, pp. 101-105

Sulla condivisione pubblica del corpo in termini artistici cfr.:

Dubin, Steven C. , "The Body As Spectacle" in Dubin, Steven C., *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivil Actions*, Routledge, London, 1992, pp.125-158

10

Sul fattore dell'implicazione democratica e collettiva di progetti pubblici cfr.:

Bovaird, Tony, "Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment" in Remesar, Antoni, *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Monografies Psico/Socio/Ambientals n.6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 116-127

Dubin, Steven C., *Bureaucratizing the Muse. Public Funds and the Cultural Worker*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1987

Naishtat, Francisco

- "Acción Colectiva y Regeneración Democrática de l'Espacio Público", Documento policopiado. Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana, Facultad de Bellas Artes, U.B., Barcelona, 1999
- "Por una Filosofía de la Acción Colectiva", in *Agora*, n. 6, verano 1997, Buenos Aires, pp. 165-179

Sewell, Derrick W.R. – Coppock, J.T., *Public Participation in Planning*, John Wiley & Sons, London- New York – Sydney – Toronto, 1977

Il fattore partecipativo democratico in forma di referendum potrebbe essere ancora un'ipotesi sostanzialmente valida, così come auspicata già negli anni settanta da Joseph Beuys.

"(...) Sono giunto alla conclusione che non c'è altra possibilità per l'uomo di fare qualcosa se non attraverso l'arte. E per far questo ho bisogno di un concetto educativo; ho bisogno di una concezione della teoria percettiva, e devo negoziare. Così ci sono tre cose che stanno sotto lo stesso tetto. Il concetto educativo si riferisce al fatto che l'uomo è un essere creativo; è molto importante rendersi consapevoli di questo: creare una coscienza del fatto che è un essere creativo e libero e che deve quindi inevitabilmente comportarsi in modo antiautoritario. La concezione della teoria percettiva conferma che

solo l'uomo creativo può cambiare la storia, può usare la sua creatività in modo rivoluzionario. Ritornando al mio concetto educativo, esso significherebbe: Arte=creatività=libertà dell'uomo... Ora bisogna prendere in considerazione la trasformazione della situazione sociale nello stato attuale e come influenza in modo repressivo l'umanità, che potremmo chiamare la maggioranza dei lavoratori. Tutte queste cose fanno parte del mio concetto educativo, per farlo funzionare realmente in direzione politica. Informiamo la gente della situazione attuale e del modo in cui muoversi per parlarne e organizzarsi. Per rendere la gente idonea a questo principio di libero referendum e di auto-determinazione, dobbiamo organizzarla in una posizione di potere, in modo che un giorno potrà, per esempio, concorrere alla realizzazione della forma democratica. Tutto il potere esecutivo deve provenire dalla gente, come questo sia possibile noi lo insegniamo e insieme tentiamo di organizzarlo. Quando la maggioranza degli uomini si sarà messa d'accordo che c'è solo una strada, per esempio, per cambiare la legge, allora essi semplicemente procederanno a fare un referendum. Diranno: 'Abbiamo capito che non ha più senso delegare la nostra voce a un uomo che, come politico di partito, non ha in mente nient'altro che prendere sul serio solo gli interessi del suo partito. Non vogliamo più delegare degli uomini, non vogliamo più una democrazia rappresentativa o formale, noi adesso ci vogliamo autodeterminare, e vogliamo procedere con un referendum sulla questione dei mezzi di produzione'. Quando la maggioranza decide, allora la decisione è valida come legge. Oppure i pochi che detengono il potere distruggono la loro credibilità di democratici. Coloro che detengono il potere oggi vogliono democrazia, o così dicono. Allora molto semplicemente si accorgeranno di dover prendere molto sul serio il fatto che la maggioranza ha creato una legge che essi trasgrediscono. E allora il cosiddetto potere esecutivo della gente viene impiegato, la legge passa e la trasgressione non è più possibile. (...)"

De Domizio Durini, Lucrezia, *Il Cappello di Feltro. Joseph Beuys Una Vita Raccontata*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992 (1991), pp. 38-39

11

"(...) I am reminded of the crisis of acceptance of "public art" (...), in which the passing audience refuses to constitute itself as its public, the body implicated in its discourse. Certainly in the absence of a political public – of even the conception of that space in which political dialogue and decision-making occurs – government-sponsored art can only be perceived as government-imposed art. Since it doesn't have a public – since there can hardly be said to be a public – this art cannot be accepted as work chosen by a designated governmental commission that stands for, that represents, the public, the public-at-large. I am thinking of the billboards a number of us are now favoring as a form of "public address", or of the insertion of the video into some broadcast television slots (a nod here to the problem of paying for these). Billboards and television represent items or events in the transitional space I referred to earlier. But at present the out-of-doors neither symbolized nor necessitates a collectivity, not even the collectivity of the mob. They have been ceded to the homeless, to the representatives of the state and, one guesses, to the "criminal underworld". (...) In contrasting "audience", by which I mean roughly consumer of spectacles, with "public", which refers rather to the space of decision-making, I have come up against a set of questions that approach the topic suggested by our assigned title (...) In general, everyone else sees the audience as a self-chosen subset of a more amorphous entity called the public. In other words, the dimension activity-passivity is attached only to the concept of audience, which has the distinction of willed spectatorship rather than residence in the

limbo of nonchoice. And since choice among presented alternatives is how freedom, in our society, is defined. I guess that members of the audience are perceived as free while members of the public are not. (...)"

Rosler, Martha, "The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art" in AA.VV., *Discussion in Contemporary Culture*, Hal Foster Ed. - Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1987, pp. 13-14

12

" (...) ¡Bien, todo es bueno lo que acaba en bien!

(...) es posible considerar los bienes como una forma de enriquecimiento que puede obtenerse tanto a nivel material como inmaterial, así que los bienes generalmente se consideran de carácter público, o sea que persiguen una entrega de sí mismos en orden a la idea de constituir y contribuir al beneficio social de la colectividad humana. Los bienes poseídos por una determinada agrupación social o territorio contribuyen a la formación del concepto de cultura del "estado", y en general cultura del hombre, donde el objeto, considerado como bien, no solo es patrimonio de un determinado contexto territorial, sino que la condivisión extra-territorial de estos bienes conllevan en general a la cultura e identidad social del hombre. Como en todo sistema del mercado capitalista, la producción, fomentación y salvaguardia de los bienes depende en gran medida de la capacidad que un sistema tiene de sostenerse y autoreproducirse. De esta manera puede reciclar o presentar cualquier bien que sea necesario en aquel momento en función del éxito de una determinada proposición política. Es cierto que la enorme entrega de bienes tiene su sentido de relatividad, cuando estos por cantidad elevada o baja calidad no satisfacen el real deseo o función que el mismo potencial ciudadano o colectivo se espera de ellos; contextualmente es posible observar como todo supermercado de bienes sea una especie de imposición por el alto, normalmente procedentes por los intereses de la colaboración entre estado, mercado y poder, así el destinatario se queda solamente como un pasivo receptor de una serie de "buenas cosas" que en realidad no necesita o no le corresponden. (...) El bien social es posible entonces considerarlo bajo la visual de una riqueza cultural que se produce como resultado de las tensiones que se verifican en los sistemas de organización cultural del hombre. En otras palabras el contraste entre ciudadanos/as y territorio produce el bien como postura crítica de los seres frente a un tipo de estructura e identidad social programada y dictada por el alto. Instituciones y ministerios en el encargo de mantener sus nombres altisonantes, miran a los bienes como al patrimonio de los cuales sacar provechos y elementos válidos para el éxito positivo de su propia política, antes de todo corporativa y luego comunitaria. En efecto, de hecho, es imposible escaparse del mensaje cultural que las características propias de los bienes aportan a la sociedad. (...) el arte es un bien público, visto que su mensaje y su valor de **educación** al sentido social corresponden a factores verificables en toda experiencia humana, aunque lo artístico implique muchas instancias personales. (...) El sentido totalitario del bien tiene fines que, no siendo reconducibles a los pedidos de los hombres, se estructuran legitimando públicamente un bien que se define como el bien particular. La producción de este bienestar no debería entonces tratar de acumular bienes individuales, como si fueran perseguidos con vicio o manía, sino de una forma de contribución particular en el interés de todos. El bien totalitario del arte es entonces un beneficio de tipo arcano y perfecto aunque reorganizable y discutible, su contribución al fomento del bien público se genera dentro y afuera de su marco de actuación, provocando la condivisión de la confrontación social de los fenómenos, en sentido político y cultural. La expresión artística corresponde al proyecto estético-político del hombre en

relación con su espacio vital y sensible, las obras de arte son entonces el bien particular al servicio de la clasificación y partición de todos los territorios transitables, y en el mismo tiempo representan una forma de enriquecimiento asequible para todos.

El bien colectivo entonces es la política de un bien encima de las partes, aunque esto no se verifique en la realidad a causa de la separación forzada entre público y privado, enfrentando el sentido unitario de las relaciones humanas. (...) sostener un concepto funcional al bienestar social comporta el tener que arriesgarse en la contemporaneidad, con una perspectiva eficaz y basada sobre nuevos expedientes, capaz de visualizar más allá de su campo de portada. El arte como bien público debe ser considerado fuente de utilidad para los hombres y no solo instrumento decorativo, superfluo o sometedor: ¡el mio, es tu bien! (...)

Tinterri, Vania "El Arte Como Bien Público", in *Investigación Alrededor del Arte Público*, Corso "Teoría del Arte Público" diretto dal Dr Antoni Remesar, Biennio di Dottorato 1997-'99 "Espacio Público: Arte y Regeneración Urbana", UB, Barcelona, 1998 non pubblicato

13

Particolare attenzione dovrebbe essere dedicata alla prassi teorico-pratica costruttivista, sia nei suoi termini di avanguardia storico-artistica (costruttivismo) sia nell'applicazione psicopedagogica (costruttivismo cognitivo).

"(...) Le nuove tecnologie accentuano la loro solidarietà con l'orientamento costruttivistico, un complesso ed articolato movimento epistemologico da cui discendono significative implicazioni per la tecnologia dell'educazione.⁹ (...) [nota 9. Al cuore del costruttivismo c'è una confluenza di orientamenti: la componente cognitivistica, che ha sempre mantenuto una diffidenza informazionale s'incontra con il costruttivismo epistemologico (Von Foerster, Von Glasersfeld, Bateson, Goodman), con il pragmatismo (Rorty), con il contestualismo (s. Brown, Resnick), con le teorie dell'autopoiesi (Maturana, Varela), del pensiero complesso (Morin), senza escludere suggestioni provenienti dall'ermeneutica e dal decostruttivismo. La conoscenza come costruzione attiva del soggetto è un concetto presente in gran parte della ricerca di questo secolo. Dewey, Piaget e Wygotskij possono essere considerati costruttivisti; del resto, secondo Von Glasersfeld, Giambattista Vico è il primo costruttivista. Altri (Merril) sostengono che le proposte del costruttivismo non sono in contraddizione con quelle cognitive e che, nell'insieme, le suggestioni e la vis polemica del costruttivismo possono rappresentare un utile fertilizzante all'interno del quadro cognitivistico.] (...) I concetti principali che lo caratterizzano possono essere ricondotti a tre: la conoscenza è prodotto di una costruzione attiva del soggetto, ha carattere <<situato>>, ancorato nel contesto concreto, si svolge attraverso particolari forme di collaborazione e negoziazione sociale.(...)"

Calvani, Antonio, *Educazione, Comunicazione e Nuovi Media. Sfide Pedagogiche e Cyberspazio*, UTET, Torino, 2001, pp. 101-102

14

Per la definizione di "Non-Luogo" secondo l'antropologo Marc Augé cfr.:

Augé, Marc, *NonLuoghi*, Eléuthera, Milano, 2001 (1993), p. 36

"(...) Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un *nonluogo*. (...) Il luogo e il nonluogo sono piuttosto delle polarità sfuggenti: il primo non è mai completamente cancellato e il secondo non si compie mai totalmente – palinsesti in cui si riscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione. (...) la distinzione tra luogo e nonluogo passa attraverso l'opposizione del luogo con lo spazio. Ora, Michel de Certeau ha proposto un'analisi delle nozioni di luogo e di spazio che costituisce un preliminare obbligato. Per quel che lo riguarda, non contrappone i <<luoghi>> agli

<<spazi>> o i <<luoghi>> ai <<nonluoghi>>. Egli considera lo spazio come un <<luogo praticato>>, <<un incrocio di mobilità>>; sono coloro che si muovono a trasformare in spazio la strada geometricamente definita come luogo dall'urbanesimo. (...) Il luogo qui definito non è assolutamente il luogo che de Certeau oppone allo spazio come la figura geometrica al movimento, la parola taciuta alla parola parlata o la stasi al percorso: è il luogo del senso iscritto e simboleggiato, il luogo antropologico. Naturalmente, occorre che questo senso sia operante, che il luogo si animi e che i percorsi si effettuino. E nulla impedisce che, per descrivere questo movimento, si parli di spazio. (...) nella nozione di luogo antropologico noi includiamo la possibilità dei percorsi che si effettuano, dei discorsi che vi si tengono e del linguaggio che lo caratterizza. (...) Il termine <<spazio>> è in sé più astratto di quello di <<luogo>>, il cui impiego si riferisce quantomeno ad un avvenimento, a un mito o a una storia. Esso si applica indifferentemente a una estensione, a una distanza fra due cose o due punti (...) o a una grandezza temporale (...) Quando Michel de Certeau parla di <<nonluogo>> è per alludere ad una sorta di qualità negativa del luogo, di un'assenza del luogo a se stesso impostagli dal nome che gli viene dato. (...) Ogni itinerario, precisa Michel de Certeau, è in qualche modo <<deviato>> dai nomi che gli danno <<senzi (o direzioni) fino a quel momento imprevedibili>>. E aggiunge: <<Questi nomi creano il nonluogo nei luoghi; li mutano in passaggi>>. Inversamente, potremmo dire che proprio il fatto di <<passare>> conferisce uno statuto particolare ai nomi di luogo, che la faglia scavata dalla legge dell'altro, dove lo sguardo si perde, è l'orizzonte di ogni viaggio (somma di luoghi, negazione del luogo) e che il movimento che <<sposta le linee>> e attraversa i luoghi è, per definizione, creatore di itinerari, cioè di parole e di nonluoghi. (...) con <<nonluogo>> stiamo indicando due realtà complementari ma distinte: quegli spazi costituiti in rapporto a certi fini (trasporto, transito, commercio, tempo libero) e il rapporto che gli individui intrattengono con questi spazi. Se in larga parte e quantomeno ufficialmente i due rapporti si sovrappongono (...) essi però non si confondono poiché i nonluoghi mediatizzano tutto un insieme di rapporti con sé e con gli altri che derivano dai loro fini solo indirettamente: se i luoghi antropologici creano un sociale organico, i nonluoghi creano una contrattualità solitaria. (...)

Ibidem, pp. 73-77, 79-80, 87

15

Cfr. Confine Senza Limite cap. 3.2.

16

Nonostante esistano norme che tutelino la privacy, è evidente quanto sia "rubata", "violata" o scandagliata attraverso telefoni, telecamere, pedaggi, carte di credito e reti telematiche. La schedatura e sorveglianza dei cittadini è pratica consueta effettuata per evitare l'anonimato e garantire la sicurezza. Alle tecnologie è affidata la gestione del controllo delle privacy e all'uomo l'utilizzo lecito o no dei dati raccolti.

"(...) Avere bisogno di "privacy" o di nascondersi per me è sintomo d'ansia. Penso anche che la privacy sia collegata a una politica di *dominio*: per questo nel mio lavoro parlo molto di me, e sono convinta che non porremo mai fine alle forme di dominio se non sfideremo le nozioni di *pubblico* e di *privato*... (...) Perché non dovremmo vivere l'intimità anche nel mondo esterno? (...) Solo in un ambiente molto incoraggiante possiamo conoscere il vero significato della privacy o della 'solitudine', che non ha nulla a che fare con i segreti o le attività clandestine. Penso che la 'vera' (non mi piace la parola 'vero') o l'"autentica" privacy abbia a che fare con la capacità di star da soli con se stessi. E una delle cose tristi di una cultura basata sulle bugie e sul

potere è che la *gente non riesce a star sola con se stessa*. Ha sempre bisogno della tv, del telefono, dello stereo, di qualcosa...perché star da soli significa dover guardare in faccia cose che si cerca in tutti i modi di non affrontare. (...) La nozione borghese di 'privacy' implica il fatto di non voler essere visti e in particolare di non volere essere costretti a parlare con estranei. (...)"

"bell hooks" in AA.VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, Shake, Milano, 1997 (1991), pp.128, 132

17

Per le differenti cognizioni dei concetti di spazio e luogo cfr.:

Heidegger, Martin, "*Costruire Abitare Pensare*" in Heidegger, Martin, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1993 (1976), p. 96

De Certeau, Michel, "<<Spazi >> e <<Luoghi>>" in De Certeau, Michel, *L'Invenzione del Quotidiano*, op.cit., p. 175

Augé, Marc, "*Dai luoghi ai NonLuoghi*" in Augé, Marc, *NonLuoghi*, op.cit., p. 71

18

Tipo Di Spazio	Tipo Di Utenza	Tipo Di Informazione	Tipo Di Accesso
Pubblico Piazza, strada, parco, città, centro culturale, ufficio, scuola, ospedale, ente, biblioteca, mass media internet	Potenzialmente Accessibile a chiunque Potere acquisitivo Medio-basso	Riferimento culturale L'informazione Viene proposta anche se non richiesta o cercata	Entrata libera o quota minima Passaparola Apertura ampia o illimitata Facilitazione all'accesso
Privato Casa, associazione, ente, azienda, banca, scuola, clinica fondazione	Non accessibile a chiunque Potere acquisitivo Medio-alto	Selezione Del tipo di informazione Informazione specializzata	Basilare selezione per l'accesso Intercessioni Aperture pubbliche mirate e/o sporadiche
Ibrido Galleria Museo Istituzione Enviroment Dogana	"élite" audience casuale Potere acquisitivo Medio-alto	Informazione Interessi e norme specifiche	Preselezione culturale ed economica Carattere Semi-pubblico Semi-privato
Non-luogo Transito Svago e ozio Centro commerciale. Ponte, stazione, aeroporto, autostrada Snodo della rete di scambio e trasporto di merci e persone	Pubblico In transito Avventori casuali Viaggiatori Potere Acquisitivo Medio-basso	Continuo cambio e ottimizzazione dei dati Informazione trasnazionale Codici e norme di comportamento Codici non verbali	Libero O quota Pedaggio Controllo e sorveglianza Habitat-Climax Asettico Apersonale Funzionale Poliglottismo

La tabella, da me proposta, riporta la possibile divisione dei vari tipi di spazio e la loro denominazione in funzione dell'utenza, dei contenuti, e del tipo di accesso. Da questa ipotetica e questionabile suddivisione è possibile considerare come l'arte pubblica possa trovare un proprio

luogo almeno in tre definizioni di “spazio” : pubblico, ibrido, non-luogo. Si noti inoltre il possibile costituirsi dell’arte pubblica nello spazio privato e nel luogo privato per eccellenza: la casa.

Quando questa ipotesi, di casa come espressione di arte pubblica, si rende manifesta, possiamo intendere quanto questo luogo sia importante come “rifugio” del corpo o come espressione del corpo pubblico.

A seguito di queste considerazioni, ovviamente, il **corpo pubblico** può affermarsi nei propri principi caratterizzanti nelle quattro varianti non “chiuse” di spazio elencate.

“ (...) la apropiación de lo público y de lo privado es un proceso similar, pero con énfasis distintos. El espacio privado se apropia básicamente por acción-transformación en primera instancia y por identificación en segunda fase (...) La apropiación de lo público, en cambio, no siempre sigue – o puede seguir- este proceso y pivota más sobre la segunda componente, la identificación. (...) apropiación no implica dominio legal, sin embargo ello no impide que haya una cierta ocupación manifiesta del espacio. (...) En otros casos, ejercer ocupación manifiesta o transformaciones del espacio es absolutamente imposible, pero se da apropiación por identificación con un espacio vivido, -la ciudad, por ejemplo- o con la acción-transformación ejercida por unos gestores, que tanto puede ser la administración pública como asociaciones cívicas, vecinales, sindicales, culturales o de otro tipo. En ello influye notoriamente que la dirección de las acciones de los gestores, los valores que transmite el espacio, la buena o mala imagen del entorno, confieran al sujeto o grupo unas características o peculiaridades que consideren positivas o deseables para su identidad. (...)”

Pol, Enric, “*La Apropiación del Espacio*” in AA.VV., *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*, Monografies Psico/Socio/Ambientals, n.9, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, p. 54

Per l’approfondimento del tema della vivibilità del luogo riferito all’ambiente urbano posmoderno, le divergenze fra “mondo reale” e “mondo dell’arte” e sulla galleria d’arte come frontiera simbolica cfr.:

Rosler, Martha

- “*Fragments of a Metropolitan Viewpoint*” in Wallis, Brian, *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1991, pp.15-44

Stesso testo in:

“*Si Vivieras Aquí*” in AA.VV., *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*, op.cit., pp.173-204

- *Posiciones en el Mundo Real*, MACBA, Barcelona, Actar, Barcelona, 1999 (1998)

19

Come estimatori o fruitori d’élite dell’arte non si deve perciò intendere solo chi è affezionato o sensibile al carattere storico o mondano dell’evento artistico che gli fa vivere l’evento pubblico, (gite di gruppo) e neppure tutto il pubblico che si sta educando all’arte (scuole, visite di istruzione, viaggi organizzati) ma soprattutto coloro che muovono l’arte ed il discorso attorno ad essa attraverso interventi mirati come mostre, pubblicazioni, etc.

Naturalmente critici e galleristi sono accompagnati da chi apre la fila di questo corteo: l’artista, seguito da tutta la schiera di amici e parenti mescolati a estimatori, collezionisti, ricercatori.

Questi soggetti determinano quindi l’apparizione di un pubblico fortemente motivato o direzionato, piuttosto che un pubblico casuale che se pure presente rappresenta la minoranza.

20

“bell hooks” è lo pseudonimo artistico e di “battaglia” della poetessa, scrittrice e attivista “femminista e nera” Gloria Jean Watkins (Hopkinsville, Kentucky, 1952), il cui impegno avviatosi negli ambienti universitari californiani attorno al 1968, è proseguito in termini di scrittrice, insegnante e mediatrice culturale.

Per l'autrice la docenza è un “atto performativo” unico in ogni occasione istituzionale e scolastica capace di generare cambiamenti e invenzioni

Difende il suo pseudonimo in chiave matriarcale e scritto senza maiuscole come non pretesa di individualizzazione.

“(…) <<si consente una sola identità agli individui, come se portassero ciascuno una maschera, che imponga un comportamento da stereotipo, ben preciso e prevedibile. E , soprattutto, questo vale per le idee. O è giusta questa, o è giusta quella opposta: una sola ha il diritto di esistere ed avere valore. Una è la verità. E io chiedo: ma perché? Perché non possono esserci due verità che convivono? O due identità in una stessa persona, entrambe valide? Perché non possiamo esistere a tutto campo, dando voce e cittadinanza a tutti i “noi” che abbiamo dentro? Perché non possiamo aprirci alla complessità?>>(…)”

Lilli, Laura, “*Una Bianca ad Honorem*” . La Repubblica, 14.09.1998

“(…) oggi, prima ancora di costituire un movimento femminista rinnovato o di fare un discorso postmoderno, dobbiamo considerare “posizioni” che rovesciano l’idea che ognuno di noi sia intrinsecamente qualcosa.... perché in realtà noi *diventiamo* quello che siamo. In gran parte del mio lavoro il momento della confessione è quindi un momento di trasformazione, un momento di *performance* durante il quale si può uscire per un po’ dall’identità fissa in cui eravamo inquadriati, per rivelare altri aspetti del proprio io... Il tutto rientra in un progetto globale che consiste nel diventare più pienamente se stessi. (...) Una delle cose che cerco di esprimere con il mio lavoro è che razzismo, sessismo, omofobia e tutte queste cose ci feriscono profondamente. In pratica tutti sanno che l’incesto ferisce la vittima, ma non si vuole riconoscere che il razzismo e il sessismo colpiscono in modo simile (...) Quello che credo unisca me e te è il fatto di trasmetterci reciprocamente lo stesso desiderio di vivere in un mondo più giusto. Così penso che se potessimo arrivare insieme in quel luogo di desiderio, potrebbe essere un luogo in cui è possibile costruire una comunità. Invece di pensare di unirci come “donne” sulla base di un rapporto di identità, dovremmo piuttosto sentirci accomunate da un’*affinità di sentimenti*. Penso che ora la vera sfida per noi sia quella di costruire una società fondata su basi diverse. (...)”

“bell hooks” in AA.VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, op. cit., pp.117, 122.

Per approfondire il pensiero dell'autrice cfr.:

bell hooks

- *Elogio del Margine. Razza, Sesso e Mercato Culturale*, Feltrinelli, Milano, 1998 (1991-1994)
- *Art on My Mind: Visual Politics*, New Press, New York, 1995

Per la bibliografia completa dell'autrice cfr.:

www.synaptic.bc.ca/ejournal/hooks.htm

Altre informazioni in:

www.dc.peachnet.edu/~mnunes/hooks.html

“(…) El cuerpo humano, referente de la actuación del artista, puede considerarse en estos momentos como:

- **huella o trazo**

buena parte del expresionismo abstracto de los años 50 y 60, puede ser analizado como la presencia de una ausencia. Como la manifestación del cuerpo a través de la señal de su acción sobre el soporte.

- **sistema de pulsiones**

desde que Freud planteara sus dudas acerca del Yo generado culturalmente desde finales del s. XVII, los artistas de diversas acepciones ha utilizado de forma sistemática la representación de la pulsión (energía traducida en un objeto de deseo) hasta el extremo de introducir en la obra de arte el excremento como recurso estilístico. Así la representación de la figura humana como sistema de pulsiones, puede basarse en las formas mismas de aquellas, pero también en los objetos en los que aquellas se depositan.

- **sistema de signos**

la capacidad simbolizadora del hombre, la que define en buena parte las características de la especie, llega a su culminación del lenguaje como materia de expresión del arte – en el campo del arte público no podemos olvidar a Jenny Holzer, a Barbara Kruger o Hans Haake – supone la presencia fría y congelada del cuerpo, esta vez no como figura sino contemplado desde su capacidad simbolizadora para interpretar y manejar el mundo. No es de extrañar que la utilización del lenguaje se convierta en uno de los instrumentos favoritos de los artistas públicos con vocación política.

- **sistema de referencia espacial**

Norte-Sur, Este-Oeste. Delante-detrás, arriba-abajo, los ejes organizadores de la topografía del territorio son una proyección de las coordenadas corporales que se articulan en relación a la posición del cuerpo respecto a la tierra, el cielo y la dirección de la actividad. En este sentido la contemplación del cuerpo como sistema de referencia espacial, es fundamental para el desarrollo de obras de arte público que tengan como objetivo a la organización del territorio y no sólo la mera ubicación en él. Por otra parte la contemplación del cuerpo como sistema de referencia espacial supone abandonar la posición clásica (renacentista) que ha dominado el arte occidental y que se basa en la posición estática del cuerpo y en el predominio de la mirada sobre otros sentidos. Esta toma de consciencia del cuerpo como referente espacial, supone, necesariamente, la contemplación del mismo como “agente” en el espacio, como móvil que organiza el espacio a través del movimiento.

- **sistema sensorial complejo**

la mayor parte del arte occidental ha sido creado para ser visto. Tan sólo en determinadas épocas que podemos calificar como Barrocas, el dominio de la mirada estática ha cedido lugar a la contemplación de la referencia del cuerpo como sistema complejo de generación de representaciones a través de todos los sentidos. Considerar la referencia del cuerpo como un sistema sensorial complejo supone, necesariamente en el caso del arte público, contemplar la coherencia de la obra desde el punto de vista escenográfico y coreográfico. Las formas estáticas pueden determinar una escenografía compleja, en la que intervengan diversos sentidos (vista, oído, tacto, olfato, etc). Pero dado que estas formas, toman como referente el cuerpo como sistema de referencias espaciales, será necesaria la organización de una coreografía – a través de las marcas sobre el territorio – que permitan la emergencia del cuerpo real en la acción.

- **el cuerpo como cuerpo**

Las aproximaciones descritas anteriormente se fundamentan en la metáfora, en la sustitución representativa de un elemento por otro, a través de la elaboración del lenguaje artístico. Sin embargo cabe la

posibilidad de contemplar el trabajo no metafórico como una de las posibles actividades del arte público. El arte del cuerpo, del cuerpo como presencia plástica, o del cuerpo como actor de un sistema de representaciones, se abre como uno de los campos más interesantes en el desarrollo del arte público. En este sentido otra de las tradiciones artísticas de las que debe beber el arte público se situaría en el terreno de la performance. (...)"

Remesar, Antoni, *Hacia una Teoría del Arte Público*, op. cit., pp. 35-39

Sul corpo inteso come sistema sociale complesso cfr.:

- Fortuny, Jaume, "El Cuerpo Como Interior Público de un Espacio que es Palabra en Periferia Cromática del Campo Expandido" in AA.VV., *Presències en l'Espai Públic Contemporani*, op. cit., p. 105
- Mahon, Alyce, "Twist the Body Red. The Art and Lifewriting of Unica Zürn" in *Body, Space and Memory*, n. paradoxa, vol. 3, 1999

22

Esiste un evidente disallineamento fra dinamismo socio-economico e dinamismo delle organizzazioni pubbliche. La politica appare infatti incapace di orientare i processi economici e, nella difficoltà di allinearsi al "trend", tutto il linguaggio, anche quello politico, è intriso di competenze economiche e finanziarie. Le istituzioni delegano le responsabilità educando allo stato leggero (come l'autocertificazione e dati informatizzati incrociati). L'istruzione tenta costantemente un riallineamento al sistema mediante autonomia, sperimentazioni, flessibilità, riforme.

Le tre "ondate" di progresso teorizzate dal futurologo Alvin Toffler hanno avuto un decorso rapidissimo; in breve queste hanno visto il passaggio da una alfabetizzazione minima basata sull'apprendimento per tradizione (da padre in figlio) all'industrializzazione che ha coinciso con il bisogno di conoscenze di base diffuse e uniformi da applicare ai processi produttivi che rispondano a domande di massa (operaio non specializzato ma che si orientare) e per ultimo all'avanzata dell'era post-industriale con la personalizzazione della domanda e dell'offerta caratterizzata da una produzione non di massa ma neppure di qualità (richiesta di servizi, beni e modelli sempre nuovi e diversi accompagnati da conoscenze, stili, specializzazioni sempre nuove).

Questo ha portato a un obbligato dinamismo dei valori costituzionali come: interventi sulle pari opportunità e sensibilizzazione all'integrazione, all'immigrazione, ai "diversamente abili" e ai portatori di handicap congenito.

23

Rispetto alla imperante situazione di controllo decisionale esercitato dall'uomo sulla donna e la responsabilità attribuita allo stato, alla religione e all'istruzione, cfr.:

Bourdieu, Pierre, *Il Dominio Maschile*, Feltrinelli, Milano, 1998

24

Si rivendica una qualità anche nel linguaggio, nel rispetto del genere femminile diverso ma non inferiore, tenendo conto che occorre anche sfidare il linguaggio dei media.

Il linguaggio può essere un mezzo, ovvero uno strumento che solo attraverso il suo processo e il suo uso scopre e denomina nuovi significati.

Notevoli risultano gli accorgimenti di parificazione sessuale del linguaggio corrente in esempi quali:

“(...) Nota: Pido disculpas por aferrarme en este ensayo a la tradición de usar pronombres y nombres masculinos como <<él>> o <<niño>> para referirme al conjunto de la especie humana. El sexismo cae lejos de mi forma de ver los sexos, pero como escritor debo obedecer una norma de lógica que me prohíbe referirme a la distinción entre el hombre y la mujer cuando hablo a un nivel de generalidad que nada tiene que ver con tal distinción. Lo único que puedo esperar es que nuestra lengua remedie esta parcialidad cuanto antes regalándonos una nueva terminología más aceptable.(...)”

Arnheim, Rudolf, *Consideraciones Sobre la Educación Artística*, Paidós Estética /22, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993, p.31

Per l'approfondimento del genere applicato al linguaggio cfr.:

- Irigaray, Luce:
 - “*Il Dire del Fiore*” in Irigaray, Luce, *L’Oblio dell’Aria*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996 (1983)
 - “*Writing As a Woman*” in Irigaray, Luce, *Je, Tu, Nous. Toward a Culture of Difference*, op. cit., p. 51
- *ITER* . Scuola Cultura Società, n. 12, Treccani, Roma, 2001
- Cavarero, Adriana “*Il Principio Parità*”, in AA.VV., *Saperi e Libertà. Maschile eFemminile nei Libri, nella Scuola e nella Vita*, Polite: Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dipartimento per le Pari Opportunità, AIE, Roma, 2000, pp. 31-51
- Robustelli, Cecilia “*Lingua e Identità di Genere*”, ibidem, pp. 53-68

25

Una interessante mappa concettuale di ordine biologico e simbolico è strutturata da Pierre Bordieu quale “schema sinottico delle opposizioni pertinenti”.

Bourdieu, Pierre, *Il Dominio Maschile*, op. cit., p. 19

26

Il nomadismo per la filosofa Rosi Braidotti è una situazione esistenziale di tipo personale e intellettuale, quale individuo “multiculturale” che esercita la propria professione al di fuori di una patria e di una madrelingua.

Per l'autrice anche la soggettività “femminile-femminista” è contraddistinta dal nomadismo come stile di pensiero e di vita.

(...) Intendo esaminare le diverse accezioni del concetto di <<soggetto nomade>> in quanto rappresentazione teorica più rispondente alla soggettività contemporanea. Il termine *figurazione* fa riferimento ad un pensiero inteso ad evocare o esprimere modi di definizione del soggetto divergenti rispetto la visione fallologocentrica del soggetto. Intendo quindi per *figurazione* l'elaborazione politica di una soggettività alternativa. (...) Ritengo sia compito del femminismo – come anche di altre aree della intellettualità critica- farsi carico della complessità di questa sfida. (...) la qualità <<nomade>> della coscienza si pone come imperativo epistemologico e politico per coloro che(...) portano avanti una riflessione critica. (...) ridefinizioni della soggettività assumono come punto di partenza un nuovo tipo di materialismo incentrato sulla materialità del corpo e mettono in rilievo la struttura incarnata e perciò sessualmente differenziata del soggetto di enunciazione. Ripensare allora il rapporto tra corpo e soggettività diventa il primo gradino del progetto epistemologico del nomadismo. Il corpo, l'incarnazione del soggetto: non sono espressioni che vanno intese come categorie biologiche o sociologiche. Indicano piuttosto il punto di coincidenza tra fisico, simbolico e sociologico. In altre parole, l'accento posto dal femminismo sul corpo si accompagna ad un radicale rifiuto di ogni essenzialismo. (...) La figurazione che propongo del soggetto in generale ma soprattutto del soggetto femminista (...) è la nomade. Questo soggetto si può definire anche postmoderno/industriale/coloniale a seconda del proprio luogo di enunciazione. Poiché classe sociale, razza, appartenenza etnica,

genere, età e altri tratti specifici sono gli assi di differenziazione che, intersecandosi e interagendo, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di alcuni o molti di questi tratti nello stesso soggetto. Parlare in quanto femminista significa tuttavia dare priorità a questioni relative al genere, o meglio, alla differenza sessuale nel riconoscimento delle differenze tra donne. Il soggetto nomade è un mito, un'invenzione politica e mi consente di riflettere a fondo spaziando attraverso le categorie e i livelli di esperienza dominanti: di rendere indefiniti i confini senza bruciare i ponti. (...) Questa figurazione esprime quindi il mio desiderio di esplorare e legittimare l'agire politico (...) di come sia possibile riconciliare la parzialità e la discontinuità con l'elaborazione di nuove forme di interazione e di inediti progetti politici collettivi. (...) 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 dal ribaltamento delle convenzioni date. (...)”

Braidotti, Rosi, *Soggetto Nomade. Femminismo e Crisi della Modernità*, Donzelli Editore, Roma, 1995, pp. 3 - 8

27

Per complessità riferita al corpo s'intende che ogni singolo "pezzo" del corpo ha una fondamentale importanza per la riuscita "totale" del corpo intero. Ogni pezzo ha quindi una funzione che determina altre o dipende da altre; nel considerare il corpo nelle sue singole parti occorre perciò far sempre riferimento ad un sistema più complesso.

Per la lettura sinottica di tale complessità cfr.:

Corpo Sinottico- CD-Rom annesso alla presente tesi che propone una lettura iconografica delle singole parti del corpo pur considerando la sua totalità.

Tale lettura del **corpo pubblico** risulta agevole dall'interfaccia multimediale ma non risolve la complessità del corpo nel suo insieme, evidenziando inoltre la "forzatura" sistematica dell'insieme derivata dalla parcellizzazione della sua interezza.

Per una lettura dettagliata del corpo e delle sue parti sotto il profilo del significato antropologico cfr.:

AA.VV., *Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropologica*
Bruno Mondadori, Milano, 2002 (1997), pp. 409 – 576

Dal punto di vista dell'arte , alla luce delle esperienze delle donne nel campo dei territori pubblici, l'attuale condotta sociale permette di riscontrare alcune dominanti che contribuiscono a creare "complessità", e in particolare:

- persistenza di pratiche discriminatorie e di abuso sul genere (donna, colore, età, religione)
- perpetuarsi di dominanti maschiliste nel "privato" e nel "pubblico"
- avanzata dismisurata della tecnologia in una curva verso l'obsoleto e il blackout
- livellamento dei contenuti e dell'informazione
- società fondata sul capitale e sull'uomo riproducibile
- accentuazione di fenomeni migratori, flessibilità professionale, senso di precarietà

28

Generalmente per nomadismo s'intende l'azione dello spostarsi da un luogo all'altro o il non avere fissa dimora, caratteristica di determinate etnie e tribù. Rispetto alla condizione "nomade" esiste anche un

“nomadismo forzato” derivato dall’esilio o dalla fuga dai luoghi nati per motivi di sopravvivenza o allontanamento coatto.

Si verifica anche che questo nomadismo venga praticato sotto mentite spoglie.

È il caso di donne fuggite da territori islamici integralisti come l’Iran, oppure è la situazione in cui si ritrovano tutti i “rifugiati politici”.

A proposito dell’Iran (ex Persia), la sua stessa storia sociale potrebbe essere considerata espressione di “nomadismo psichico-culturale” in quanto in questo territorio sono confluite molte etnie (greci, turchi, arabi, armeni, assiri, persi, fra altre minori). In ogni caso, da sempre si sono verificate fra Occidente e Oriente e fra Nord e Sud mescolanze di razze e religioni che hanno provocato un flusso “nomade”, tanto che si può affermare in assoluto che la purezza culturale non esiste.

29

La terra quale Grande Madre primordiale è considerata la generatrice di tutti gli esseri viventi, simbolo di fecondità e rigenerazione.

“(…) La sua funzione generatrice è racchiusa nella stessa radice etimologica della parola *humus*, il termine latino per ‘terra’, che presenta la medesima derivazione di *homo*, ‘uomo’.(…)”

Battistini, Matilde, *Simboli e Allegorie*, Electa, Milano, 2002, p.196

Si noti come l’equivalenza simbolica donna-terra risenta per molti aspetti di “letture” fallocratiche:

“1. (...) L’animale femminile ha la natura della terra. Positivamente le sue virtù sono dolcezza e sottomissione, fermezza pacata e durevole. Bisognerebbe aggiungere l’umiltà etimologicamente legata all’*humus*, verso il quale essa inclina e di cui l’uomo fu fatto. (...) La terra è la sostanza universale, *Prakriti*, il caos primordiale (...) Essa è la vergine penetrata dalla vanga o dall’aratro, fecondata dalla pioggia o dal sangue, che sono il seme del Cielo. Universalmente, la terra è una matrice che concepisce le sorgenti, i minerali, i metalli. (...) 2. La terra rappresenta la funzione materna: *Tellus Mater*. Essa dá e riprende la vita. (...) Alcune tribù africane hanno l’uso di *mangiare la terra*: simbolo di identificazione.(...) 3. (...) Si praticano anche sotterranei simbolici, analoghi all’immersione battesimale, sia per guarire e fortificare, sia per compiere riti di iniziazione. L’idea è sempre la stessa: rigenerarsi attraverso il contatto con le forze della terra, morire a una forma di vita per rinascere a un’altra. (...) La zolla e la donna sono spesso assimilate nella letteratura: solco seminato, aratura e penetrazione sessuale, parto e messi, lavoro agricolo e atto generatore, raccolta di frutti e allattamento, vomere dell’aratro e fallo dell’uomo. (...) 7. Con questo carattere sacro, con tale ruolo materno, la terra interviene nella società come *garante dei giuramenti*. Poiché il giuramento è il legame vitale del gruppo, la terra è madre e nutrice di ogni società.(...)”

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain *Dizionario dei Simboli*, Rizzoli, Milano, 1987 (1986), pp. 465 – 467

La raffigurazione in forma primordiale della Grande Madre come Cerere (Demetra=dea greca), ovvero dea acefala, è riproposta quale forma distesa ed immersa nel paesaggio nella doppia lettura di natura sessuale e di procreazione in opere d’arte assai note, quali:

Gustave Courbet. *L’origine du Monde*, 1866 – Musée d’Orsay, Paris
Marcel Duchamp *Étant Donnés:1) La chute d’ eau 2) Le Gaz d’éclairage*, 1944-1966, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

30

Frattale: “*s.m.(geom)* elemento geometrico costituito da linee spezzate che si può riprodurre in scala sempre più piccola per rappresentare forme irregolari (usato in cartografia, nella computer

graphics ecc.) (...) Dal lat. *fractus*, part. pass. di *frangere* 'spezzare' “*Dizionario Italiano*, Garzanti, Milano, 1998

I frattali, quali configurazioni complesse, sono ottenuti applicando ripetutamente una regola semplice da un'immagine data. Dall'applicazione di determinate formule matematiche si possono originare insiemi frattali, definibili anche “paesaggi virtuali”, in quanto perfettamente verosimili, ma inesistenti in natura.

“(…) Al igual que en el espacio geográfico, tras haber alcanzado los límites del planeta y explorado todos sus confines, sólo podemos implosionar en uno espacio cada vez más circunscrito en función de nuestra creciente movilidad, la del avión o de los medias, hasta un punto en que todos los viajes ya se han producidos y en donde todas las veleidades de dispersión, evasión y desplazamiento se concentran en un único punto fijo, en una inmovilidad que ya no es la del no-movimiento, sino la de la ubicuidad potencial, la de una movilidad absoluta que anula su propio espacio a fuerza de recorrerlo incesantemente y sin esfuerzo; así como la transparencia ha estallado en mil fragmentos similares a los añicos de un espejo en el cual todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen, justo antes de desaparecer. Como en los fragmentos de un holograma, cada añico contiene el universo entero. Esta es también la característica del objeto fractal: reencontrarse por entero en el menor de sus detalles. Por la misma razón, podemos hablar hoy de un *sujeto fractal* que, en lugar de trascenderse en una finalidad o un conjunto que le supera, se difracta en una multitud de egos miniaturizados, absolutamente sementas entre sí (...) De la misma manera que el objeto fractal se asemeja en todos sus rasgos a sus componentes elementales, el sujeto fractal sólo sueña en parecerse a cada una de sus fracciones. Su sueño, por decirlo de algún modo, involucrena hacia abajo, a un lado de toda representación, hacia la más menuda fracción molecular de sí mismo. Etraño Narciso: ya no sueña con su imagen ideal, sino con una fórmula de reproducción genética al infinito. (...) Desmultiplicación fractal del cuerpo (del sexo, del objeto, del deseo): vistos muy de cerca, todos los cuerpos y los rostros se parecen. El primer plano de una cara es tan obsceno como el de un sexo. Es un sexo. Cualque imagen, cualquier forma, cualquier parte del cuerpo vista de cerca es un sexo. Lo que adquiere valor sexual es la promiscuidad del detalle, el aumento del zoom. La exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la ramificación, la multiplicación serial del mismo detalle. En el extremo opuesto de la seducción, la promiscuidad extrema de la pornografía, que descompone los cuerpos en sus menores elementos y los gestos en sus menores movimientos. Y nuestro deseo acude a estas nuevas imágenes cinéticas, numéricas, fractales, artificiales, sintéticas, porque todas ellas resultan de menor definición. Casi podríamos decir que son asexuadas, como las imágenes porno, por exceso técnico de buena voluntad. Pero ya no buscamos en ellas definición o riqueza imaginaria, buscamos el vértigo de su superficialidad, el artificio de su detalle, la intimidad de su técnica. (...)”

Baudrillard, Jean, *El Otro por Sí Mismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994 (1988), pp. 34-35, 37-38

31

“(…) *Form is the visible shape of content*, <<la forma* es la forma visible del contenido>> escribió el pintor Ben Shahn; y esta fórmula puede servirnos, ni más ni menos que cualquier otra, para describir la distinción entre forma material (*shape*) e forma* en general (*form*) (...) Sólo en áreas del análisis extrínseco, sin embargo, se puede separar la forma de aquello que representa. Dondequiera que percibimos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma* de un contenido. (...)”

Arnheim, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Alianza Forma Editorial, Madrid, 1991 (1979) ; p. 115

Del testo sovraccitato in particolare cfr.:

- 2° capitolo : La Forma
- 3° capitolo : La Forma*

32

Per dare maggiore individualità al “paesaggio” del nostro corpo e per permettere agli altri di identificarsi con quel “luogo”, si ricorre ai tatuaggi ad evidenziare così un’appartenenza a un determinato gruppo o a una particolare società. (l’ambiente e il villaggio o la città come corpo).

Anche tutti i segni tracciati dall’uomo nel territorio, nell’ambiente e nel paesaggio possono essere considerati metaforicamente dei tatuaggi.

33

Oltre l’invito alla lettura del testo di George Kubler (cfr. nota 8), si segnala sul concetto di tempo in termini filosofici:

Heidegger, Martin, *Il Concetto di Tempo*, Adelphi, Milano, 2001 (1998)

34

“(…) Ci sono casi in cui la modalità rappresentativa funziona in base a ciò che altrove ho definito << la filosofia del come se >>. È <<come se >> certe esperienze rimandassero o ne evocassero altre. La possibilità di passare da un insieme di esperienze ad un altro rappresenta una qualità di interconnessione che ritengo molto apprezzabile. Tracciare una rete di connessioni non è necessariamente un atto di appropriazione. Al contrario: segna delle transizioni tra condizioni o esperienze. (...) Il divenire nomade non è riproduzione e neppure mera imitazione, ma piuttosto prossimità empatica, intensa interconnessione. (...) Gli spostamenti nomadici segnano quindi un divenire creativo. Sono una metafora performativa che consente incontri altrimenti improbabili e mette a disposizione insospettite fonti di interazione tra diverse forme di esperienza e di conoscenza. (...) La pratica del <<come se >> è una tecnica di ricollocazione strategica che ci consente di salvare dal passato ciò che ci occorre per tracciare percorsi di mutamento della nostra vita, qui ed ora. (...) Dal mio punto di vista femminista preferisco considerare << la filosofia del “come se” >> non come disconoscimento bensì come affermazione di confini fluidi, come pratica degli intervalli, delle interfacce e degli interstizi. La ripetizione, parodica di per sé, o personificazione, che accompagna la pratica del <<come se >> non può, in altri termini, essere fine a se stessa. (...) Ciò che trovo efficace nella pratica del <<come se >> è proprio la sua forza di apertura, mediante ripetizioni successive e strategie mimetiche, di spazi in cui si possono generare forme alternative dell’agire. La parodia può allora essere politicamente efficace, a patto però che sia sostenuta da una coscienza critica che intende produrre trasformazioni e mutamenti. (...) nella politica della parodia, o nella pratica politica del <<come se >>, ciò che risulta determinante non è tanto la personificazione mimetica o la ripetizione degli atteggiamenti dominanti ma piuttosto la capacità di aprire degli spazi intermedi in cui esplorare nuove forme di soggettività politica. Per dirla altrimenti, non è la parodia in sé quella che potrà sconfiggere l’atteggiamento fallologocentrico ma piuttosto il vuoto di potere che una politica della parodia sarà in grado di provocare. (...)”

Braidotti, Rosi, *Soggetto Nomade. Femminismo e Crisi della Modernità*, op. cit., pp. 8-11

35

Gli esseri umani si presentano come una organizzazione chiusa verso l’esterno, che permette loro di esseri autonomi, integri e particolari, e

nello stesso tempo si configurano come un'organizzazione aperta, che favorisca lo scambio con il circostante.

L'organizzazione, essendo un concetto attivo, dovrebbe essere una fondamentale pratica cosciente delle donne, che permetta loro la sopravvivenza e lo scambio non solo in termini maschilisti.

In tal senso tattiche (come il *savoir-faire* e la prudenza) all'interno di strategie o, forse ancor meglio, le sole strategie possono essere adottate dalle donne per l'esito positivo su grande scala dell'obiettivo "Donna" che rafforzi il progetto delle "pari opportunità".

"(...) Chiamo *strategia* il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di propria volontà e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Essa postula un *luogo* suscettibile d'essere circoscritto come *spazio proprio* e di essere la base da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori* (...) Come il management, qualsiasi razionalizzazione <<strategica>> cerca innanzitutto di distinguere da un <<ambiente>> un luogo <<proprio>>, ovvero la sfera del potere e dei voleri propri. Un gesto cartesiano, se si vuole: circoscrivere un luogo proprio in un mondo stregato dai poteri invisibili dell'altro. (...) In rapporto alle strategie (...) definisco *tattica* l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio. Nessuna delimitazione di esteriorità le conferisce un'autonomia. La tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea. Non ha modo di *mantenersi* autonoma, a distanza, in una posizione di ritirata, di previsione e di raccoglimento in sé (...) Non ha dunque la possibilità di darsi un progetto complessivo né di totalizzare l'avversario in uno spazio distinto, visibile e oggettivabile. Si sviluppa di mossa in mossa. Approfitta delle <<occasioni>> dalle quali dipende, senza alcuna base da cui accumulare vantaggi, espandere il proprio spazio e prevedere sortite. Non riesce a tesaurizzare i suoi guadagni. Questo non luogo le permette indubbiamente una mobilità, soggetta però all'alea del tempo, per cogliere al volo le possibilità che offre un istante. (...) È insomma astuzia, un'arte del più debole. (...) La potenza è condizionata dalla sua visibilità. L'astuzia, al contrario, è consentita al debole spesso quale <<estrema risorsa>> (...) Le strategie sono dunque azioni che, grazie al postulato di un luogo del potere (il possesso di uno spazio proprio), elaborano luoghi teorici (sistemi e discorsi totalizzanti), capaci di articolare un insieme di luoghi fisici in cui le forze vengono ripartite. (...) Privilegiano dunque i rapporti spaziali. (...) Le tattiche sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo (...) alle intersezioni possibili di durate e ritmi eterogenei (...) la differenza fra le une e le altre rinvia a due opposizioni storiche in materia di azione e di sicurezza (...) le strategie puntano sulla resistenza che l'*instaurazione di un luogo* contrappone all'usura del tempo; le tattiche invece puntano su un'abile *utilizzazione* di quest'ultimo (...) i modi di agire si distinguono in base a scommesse sul luogo o sul tempo. (...)"

De Certeau, Michel, *L'Invenzione del Quotidiano*, op. cit., pp. 71-73, 75

36

Per lo specchio come soglia e inversione dell'immagine riflessa, simbolo positivo di virtù introspettiva (saper vedere-conoscere sé stessi) e simbolo negativo della vanità cfr.:

Oggetti cap. 2.2.

37

In senso femminista il senso di perdita di identità è riferito alla frammentazione di un femminismo storico che sta prendendo corpo

sotto più forme identitarie difendendo tra i postulati una pluri-identità del soggetto.

Per un breve riassunto storico del femminismo e della sua presenza nelle ultime avanguardie e contro-culture artistiche cfr:

- Goldmann, Annie, *Le Donne Entrano in Scena*, Giunti, Firenze, 1996
- Oliveri, Sabrina – Pardo, Piergiorgio, *Le Controculture Femminili*, Xenia, Milano, 2002

38

Per Donna Haraway, autrice del “Manifesto Cyborg” (1991) delle donne, questo cammino verso l’ibrido cyborg è inevitabile e lo considera un’ipotesi positiva.

Sul tema non diverge né drammatizza la filosofa Rosi Braidotti ribadendo che il corpo “naturale” non esiste più.

Haraway, Donna, *Manifesto Cyborg. Donne, Tecnologie e Biopolitiche del Corpo* Feltrinelli, Milano, 1995 (1991)

Per l’approfondimento del tema cfr.:

Cromosoma X,

- “*Il Cyborg Come Antimaterno. Le Tecnologie di Riproduzione tra Liberazione e Medicalizzazione*” in Decoder n.10, Milano, Il semestre 1994 – I semestre 1995
- “*Rosi Braidotti/Intervista*”, in Decoder, n.11, Milano, Il semestre 1995-I e Il semestre 1996, pp. 851-853

Per il gruppo di “guerriere cyber-femministe” italiano Fikafutura, che divulga le proprie idee attraverso una rivista dal nome omonimo a cura di Cromosoma X, questa prospettiva ibrida è esortata e vista come la liberazione dalla schiavitù della gravidanza.

www.mclink.it/n/dwpress/dww93/art2.htm-6k

www.ecn.org/tmcrew/bios/fikafu1.htm

39

“ (...) La situazione delle donne all’alba del terzo millennio è sicuramente migliore di quella nei secoli scorsi nei Paesi più progrediti, non lo stesso si può dire per quelli in via di sviluppo, dove la donna è tuttora oggetto di tragiche oppressioni fisico-psichiche. (...) Nei siti femminili della Rete pervengono quotidianamente a mezzo di posta elettronica centinaia di denunce sugli abusi compiuti in ogni parte del globo. (...) Quest’impressionante dissociazione tra le barbariche pratiche esercitate nei loro confronti e la capacità di avvalersi delle nuove tecnologie fa sperare in una loro radicale liberazione dall’asservimento millenario al quale sono state e sono tuttora sottoposte. (...) Di fronte alle inaudite prevaricazioni subite, è ammirabile il contributo delle donne alla ricostruzione di quel tessuto sociale che viene distrutto per cause naturali (i terremoti, le inondazioni e le desertificazioni) o conflitti umani quali guerre, i massacri e i genocidi. (...) ho affermato che l’arte della guerra è stata inventata e gestita in esclusiva dagli uomini e ho espresso la speranza che spetti alle discendenti di Eva il compito molto più arduo, ma più costruttivo, di inventare e gestire la pace. Una priorità, questa, non soltanto da un punto di vista sociale, ma che se conseguita, riscatterà la donna dal suo plurimillenario asservimento all’altra metà del genere umano ed evidenzierà l’importanza del suo intervento nel momento più critico della storia dell’umanità. Ai fini di raggiungere tale obiettivo è imperativo che le siano riconosciuti i diritti di partecipare in pari misura con gli appartenenti all’altro sesso alle più alte cariche governative. (...) Ci si può chiedere se, investite di potere, le donne saprebbero gestirlo meglio degli uomini. (...) Se pure la donna goda oggi di diritti civili parificati a quelli dell’uomo nelle società economicamente e tecnicamente più progredite, neppure in queste

partecipa alla gestione delle comunità delle quali fa parte. (...) L'inserimento delle donne, a tutti i livelli, dovrà essere diretto a prevenire e impedire immani disastri che annullerebbero nello spazio di pochi istanti i risultati conseguiti in millenni di sforzi e di stupende conquiste dell'umanità. (...) L'inserimento della componente femminile nelle alte sfere politico-sociali, e il suo pieno coinvolgimento, è imperativo per un nuovo ordine mondiale. (...)"

Levi Montalcini, Rita, *Tempo di Mutamenti*, Baldini & Castoldi, Milano, 2002, pp. 94 - 96, 98

-----Secondo Capitolo
Del Corpo

-----Secondo Capitolo
Del Corpo

2.....Delle Belle Arti

Questa argomentazione di tesi compete il territorio delle “belle arti” quale luogo di determinati approcci e metodologie afferenti a tecniche, stili e generi artistici.

L'appartenenza ad un'area delle scienze umanistiche e sociali del territorio delle belle arti ci porta perciò a considerare luogo di conoscenza e investigazione qualsiasi tecnica insita nella pratica dell'arte.

La scultura in particolare costituisce l'area dipartimentale di derivazione investigativa e dalla quale si è arrivati a concepire, in autonomia e con coscienza, una scultura definibile **corpo pubblico**.¹

Predominando quindi nell'approccio plastico e organico, la ricerca in questione afferisce ad una scultura trasformatasi in tecnica mista, in mixedmedia e transdisciplina che, scavalcando tecniche e generi, è arrivata a concepire ed usare il corpo vivente quale materiale scultoreo.²

In questo particolare approccio alle “belle arti” trasformatesi in ibrido polimaterico e policoncettuale, un altro punto di sostanziale importanza è il ruolo della donna e del suo corpo, soggetti, pur con delle varianti, a categorizzazioni e a modelli.

Vedremo come l'intervento metodologico e tecnico delle artiste donne, di solito emerge nel **corpo pubblico** attraverso la predilezione per una espressione artistica transdisciplinare, capace di scavalcare categorizzazioni e contraddistinta dal forte coinvolgimento interpersonale e collettivo.

Come è noto, la totale produzione dell'arte viene frammentata dalla storia dell'arte secondo la linea del

tempo attraverso i linguaggi formali (stili e generi) e i luoghi geografici.

All'interno di questa struttura si verifica un'altra suddivisione fra gruppi di artisti e figure singolarmente "autonome", che è usata per delineare metodologie e concetti artistici, che hanno permesso di restringere arti e artisti in categorie definite e ordinate, provocando una gerarchia anche sul grado di prestigio e valore corrispondente a un determinato stile, a un'opera o a un/un' artista.

La storiografia europea di derivazione vasariana, che ha codificato le biografie degli artisti secondo un ordine cronologico, ha provocato la demarcazione di contesti artistici piuttosto slegati dai processi politici e sociali.

Questo è avvenuto ad esempio con l'introduzione di una scala di priorità rispetto a una cronologia, a una tecnica o a un valore simbolico.³

In tal senso, i libri di storia dell'arte sono stati ricolmati di nomi e dati che rispettano il codice binario di successione ripetuta, il quale necessita l'accettazione della subordinazione ad alcune regole provenienti dall'alto del "pedistallo"; come la relazione padre/figlio, maestro/apprendista oppure originale/copia.

Proprio all'interno di tali subordinazioni prestabilite è possibile introdurre qualche piccola modifica nel rispetto dei "precetti" del maestro, per arrivare alla insubordinazione, al superamento del modello e alla obsolescenza del pedistallo.⁴

In tali termini il dogma è infranto costantemente, ovvero esso esiste per poter essere messo in discussione e si vedrà come le donne avvanzeranno opportune rotture "artistiche".

La categorizzazione dell'arte ha determinato una scala di "merito" che stabilisce chi può e chi non può entrare nel sistema dell'arte, facendo in modo che molte sezioni di essa rimanessero ignorate o considerate "a parte", come nel caso delle donne artista o dell'artista di colore, ove la voluta omissione di certi dati ha generato e mantenuto il dominio di determinate razze, classi e generi.

La simulata "normalità" bibliografica vede pertanto coincidere "tradizione" e "rottura" sempre sotto un'ottica che proviene in primo luogo dagli artisti eterosessuali di razza bianca.

Con tali premesse, l'espressione artistica della donna, sia di tipo privato sia di tipo pubblico, ha dovuto accondiscendere ad una "disciplina" votata alla categorizzazione per poter entrare nel sistema dell'arte, prefigurandosi sempre attraverso una lettura instaurata dal confronto con il genere maschile.

Infatti molte artiste per essere "accettate" hanno dovuto "accomodarsi" o "ricalcare" ruoli maschili in fatto di personalità, questo anche nei termini negativi (atteggiamento spregiudicato, "genio e sregolatezza", dipendenza da droghe e alcol).

Inevitabilmente, questo tipo di confronto ha coinciso con ulteriori motivi di classificazione e separazioni, ad esempio l'appartenenza ad un'arte "femminile" oppure, in altri termini, ad un'arte "femminista".

Gli ambiti attinenti all'espressione artistica delle donne hanno dovuto subire un'ordinazione per genere innanzi ad una disciplina data e, di conseguenza, hanno dovuto rassegnarsi nell'essere considerate a parte, quando non al margine.

Bisogna muovere una critica dispregiativa verso il sistema tracciato per categorie racchiuse in sé stesse, perché confini e demarcazioni non dimostrano separatamente la loro utilità.

Non è necessaria una costrizione e non ha senso, proprio in un'epoca che chiede flessibilità, estensione e comunicazione virtuale.

Occorre invece una molteplicità di funzioni ed espressioni che esoneri la produzione artistica da un'univoca definizione dettata attraverso tecnica, genere o stile.

Non è sempre possibile ricorrere solo a parole, immagini e codici disciplinari per avere leggibilità e destino, in genere il messaggio non è mai sterile, ma peccando di narcisismo e scegliendo sempre la propria disciplina il suo eccesso potrebbe far decadere il suo senso di onnipotenza.

La contemporaneità esige coscienza e autonomia sotto vari aspetti.

Mescolanza, sincronia ed esilio culturale (fisico e psicologico) determinano un agire nel quale il senso di onnipotenza dovrebbe essere bandito.

Il **corpo pubblico**, come definito nel capitolo precedente intende delineare pratiche che non rientrino nella classificazione restrittiva appena evidenziata.

Il **corpo pubblico**, pur contestualizzandosi nell'autobiografia di una particolarità, non si esaurisce circoscrivendosi nell'individualità perché esso si realizza se capace di esprimere l'"universalità" della sua portata.

Il **corpo pubblico** è spesso caratterizzato, oltre che dalla tradizionale tecnica combinatoria delle belle arti fondata su prassi e teoria, dalla profusione di tecniche mescolate fra loro, tanto che si potrebbe asserire una "non-tecnica", o una "non-disciplina" o un "cross-media".

Il **corpo pubblico** si evidenzia particolarmente in tutti quei luoghi e in quelle pratiche che hanno una vocazione collettiva, come la piazza o la città, ma si costituisce anche attraverso la referenza corporale degli individui pensanti e capaci di azioni che siano in grado di interagire con i codici della società.

La storia dell'arte è intrisa, in tal senso, di referenze che potrebbero servire per delineare un genere di **corpo pubblico** afferente alla donna e al suo corpo, in particolare quello che appartiene alla concezione e rappresentazione del suo "corpo nudo" attraverso canoni organici e corporali investiti di ideale bellezza o sacralità a seconda della società e dell'epoca.⁵

Nonostante questa non sia una trattazione sul nudo femminile nell'arte, ci sono alcuni aspetti da tenere in considerazione e ai quali accennare.

Rispetto all'evoluzione del canone di bellezza femminile si può riscontrare, oltre al cambio dei valori di perfezione, quella che è stata la "propensione" alternata sia per le forme arrotondate, sinonimo di corpo fertile ed erotico, che per le forme androgine.

Nel primo caso, sicuramente una delle immagini più eloquenti è la Venere di Willendorf (21.000 a.C, Vienna Naturhistorisches Museum), simbolo di fertilità preistorica, la cui enfaticizzazione dei caratteri sessuali è resa dalla corporeità della pietra attraverso forme prominenti ed esasperate (venere steatopigica).

Questo idolo di fecondità, che ha a che vedere con il ciclo della vita e della morte della donna e della terra arriva fino a noi attraverso le culture greco-romane, perpetuando una sacralità che in arte, in tempi recenti, può essere

rintracciata, ad esempio, nelle opere di Louise **Bourgeois**, Niki de **Saint Phalle** o Yayoi **Kusana**.

Sacralità che si definisce, in questi esempi, nel **corpo pubblico** dalle sembianze archetipiche e organiche.

Una predilizione per il “tondo” o tondeggiante può essere scorta anche nei fianchi “ideali” della Venere di Milo (150 a.C. Musée du Louvre), oppure nei ventri appena accennati delle dame, delle vergini e delle dee rappresentate nel Rinascimento, considerati consoni alla maternità; rotondità e morbidezze che esploderanno nelle esuberanti forme del barocco e che saranno esplorate ed abusate fino a diventare le “curve” ibride ed artificiali del XX secolo.⁶

La rotondità nei corpi di donne, da un lato rassicura, dall'altro inquieta fra mistero e sacralità.

Pur trasmettendo floridezza e giovialità, questi corpi di donne non sono rappresentati senza asprezze e difetti.

Si pensi ad esempio all'attrattivo esercitato dalle “amputazioni” della *Venere di Milo*, così come alla “storpiezza” gaudiosa delle *Nanas* di Niki de **Saint Phalle**.

È noto come le deformazioni dal richiamo “primitivo” abbiano un riscontro nell'arte delle avanguardie e quanto abbiano continuità nel contemporaneo, con tutto ciò che, oltre a mascherare o trasformare la visione del corpo, ha contribuito a mostrarlo nella versione deturpata (subita o cercata).

Spesso si può notare a posteriori una certa corrispondenza fra sviluppo economico e “presentazione” del corpo.

Ad esempio durante epoche di abbondanza è “preferito” il corpo magro e viceversa.

Questo fattore deve però tener conto oggi di tutta l'aberrazione condotta tramite chirurgia e fitness, che non necessariamente dona un aspetto più rassicurante, sano, godibile e desiderabile.

Il corpo si confronta sempre con la società nella quale si insinua, spesso vittima inconsapevole di essa e con un destino glorioso quanto tragico, come quello del mito.⁷

Occorre asserire che il corpo attuale è il frutto del percorso mitico di una modernità fatta di sostanze e materie plastiche e artificiali incamminatosi verso l'ibridazione biotecnologica.⁸

Un'ibridazione che investe il corpo quanto le "belle arti", le tecniche e le culture, e che apre la prospettiva al carattere androgino del corpo, e non solo.⁹

Il corpo, quale ibrido psico-fisico, è sempre più coinvolto nel "nomadismo psichico e culturale".¹⁰

Il carattere nomade "connaturato", nel momento della venuta alla luce del corpo, si ridefinisce attraverso l'esperienza e il contatto del corpo con gli "altri" corpi, permettendo all'"identità" di accomodarsi o sentirsi "spaesata" secondo i casi, i bisogni o le necessità.

Tale carattere è dominato dal senso di mutevolezza polidirezionata, ovvero del transito continuo da un "territorio" all'altro e dalla selezione mirata alla contingenza.¹¹

Lo stesso fenomeno di "mescolanza", ibridazione e complessità riguarda la donna artista e ancor più quella che coinvolge il corpo nella propria espressione estetica.

Così, nella contemporaneità, una donna che "esercita" l'arte, generalmente non si pone molti scrupoli nei confronti delle tecniche artistiche considerate comunemente a lei non adeguate.

Anzi, la tradizione delle “belle arti” è spesso scavalcata anche dalle artiste per prestare attenzione a diversi mezzi espressivi anche in miscellanea fra loro: così per il corpo.¹²

Quali esponenti di questa difficile non-categorizzazione rispetto a una disciplina delle “belle arti”, la maggioranza delle artiste che compaiono in questa tesi fanno parte di quello che definisco come **corpo pubblico**.

In altri termini, si tratta di un “corpo” inteso come afferente alle belle arti nel senso di vicinanza o appartenenza alla creatività artistica, pur implicando simbiosi e parallelismi con altre discipline umanistiche, che in questo contesto non verranno prese in considerazione.

Questa tesi non è una storia dell’arte e non è neppure una sociologia o una critica dell’arte, e nemmeno una teoria di critica femminista; questo è un percorso per rintracciare il **corpo pubblico** nell’arte a partire dalle opere e dalla creatività di artiste.

Il continuo spostarsi tra le varie discipline è una prassi teorico-pratica consueta all’arte, come l’inquietudine che assale gli artisti nella ricerca del linguaggio più consono alla propria espressione artistica.

In tale sperimentazione, a volte il continuo cambio di tecnica, di linguaggio o contenuto, può sembrare un’inquietudine delle artiste nell’esplorare il più possibile i processi artistici e al contempo può apparire come la pretesa di sfuggire a una categorizzazione o a una sostanziale affiliazione artistica di tipo disciplinare o estetica.

Probabilmente è un’attitudine normale che quasi sempre arriva a concretizzare l’ “opera d’arte totale”.

In tal senso muoveva già il pensiero di Sonia **Delaunay** ed è lo stesso tipo di operazione che attraverso Louise **Bourgeois** è sotteso al lavoro di artiste come Carolee **Schneemann**, Sandy **Skoglund**, Judy **Chicago**, Lynda **Benglis** e Cindy **Sherman**.

È proprio questo uso di una tecnica “ibrida” che permette di definire un **corpo pubblico** anche quando all’opera non partecipa direttamente lo stesso corpo.

Il **corpo pubblico** è inteso come un linguaggio di transito transdisciplinare dotato di specificità che lo contraddistinguono, alla cui costruzione contribuiscono donne e anche uomini capaci di altruismo e progettualità.

Niki de **Saint Phalle** e Marina **Abramovic’** sono due esempi emblematici di questo “transito” nel **corpo pubblico**, anche se in modo sostanzialmente opposto: si pensi ad esempio a *Hon* (1966) della prima e a *Imponderabilia* (1977) della seconda.

Entrambe le opere, ad un decennio di distanza l’una dall’altra, segnano i capisaldi del **corpo pubblico** seguendo una pratica artistica inconsueta quanto efficace.

Niki de **Saint-Phalle**, fondando un pensiero di tipo organico e femminile sull’estetica sottintesa alle *Nanas* e alle *Nana Maison*, concepisce un grande progetto di scultura transitabile, multispaziale e polifunzionale, incarnato in una forma scultorea monumentale di una donna distesa a gambe aperte chiamata *Hon* (1966) **[Fig.2]**.

L’accesso a questo corpo gioioso risiede nella vagina-porta che conduce l’esperienza del pubblico all’interno della casa-corpo squisitamente accessoriata e aperta allo scambio interpersonale.

Corpo-casa non più inteso solo come spazio privato e intimo ma “felicamente” pubblico.

In questa esperienza di **corpo pubblico** Niki de **Saint-Phalle** trasmette il suo senso critico ed ironico contro il gusto maschile, rappresentando il femminile e il materno nella sua versione mitica e armonica nei confronti dello spazio e il mondo [Fig.3].

Le forme curve di questo “idolo” di “donna”, così come quelle di tutte le altre figure femminili scultoree di Niki de **Saint-Phalle**, sono caratterizzate dall'esagerazione corporale, sproporzionata e iper-tonda, decorativamente spiritosa e gaudente e da una forma accogliente e al contempo straripante, provocantemente deforme e fuori scala.

Il transito espresso da tale **corpo pubblico** corrisponde a un “viaggio” conoscitivo introspettivo nell'esperienza totale del rapporto individuale con il mondo, la società e la sessualità, che conferma la vagina quale entrata e uscita dal mondo, ovvero come “origine del mondo”.¹³

Niki de **Saint Phalle** esprime perciò un pensiero rassicurante e dominante, con una figura-corpo di donna che, ammiccando con il cattivo gusto o il kitsch, si dimostra sicura, cosciente e forte della propria femmilità e che invita all'adorazione e all'esplorazione per arrivare alla conoscenza.

La conoscenza per l'artista è affrontata come percorso e transito attraverso l'interno di un corpo femminile per scandagliare quello che è sconosciuto e per contribuire a darne una definizione organica e sociale.

L'apporto al **corpo pubblico** di Marina **Abramovic'**, è invece giocato spesso in prima persona, sulla propria

pelle, sull'immediata fisicità esteriore del proprio corpo nudo, non senza ripercussioni intime e psichiche.

Il lavoro di **Abramovic'** è caratterizzato da un'ossessività attiva o passiva rispetto al gesto proprio o altrui portato fino all'estremo, fino al punto di degrado organico e fino al limite della sopportazione.

Imponderabilia del 1977 [Fig.4] è una performance, dalla durata di novanta minuti, che la coppia **Abramovic'**-Ulay esegue all'ingresso principale della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, dove permangono nudi e immobili, una di fronte all'altro, in modo da obbligare il pubblico ad introdursi nella sala strofinandosi ad essi.¹⁴

Come due statue dal richiamo arcaico, simili a elementi architettonici, i corpi di questi due performer sembrano addossarsi allo spazio dell'ingresso alla galleria per costruire la porta di accesso ad esso.

In realtà la stasi dei loro corpi, costituisce una differente spazialità del confine, dipendente dagli eventi e dal pubblico.

La "passività" dei loro corpi sottende e sollecita la parte attiva del pubblico ed obbliga all'attraversamento.¹⁵

Fra i gesti che contraddistinguono l'operato di **Abramovic'** si trova il gusto per la ripetizione ossessiva del gesto e per le azioni condotti al limite, aspetti che rendono affini tali approcci alla gestualità di Gina **Pane**.

Fra le due artiste appare sostanzialmente diverso il rapporto di "provocazione" con il pubblico: per la prima risulta fondamentale la penetrazione con esso, mentre la seconda se ne distanzia.

Abramovic' aveva già dimostrato una propensione nell'offrire ad altri il proprio corpo per una costruzione

“sociale” dell’opera da parte del pubblico che interviene ad esso, come ad esempio in *Rhythm O* del 1974 [Fig. 5].

Il suo “darsi” è anche un rapporto giocato al limite di sopportazione e sostenibilità del corpo e al senso di cura o tortura che l’esterno sociale o gli individui possono recarle, prestando la propria fisicità alla costruzione sociale del corpo proprio attraverso il **corpo pubblico**, così come avviene nella sperimentazione psicofisica realizzata in *Rhythm 2* del 1974.

Il coinvolgimento del pubblico da parte di **Abramovic** è evidente già dai primi annunci “falsi” all’aeroporto di Belgrado fino ai recenti progetti pubblici di casa e sculture-oggetti-habitat “meditativi” consoni al “viaggio conoscitivo”, per arrivare all’autoproclamazione di sé stessa quale “**corpo pubblico**”.¹⁶

Da queste esperienze è possibile constatare come gli anni ‘60-‘70 confermino nell’arte l’esistenza di un **corpo pubblico**, inteso come transdisciplina e propensione a sperimentare con il corpo fisico direttamente con il pubblico e la città, che ha portato le artiste delle decadi successive ad un lavoro espresso nelle strade e nei mezzi di comunicazione di massa e di transizione, in modo molto articolato ma più consapevole e “sereno”.¹⁷

Ad esempio, si pensi al passaggio di Judy **Chicago** da *Red Flag* (1971) [Fig. 6], autoritratto fotografico in cui compare mentre sta estraendo un “tampone” dalla sua vagina, all’esperienza da lei promossa della *Womanhouse* prima e del *Dinner Party* poi, in particolare nel senso di uso totale della “tecnica” artistica e del corpo in senso partecipativo.¹⁸

Non affine a prediligere un'unica disciplina si dimostra palesemente fra le artiste citate pocanzi Lynda **Benglis**, che dal 1969 lavora con diverse tecniche e vari materiali, fra cui lattice, poliuretano, metallo e cemento.

Lynda **Benglis** è pertinente al discorso del **corpo pubblico** anche perché lavora attraverso il suo corpo e la sua immagine su temi cari alle donne artiste.

Per combattere contro la subordinanza femminile al pensiero culturale maschile e contro il sistema dei media che impongono alle donne stereotipi sessuali, l'artista non esita a far mostra del suo corpo atteggiato in "ruoli" da "rivedere".

Fra i gesti volutamente istigatori dell'artista, il più palese e provocante, fra tutti gli esempi possibili, è sicuramente l'autoritratto fotografico in cui, nuda ed in atteggiamento sexy, si atteggia a "uomo" con tanto di fallo spropositato (*Untitled* pubblicato e censurato in *Artforum*, Novembre, 1974) [Fig.7].

Questo atteggiarsi corrisponde a una sfida e al contempo a una presa in giro nei confronti dell'uomo, nella "pretesa" di rivendicare una donna che basta a sé stessa mostrando un'immagine aggressiva della sessualità e della personalità femminile che riveste i panni finora indossati dal "supermaschio".

Questo gesto potrebbe essere letto come la risposta alla pratica "eiaculatoria" dell'action painting di Jackson Pollock.¹⁹

Con gli occhi dell'arte **Benglis** denigra gli stereotipi maschili, accudendo all'estetica da "manifesto" e dei mass media.

Per l'artista, non c'è scampo per l'uomo perché con questa immagine indica ad esso e alle donne la variante emancipata del diritto della donna alla propria sessualità.

In tal senso, non è illecito lo schiaffo femminista dell'artista in questione nei confronti della società, è dovuto.

Si tratta di un volontario invito dal carattere provocatorio, ibrido e "unisex" all'assunzione di un ruolo di non-sottomissione e quindi esplicitamente trasgressivo e propositivo.

Non a caso fotografie ed estetiche "liberatorie" di questo calibro, come quelle di Judy **Chicago** o Carolee **Schneemann**, saranno spesso censurate e non ritenute meritevoli dell'appellativo di opera d'arte.

Si deduce che il corpo di donna così rappresentato non è più l'immagine corrispondente a quel corpo-modello idealizzato dal maschio (personaggio attivo della cultura, della sessualità e del "punto di vista").

La versione femminile del corpo "erotico" o "pornografico", tutt'altro che sottomesso, di queste artiste si configura come **corpo pubblico**, in particolare se lo si considera un manifesto femminista.

A partire da queste esperienze degli anni '60-'70, la donna artista arriva a definire un **corpo pubblico** occupando un posto nel dibattito sociale, stabilendo con l'arte la mediazione tra la propria autobiografia per metà obbligata e per l'altra metà liberata proprio attraverso il proprio corpo.

Il **corpo pubblico** non è nello specifico solo un manifesto femminista, è soprattutto il manifesto sociale di un corpo consapevole della mediazione con i sistemi di produzione

e informazione tecnologici, ovvero un corpo alleato e “allineato” allo sviluppo economico-sociale.

Approfondendo il punto di connessione della creatività artistica con la contemporaneità, è necessario rintracciare quel **corpo pubblico** che vive nel tessuto di questa conciliazione e che, rispetto le “belle arti”, ha i connotati di un corpo di donna che inesorabilmente ha trasportato l’esperienza domestica nelle strade e nelle città reali o “virtuali”.

Questa esperienza “ravvicinata” al progresso dall’uniformità e dallo spaesamento del vivere contemporaneo vede i “corpi” protendersi e annullarsi a causa delle “distanze ravvicinate”.

Tali corpi trasportati dai flussi della contemporaneità sono incarnati dal **corpo pubblico** nel lavoro artistico di Martha **Rosler**, così come in quello di Jenny **Holzer** e Barbara **Kruger**.

Come un elogio alla strada e al “viaggio”, Martha **Rosler** ci offre una serie di postal-cards e installazioni della realtà, in una metafora sul “muoversi” oggi, che conduce il corpo oltre barriere spazio-temporali, ove il dinamismo e la velocità della comunicazione sono annullate per un transito nell’effimero.

È in queste occasioni che si può rintracciare quel corpo che si fa pubblico perché protagonista dello “smarrimento” insito anche nei “non-luoghi”.²⁰

Il viaggio conoscitivo contemporaneo, secondo l’estetica di Martha **Rosler**, si realizza durante gli spostamenti del corpo e dell’identità con i mezzi di trasporto “moderni”, nelle situazioni che fanno da ponte fra realtà diverse,

oppure vagando senza meta fra la folla cittadina o in un ipermarket.²¹

Queste considerazioni permettono nell'epoca attuale di considerare sotto un'ottica diversa le "belle arti", espresse come transdisciplina e attraversamento, implicando nella loro dicitura anche tutto quello che riguarda: paesaggio, città, movimento, flussi e sistemi di comunicazione, tecnologia e virtuale.

Uno degli esempi di trasposizione contemporanea del concetto superato di "belle arti", che ha connessione sia con la strada sia con il corpo, è quello che concerne la conversione da **corpo pubblico** di prostituta a **corpo pubblico** di artista attuato nel vasto progetto di "redenzione" di Annie **Sprinkle** e dalle sue compagne di "strada/viaggio" Veronica **Vera** e Tura **Satana** .

Come si approfondirà in seguito, si vedrà quanto il **corpo pubblico** considerato "sporco" e profano possa convertirsi in **corpo pubblico** educativo e sacro, vocato alla libertà e alla coscienza, non sprovvisto di una buona dose di autoironia.

Infine, ritornando all'uso di più tecniche nel lavoro delle artiste contemporanee, anche Sandy **Skoglund**, similmente a Laurie **Simmons** ed Helen **Chadwick**, svolge un percorso artistico sostenibile a "pieno titolo" come **corpo pubblico**.

Queste artiste sono accomunate dal modo di infrangere le barriere fra le discipline ponendo in crisi il sistema canonico delle "belle arti" presentando tematiche della "quotidianità femminile".

In particolare, queste artiste si convertono in registe e artefici di una sceneggiata del sociale e dell'"umanoide" in

“trasformazione” (a volte già nata morta o degenerata sul nascere) e affrontano il **corpo pubblico** attraverso il destino ineluttabile dei corpi, esprimendo la transitorietà degli elementi, come della vita, ed il connubio fra il tragico e il godibile.

Esse rimpastano natura e cultura attraverso un’ottica impietosa che ci restituisce l’individuo degradato e vinto nel sociale, sia dalla cultura che dalla natura, attraverso una manipolazione vocata alla finzione.

Tali artiste testimoniano inoltre in chiave “femminista” il sovvertimento dei ruoli e l’inversione delle caratteristiche della “domesticità” e degli oggetti.

Sandy **Skoglund**, ad esempio, propone l’“elegante” e impeccabile figura maschile affaccendata fra elettrodomestici, vettovaglie e, ancor di più, sommersa da “calzini” (*Sock Situation*, 1986), Laurie **Simmons** invece ci presenta una serie di oggetti antropomorfi al femminile (*Alles Liebe [Chocolat]*, 1990), mentre Helen **Chadwick** insiste sul carattere in “evoluzione” del “gesto” e della materia (*Piss Flowers*, 1991-92).

2.1.....Non Solo Modella

Conseguentemente al cambiamento avvenuto nel sistema delle “belle arti”, causato dalla miscellanea tecnica e dall’apporto femminile nell’espressione artistica, occorre far riferimento ad alcune categorizzazioni che sono state completamente poste in discussione dalle donne.

Quando pensiamo al corpo della donna quale semplice modello in posa per lo studio delle “belle arti” siamo destinati a cadere in un gioco di rimandi che hanno a che fare con ruoli passivi e attivi.

Si pensi alla trasposizione del nudo di donna dalle aule delle scuole d’arte al luogo privato dell’atelier dell’artista, dove essa, come donna e modella, gioca un ruolo differente dal consueto modello “accademico”.

È ben diverso un corpo prestato con distacco ad una platea di allievi per l’esercizio della mano e lo studio della forma e della luce da quello che si offre all’intimità dello studio dell’artista.

A disposizione del “maestro” la modella e la donna sono considerate dei corpi nudi di fronte a un uomo che servono da pretesto per facilitare la copia della loro forma e della loro essenza, quali “attrici” passive in coppia con il “regista dell’arte”.

Tali donne sono spesso corpi di amanti-compagne che nella complicità sottintesa con l’artista si rendono muse ispiratrici e protettrici.

Non conosciamo fino alle avanguardie un rapporto invertito di sottomissione e complicità fra donna e artista-modello-amante-compagno, ove sia la donna artista a servirsi e “soggiogare” un corpo amabile e disponibile; anche se riconosciamo il caso eccezionale di **Gala** che

ebbe il “compito” di farsi “medium” artistica e di rendere “artisti” sia Paul Eluard sia Salvador Dalí.

L'identità di modella e di compagna, attraverso il corpo, viene copiata, trasposta e figurata nell'arte per molti secoli solo dall'uomo.

Quando la donna compagna di un artista ha cercato di farsi strada con l'arte assistiamo spesso ad una resa incondizionata a favore dell'esito del suo uomo.

È possibile asserire che mai si è assistito all'inverso.

Il sacrificio dell'anonimato è spesso delegato dalle compagne degli artisti alla rappresentazione di esse attraverso una serie di copie del loro corpo, come un tributo alla loro tacita presenza.

Il corpo e l'identità di queste compagne e modelle sono perciò delle presenze funzionali, espedienti per ricerche formali idealizzate o dissacratorie e spesso luogo di soddisfazione sessuale.

Le donne degli artisti appaiono, pur dotate di coscienza e astuzia, devote, remissive e vittime d'amore per l'arte dell'uomo.

Queste donne personificano il sacrificio del corpo e dell'identità femminile attraverso un destino infame tracciato tra la “copia” e la “coppia”.²²

Ma questo non è il luogo per ripercorrere i destini sacrificali di personaggi quali Dora **Maar**, Camille **Claudel**, Jeanne **Hébuterne** e Marianne **Werefkin**, o più recentemente Frida **Kahlo** e Ana **Mendieta**, fra tante altre. Certo, è opportuno un esempio che valga per tutte e che merita di essere citato in quanto il soggetto in questione è

la moglie dell'“eiaculatore” Pollock e perché coincide con la fine della prima metà del XX secolo.

Lee **Krasner** è una pittrice contraddistinta da una poetica legata all'espressione degli stati d'animo interiori e di ordine naturale.

Tale ricerca risulta affine a quella di Jackson Pollock con il quale si unirà in matrimonio nel 1945.

Nello stesso anno Lee **Krasner** compie “tabula rasa” con la sua vita e la sua pittura, distruggendo la maggioranza dei suoi lavori artistici.

Con Pollock approfondisce l'automatismo incosciente ed individuale del gesto ma, una volta proclamata la portata dell'espressionismo astratto personificata dal marito, si troverà schiacciata dal suo successo, confermato alcuni anni dopo.

In questo percorso **Krasner** rivendica una produzione artistica personale dissociata dal marito, ma l'esposizione che essi presentano assieme nel 1949 sembra contraddirne gli intenti, mostrando infatti l'operato “della moglie di Pollock”.

Dopo una vita di eccessi “eroici” e di alcol, Pollock muore in un incidente di auto nel 1956 e “sua moglie” si dedica a una produzione totalmente antropomorfa contraddistinta da andamenti vorticosi ed ossessivi, spesso letti dalla critica quali sintomo di autolesionismo e senso di colpevolezza.²³

Questa tesi non è il luogo per preservare un pensiero che veda le donne artista non appartenenti a un universo culturale e obbligate a un sistema di relazioni chiuso e privato, anche nelle accezioni romantiche.

Anzi, questo scritto sarebbe probabilmente il luogo adeguato per dar risalto a coppie esemplari quali ad

esempio: Sonia **Stern**(Terk)-Delaunay, Niki de **Saint Phalle**-Tinguely, Nancy **Redding**-Kienholz, Coosje **Van Bruggen**-Olbenburg, Jeanne-Claude de **Guillebon**-Christo, **Emilia**-Ylia Kabakov, fra altre.

Quello che più importa, oltre i destini “sacrificali” delle mogli degli artisti o il rapporto di complicità delle coppie di artisti, è il cercare di vedere come siano stati sovvertiti i canoni di bellezza, l’uso del “modello” e gli scambi collaborativi fra donna e uomo artista, considerando come siano presentati oggi nell’affermare un **corpo pubblico**.

Al fine di tale argomentazione, occorrerebbe riscontrare un equivalente o un proseguimento all’azione di “appropriazione” della modella “convertita” ad opera d’arte vivente operata da Piero Manzoni, semplicemente attraverso l’apposizione della propria firma d’artista sul corpo nudo della “modella”.

In tal senso, una delle proposte più contemporanee e convincenti è l’opera di Vanessa **Beecroft**, la quale realizza “tableaux vivants” che riflettono sul ruolo della modella e del “modello”.²⁴

Un’altra ipotesi esaustiva recente è quella proposta da Tracey **Emin** che, lavorando sempre nella stessa direzione, ma in modo più autobiografico, riesce a capovolgere il ruolo di modella.

Quest’ultima artista espone sé stessa rinchiusa per due settimane all’interno di uno spazio espositivo adibito ad atelier.

Con questa installazione-performance **Emin** tenta di esorcizzare il suo blocco psicologico verso il non poter più

lavorare in termini tradizionali con la pittura (*Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1996).

All'interno di questo spazio, dove erano esposte anche altre sue opere giovanili ("tributi" ai maestri dell'arte), Tracey **Emin** lavora nuda e pone in discussione il suo operato e i concetti di modello e copia, aggiungendo una critica verso sé stessa come soggetto e modella per proporsi in prima persona come artista.

Porre attenzione sulla modella e sul suo ruolo potrebbe anche coincidere con un'allusione ad una iconografia di "soggetti" elevati a "simulacro", ad "archetipo" oppure a "prototipo".

Questo rimando potrebbe essere condotto attraverso i rifacimenti di "Maja Desnuda", "Olympia" o "Venere", con la pratica di riappropriazione del modello, rintracciabile anche nel recente lavoro di Katarzyna **Kozyra** [Fig. 8].²⁵

In questa direzione, appaiono assai diverse le rivisitazioni citazioniste della "modella" condotte da Carolee **Schneemann**, Yasumasa **Morimura**, **Orlan**, **Guerrilla Girls** o Hannah **Wilke** dalla proposta "postmoderna" di Paloma **Navares**.

Quest'ultima ipotesi citazionista, basata sul recupero del modello e del frammento, propone una lettura che risulta "efficace" in quanto "riconoscibile" e capace di tracciare un percorso che non è mai totalmente di rottura, perché conserva qualcosa dell'impronta precedente a cui "fa il verso".²⁶

Questa tesi non illustra un repertorio iconografico teso alla critica o alla storicizzazione dell'arte, piuttosto si sofferma sulla parte "materiale" di quei soggetti che portano a

definire attraverso l'arte il **corpo pubblico**, ovvero, in questo caso, la donna-artista e il suo corpo.

In tale contesto la "modella" viene considerata quale donna capace di sovvertire concetti accademici, al fine di "ideare" un'identità non scontata e ponendosi da "modello" in senso critico.

Utilizzare la parola "idea/ideazione" come sinonimo di nuovo/novità non è probabilmente corretto, perché implica anche un processo temporale che può essere molto lento. Inoltre l'idea non viene solo dalla mente creativa ma anche dal "modus vivendi" del corpo.

Infine, nulla è "nuovo" in sé, perché ogni novità è fondata su qualcosa di già conosciuto, che fu "nuovo" a sua volta e il "vecchio" ritorna come "nuovo" in chiave "neo".

Ma la ripetizione di serie di azioni o idee origina il processo che nelle sue "costanti" ipotizza anche oscillazioni e uscite "nuove", tra le quali possiamo riscontrare il **corpo pubblico**, inteso come nuovo progetto sociale e collettivo, capace di accogliere e generare la "novità".

La ripetizione dell'affermazione dell'identità della donna, per uscire dalla restrizione del modello, coincide con la tessitura di una nuova mappa su cui discutere corpo e identità.

In tal senso, la copia del modello e la "modella" stessa possono sortire nuove discussioni attorno alla definizione del proprio "stare, apparire e servire".

Per queste motivazioni non si difende l'annullamento e la sparizione della modella e del suo ruolo semmai si avanza un ri-pensamento della questione.

La negazione di ruoli e funzioni porterebbe infatti ad una assenza e ad un vuoto riscattabili dal silenzio ricorrendo alla ricerca e alla memoria.

Rispetto l'ipotetica assenza di donne rilevanti nel tessuto sociale e di artiste occorre rifarsi a un corpo "fantasma", ma anche a tutta una serie di tabù.

Si avverte nella contingenza anche "l'assenza del ricordo" a causa di un oblio perdurato nel tempo.

Rispetto ai dati frammentati e dispersi sulle donne artista, il corpo "fantasma" può essere percepito come rarità, meteora, albore, buco nero.

Fantasmismi e tabù investono ancora il corpo femminile anche se attualmente la condizione sociale della donna, da un punto di vista occidentale, appare diversa.

Inoltre appaiono ancora circoscritti gli interventi che "pongono in luce" una lettura sociale dignitosa della donna e delle problematiche di genere.

Quando compaiono donne che, con la loro personalità o investitura, incarnano un ruolo efficace pubblicamente da poter essere preso come modello, queste appaiono appunto come quell'eccezione slegata da un contesto appartenente alla realtà.

Se oggi esiste più consapevolezza e coerenza nelle donne è perché si sta mettendo in luce un modo diverso di pensare il ruolo della donna e "il mondo femminile che gli uomini hanno plasmato e imposto un significato".²⁷

Lavorando sull'assenza delle donne in arte, appena si riscontra una "presenza" si cerca di cogliere il significato del dato nel suo complesso, senza per forza considerarlo un'eccezione eroica al di fuori delle regole.

Il corpo eroico è quello di cui ancora abbiamo bisogno e che è stato incarnato anche da molte donne, ma non è sotto questa luce che la donna deve comparire nell'arte.

Rispetto il **corpo pubblico** espresso da artiste, porre "luce" sul corpo femminile equivale a considerare la donna in termini non convenzionali.

Il citazionismo "facile" e "superficiale" non è perciò la risposta decorosa di un corpo di donna verso la società.

Un **corpo pubblico** espresso da artiste non può vantarsi di esistere ricalcando solo dei modelli.

In conclusione, definire il luogo del **corpo pubblico** non corrisponde a riproporre acriticamente dei modelli e nemmeno standard o stereotipi.

2.2.....Oggetti

L'opera d'arte quale oggetto (d'arte) ha un destino "tragico" nella sua commercializzazione perché il mercato a cui soggiace appare più determinante dell'oggetto stesso.

Multipli e falsi fanno parte dell'esistenza contemporanea, dove l'essere camaleontici appare la regola contraddittoria vincente per la salvezza dell'identità.

In questo capitolo la regola per la sopravvivenza a cui soggiace l'oggetto in quanto merce deve essere ricondotta al corpo.

Corpo e donna sono "oggetti" e merci in quanto beni naturali e culturali, sia nel pubblico sia nel privato.²⁸

Affiancati al corpo femminile, si pensi nello specifico come e quanto alcuni oggetti siano altamente referenziali nei confronti della donna, trovando anche una particolare presenza/significanza nell'arte.

Contestualmente al **corpo pubblico** si cercheranno di mettere in evidenza alcuni oggetti particolarmente femminili.

Un oggetto non ha solo un significato rispetto alla funzione assegnatagli dal mercato o dalla familiarità consegnatagli dal suo uso.

In quanto merce, l'oggetto corrisponde alla natura umana nella misura in cui ha un valore socio-culturale attraverso gli "occhi" della visione personale.

Il valore della merce/oggetto non è sempre immediato ed è carico di echi referenziali.

Occorre tenere in considerazione che la merce/oggetto, spesso sinonimo di offerta ridondante e profusa, coesiste

con un mondo fondato su una sorta di violenza morale esercitata con costanza dagli individui sulla società.²⁹

Manca una garanzia societaria che preservi la qualità degli oggetti e della merce, al di là del loro valore simbolico e mitico, anche perché l'innovazione portata dall'oggetto è accompagnata dal senso di obsolescenza e abbandono.³⁰

Prendendo la casa come oggetto referenziale al nostro discorso, ci si rende conto di quanto venga considerata oggetto, in quanto bene, potenzialmente durevole e di qualità.

“La casa è infatti il nostro angolo del mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella prima accezione del termine”.³¹

Qui non si tratta di tracciare una simbologia afferente alla casa, ma piuttosto di individuare il **corpo pubblico** proprio nell'espressione di una progettualità sostenibile che investe la casa e l'abitare.³²

Per la donna la casa rappresenta spesso una proiezione della propria immagine corporea che ha radici nel nucleo emozionale più profondo attorno al quale si struttura l'identità e la personalità.³³

La casa è anche il contenitore di tanti oggetti simbolo testimoni degli eventi della quotidianità e del privato che trovano particolare corrispondenza con il corpo femminile e le qualità psichiche della donna.

Marina **Abramovic'** risulta pertinente all'argomento della casa perché, in primo luogo, essa stessa considera il proprio corpo come tale.³⁴

Un'altra delle artiste più eloquenti in tal senso è Louise **Bourgeois**, a cominciare dagli espliciti disegni della serie *Femme Maison* (1945-47) [Fig. 9] fino a *Maison Fragile* (1978) e *Bienvenus* (1991), quest'ultimo, "ricordo" in scala ridotta della casa paterna rinchiusa in una gabbia dalla quale pende simbolicamente una lama di ghigliottina.

Il tema della casa ricorre in **Bourgeois** anche nella serie di installazioni denominate *Cells* (1995), somiglianti ad abitazioni incredibilmente piene di oggetti di ogni tipo che richiamano le "wunderkammer" e da corpi tronchi formalmente in tensione con lo spazio circostante, in onore e ricordo dell'orrore quotidiano familiare.

Anche nella serie *Spider* (1997) la casa è evocata da enormi ragni che custodiscono i ricordi della vita trascorsa. In queste opere, gli abiti e i pezzi di stoffa sono rinchiusi in celle-strutture che l'artista ha gelosamente conservato negli anni e che rappresentano il ricordo tessile della sua vita.

La casa per Louise **Bourgeois** è il simbolo attraverso cui esprimere la sua rimostranza contro il maschilismo ed in particolare contro la disprezzata figura paterna.

La bellissima casa in cui viveva, materna e accogliente, rifugio e delizia dei sensi, si trasforma per l'artista in un incubo, sede dei tradimenti del padre e dei soprusi nei confronti della famiglia, in particolare verso la madre.

Non casualmente **Bourgeois** presenta installazioni-case piene di porte e finestre, stampelle e guardaroba dai quali pendono abiti e organi del corpo, non a caso essa rappresenta in queste case corpi gravidi e isterici.³⁵

La casa è anche il soggetto dell'opera collettiva promossa da Judy **Chicago** e Miriam **Schapiro** intitolata *Womanhouse* del 1972, realizzata con la collaborazione

delle studentesse del Feminist Art Program del California Institute of the Arts di Fresno.

Tale gruppo creò un multispazio concepito, arredato e organizzato in ogni sua stanza a partire dal corpo femminile e dai bisogni /desideri delle donne.³⁶

Come abbiamo visto, dagli anni '60, Niki de **Saint-Phalle** concepisce la casa quale **corpo pubblico** con specificità organiche, come nelle diverse versioni di *Nana Maison* (dal 1966 al 1987) o nella *Nana Dream House* (1967).

Tale concezione è confermata pure in opere successive, che richiamano l'estetica di *Hon*, come nella grandiosa e suggestiva *Imperatrice* (1979-1995c) **[Fig. 10]**.

Quest'ultima scultura monumentale, che fa parte del complesso del *Giardino dei Tarocchi* presso Capalbio di Grosseto, è una casa abitabile a vano-grembo unico, con interstizi funzionali all'abitabilità e all'arredo e la cui chioma avvolgente e turchina composta di "stelle, pianeti e galassie" funge da terrazza.

L'esterno si presenta totalmente ricoperto a mosaico di ceramiche, vetri e specchi policromi che creano un effetto caleidoscopico "psichedelico-pop" ricco di decorazioni con referenze storico-artistiche.

Fra i particolari degni di essere citati, troviamo le decorazioni con mattonelle a rilievo delle finestre che presentano le immagini di: "Venere preistorica" (idolo steatopigico), "Venere pagana" (Artemide di Efeso) e "Venere rinascimentale" (*Nascita di Venere* di Botticelli).³⁷

Questa possente "imperatrice", che rappresenta la Grande Madre, è una presenza leggiadra e ambigua i cui particolari sono un tributo alla bellezza femminile sia nelle linee che nelle forme, sia nei colori che nei simboli.

Si presenta con posa da Sfinge dai seni prosperosi, quello sinistro con maxicapezzolo-areola a forma di fiore e quello corrispondente a destra a forma di cuore.

Il suo volto scuro è un misto fra la solennità ieratica dell'iconografia della "Vergine Maria" e quella della "Monnalisa" di Leonardo, i suoi occhi sono uno verde, l'altro azzurro, il suo capo è ovviamente incoronato.

Rispetto i complessi rimandi di Niki de **Saint Phalle** nei confronti di forme e materiali usati per la realizzazione di questa "grande madre" occorre soffermarsi sull'uso introspettivo e falsato dello specchio, ridotto a immagine rifranta e multipla, grazie alla tecnica del mosaico con tessere spezzate ("trencadís" gaudiano) che riveste per intero il vano interno.

Quest'opera, decorata negli oggetti e negli interventi scultorei, fu il luogo abitato dalla stessa artista durante le fasi di costruzione del *Giardino dei Tarocchi* in Toscana.³⁸

L'attenzione alla casa e alla sua vivibilità è considerata anche dal lavoro di Jana **Sterbak** intitolato *House of Pain: A Relationship* 1987 [Fig.11] nel quale sono rintracciabili temi cari all'artista, come i prolungamenti, le protuberanze e gli ornamenti del corpo umano.

L'estetica che è sottesa alle opere dell'artista insiste sulla problematica del corpo attraverso elementi concettuali e sociali del gesto, dell'azione quotidiana, del comportamento domestico e del pensiero sociale di tipo collettivo.

In questa pratica, il corpo e l'individuo si ridimensionano nell'identità civilizzata per integrarsi nella società secondo una logica condotta come difesa delle necessità o progetto di sostenibilità dei desideri e delle funzioni corporali.

Nelle opere di **Sterbak** la casa e il corpo esprimono una gestualità fatta di corrispondenze, attive o passive, relazionate a una “filosofia” del riparo dalla minaccia e di estensione o modifica, come autonomia e resistenza del corpo.

Gli spazi della casa sono intesi come organi e sentimenti appartenenti ad una natura tanto individuale quanto sociale.

Gli ambienti della casa sono concepiti dall'artista come estensione, modifica o alterazione del corpo e del suo vivere, per arrivare a definire altri tipi di spazio e di corpi sociali come luoghi di accomodamento basati sulla reciprocità e continuità fra interno ed esterno.

Nell'opera citata, Jana **Sterbak** dimostra come la casa “invitante” possa trasformarsi in luogo di obbligo e tortura, privo di un centro di referenza e stabilità, quale segno di imposizione che l'individuo vive giornalmente in una “familiarità” ambigua perché protettrice (madre) e al contempo caotica, stridente, minima e “fragile” (complessità del corpo in relazione alla complessità dell'universo).

Nell'ambiguità della continuità e comunione fra gli organi ed i sensi risiede il carattere tragico e provocatore dell'estetica di **Sterbak**, inscrivibile nel **corpo pubblico**, fondata su determinate relazioni umane e sociali contraddistinte dall'esibizione di efficienze e dalla sopportazione di costrizioni e oppressioni.

I progetti di casa-corpo dell'artista devono essere visti come luogo di mediazione fra la sicurezza, l'adattamento e la funzionalità.

La casa-corpo è un luogo “sacro” che conserva il suo mistero all'interno del proprio recinto o struttura.³⁹

Recentemente l'opera di Rachel **Whiteread** intitolata *House* del 1993 presenta quello che ho definito qualità del **corpo pubblico**, che sarà illustrata nel capitolo successivo, dove si vedrà come tale corpo possa determinarsi attraverso il dibattito e il dissenso.⁴⁰

Le immagini domestiche "dilatate", di una realtà urbana d'appartamento, proposte da Sam **Taylor-Wood** (*Five Revolutionary Seconds VII*, 1997) dimostrano che la casa non sempre è il luogo del riparo e degli affetti, ma può trasformarsi nella sede dell'esistenza distorta e allucinata dove regnano il tradimento, la promiscuità, l'abbandono e del degrado.

Al contrario, nel panorama artistico contemporaneo, uno dei progetti più convincenti e "rassicuranti" di **corpo pubblico** concepito come casa-rifugio, è quello dell'artista californiana Andrea **Zittel**.

La sua proposta nel mondo dell'arte nasce come agenzia di servizi *A to Z Administrative Service*, che offre vari oggetti e prodotti in risposta alle esigenze dei committenti e al desiderio di creare un'estetica "passe-partout" al di fuori delle mode e delle convenzioni sociali.

In questa pratica manageriale l'artista applica alla soluzione abitativa il concetto di "*unità abitativa*" (di 4m², 1993), che si traduce in veri e propri habitat minimi di vivibilità a "misura d'uomo", autonomi, con qualità estetiche e funzionali, sia di sopravvivenza che di "svago", come in: *A-Z Escape Vehicle: Pre-Customized Shell* (1996) **[Fig.12]** e *A-Z Deserted Islands I-X* (1997).

Coerenza e professionalità rendono Andrea **Zittel** una qualificata e attenta imprenditrice nel mondo dell'arte al servizio del pubblico, per una qualità del vivere quotidiano.

Fra le giovani artiste, a proposito della casa, si pensi inoltre ai contributi sul carattere “domestico” di Sarah **Lucas**, Elaulia **Valldosera** e Tracey **Emin**; quest’ultima in *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) sovverte con una “tenda da campeggio” l’ordine pubblico/privato, mettendo in “piazza” il suo privato, ovvero la sua intimità.

Emin, da paziente contemporanea Penelope, attenta al contenuto “tessile” della casa e della sua intimità, ricama con “amore” frasi e nomi di tutti i suoi amanti sui cuscini e sulle tele che arredano la tenda da campeggio dell’opera in questione.

Si pensi a quanto queste artiste convergano sulla sovversione dei luoghi e delle identità e quanto siano “femministe” e “femminili” nel dare il proprio contributo artistico.

Tracey **Emin** “trasgredisce” l’intimità della propria casa ricostruendo un “luogo” transitorio nell’opera citata, o con il proprio corpo e la propria intimità sessuale, come nell’opera fotografica (*I’ve Got It All*, 2000) che la ritrae seduta a gambe aperte in un gesto spregiudicato (quello di “giocare” strofinandosi o ricoprendosi il pube con tanto denaro).

Fra le artiste più giovani, che si ricollegano al concetto di “arte totale” (già intrapreso da Sonia **Delaunay** durante le avanguardie storiche), troviamo Ana Laura **Alaez** che difende l’indivisibilità fra discipline, operando con causa e criterio rispetto i temi cari al nostro discorso “femminile e femminista”, come la moda, la casa e l’oggetto.⁴¹

In tale direzione, occorre dare rilievo, per il senso paranoico e claustrofobico e per le versioni sessuate e deliranti della casa e della domesticità, a Yayoi **Kusama**,

la cui eco può essere percepita per alcuni aspetti anche nella “quotidianità casalinga” di Sandy **Skoglund**.

Non bisogna dimenticare che la casa, oltre ad essere assimilabile al corpo della donna nella sua organicità, anche nell'interno, con i suoi spazi, le sue stanze e i suoi mobili ed oggetti, ovvero la domesticità, trova corrispondenza con il complesso bagaglio storico e quotidiano di tipo femminile, biologico e culturale.

Nell'arte l'organico si fonde e confonde con le linee del corpo e sempre più viene proposto in filamenti e liquidi, appare su superfici laminate e riflettenti dalle proprietà termiche e meccaniche e compare fra iridescenze e monitors fino a diventare capsula e “marchingegno” .

Da queste proposte artistiche, si evince che, rispetto la dimensione intima e universale espressa attraverso il **corpo pubblico** dalle artiste, prende sempre più forma il pensiero per un ecosistema antropomorfo inedito, fatto di cavità fisiologiche, corazze sintetiche e tessuti strutturati, quale risposta all'assimilazione casa-donna di stampo maschilista.

La referenza alla domesticità e quotidianità femminile si sviluppa in Yayoi **Kusama** attraverso un universo che gira attorno all'identità e alla sessualità quale compenetrazione e moltiplicazione ossessiva delle forme, sia in luoghi pubblici (*Grand Orgy to Awaken the Dead of Moma [Otherwise Known as The Museum of Modern Art] – Featuring Their Usual Display of Nudes*, 1969) sia al chiuso fra le pareti di una stanza che sembra evocare un teatrino o un “peep-show” (*Infinity Mirror Room-Phalli's Field [or Floor Show]*, 1998).

La dimensione “felice” del corpo presentata dall’artista esprime in realtà il senso tragico dell’identità e della vita fondato sulla costrizione dettata dalla stessa realtà del luogo.

La realtà del **corpo pubblico** organica e fallica di **Kusama** diventa funzionale al piacere attraverso un gradevole “massaggio” totale e ridondante dei sensi per sconfiggere le fobie e i timori.

È la stessa contorta quotidianità che viene esasperata e portata al limite, come si diceva prima, da Sandy **Skoglund**, attraverso una domesticità che vede la moltiplicazione e l’alienazione dell’identità, della forma e del corpo.

Skoglund lavora sul concetto di artificio, di mimetismo, di modificazione della realtà e di simulazione, in particolare quando la stessa texture dell’immagine esprime la natura della materia e quando l’uso del colore è basato sulle leggi di contrasto, complementarietà e simultaneità.

Le sue immagini sono ottenute dalla fotografia di vere installazioni da lei costruite con oggetti reali e che rappresentano una dimensione surreale o da incubo, un mondo dinamico e plastificato contaminato da tutta la serie di derivazioni artificiali e tecnologiche.

Le fette di salume che ricoprono tutto lo spazio e gli oggetti, compresi i corpi, che appaiono in *Body Limits* del 1992 [**Fig. 13**] sono il pretesto materico e formale per la visualizzazione texturizzata della perpetua “modellazione” (intesa come accomodamento) del mondo dei fenomeni e degli artifici.

Il cibo è un pretesto formale e colorista nella funzione di riempimento modulare delle superfici e dello spazio, ma nello stesso tempo è una metafora della casa e del quotidiano familiare nella sua condizione alienata e

asfissiante, che è l'altro elemento caratterizzante dell'estetica dell'artista, apprezzabile in opere come ad esempio: *Luncheon Meat on a Counter* del 1978, *The Cocktail Party* del 1992 e *At the Shore* del 1994.

Senza dubbio, una delle immagini di **Skoglund** pertinente alla domesticità e alla casa quale luogo di identità specificatamente femminile, è la contemporanea versione del tema della "bagnante" o della "toilette", espressa in *Walking on Eggshells* del 1997 [Fig. 14]: stanza da bagno con pavimento di uova e popolata da serpenti, carica di allusioni sessuali, simboliche e psicologiche.⁴²

L'uovo nel contesto femminile ha la capacità di alludere a tutto ciò che è connesso con fecondità, ciclicità, creazione cosmica, mistero, luogo domestico e cibo sacro e profano.

La referenza alla "domesticità" è presente in molte opere di Rosemarie **Trockel**, come ad esempio nelle placche da cucina (*Ohne Titel*, 1988) che capovolgono l'ordine consueto sotteso al calore e alla femminilità dell'ambiente casalingo legato al fuoco e al cibo.

L'artista inverte il carattere "protettivo" della cucina tramite il rigore della geometria, della serialità e della freddezza dei materiali impiegati (quali ferro e acciaio) che impongono distacco esistenziale.

Una delle allusioni più concrete e misteriose che implicano la femminilità quanto la domesticità e la casa si ritrova in **Trockel** con l'uso dell'oggetto-simbolo dell'"uovo" caricato di reminescenze cosmiche e seriali.

Per l'artista, l'uovo diventa il pretesto per alludere a tutto il processo di creazione e di identità strutturate "a misura d'uovo" nel sostegno di una presunta vivibilità.⁴³

L'uovo, quale cibo sacro e profano, misura universale e simbolo cosmico, lo si ritrova anche nelle opere di artiste

di estrazione geografica totalmente opposta, come: Helen **Chadwick**, Cindy **Sherman**, Patty **Chang** e Priscilla **Monge**.

Con operazioni totalmente diverse l'uovo diventa un oggetto prezioso, dalle esplicite risonanze femminili e matriarcali: con esso e la sua forma ovale Helen **Chadwick** ristrutturata il processo della creazione cosmica, Cindy **Sherman** lo ritrae in uno scrigno (*Untitled#268*, 1992), Patty **Chang** si riempie le mutandine di uova (*Shaved "At a Loss"*, 1999), mentre Priscilla **Monge** ricopre le uova di lamina d'oro (*Huevos*, 1998).

Per il senso domestico e matriarcale, risulta notevole l'opera di Eulalia **Valldosera**, che riconverte gli oggetti domestici femminili, quali bottiglie per la pulizia e l'igiene, in forma stabile e nel contempo evanescente, per rendere tributo alla grande ed universale "Dea Madre".

Il suo culto viene rievocato dalle azioni quotidiane e ripetute della donna qualsiasi, della domestica e della madre in opere come: *Envasos. El Culte a la Mare.#1 Dona-Llavor* (1996) **[Fig.15]** e nelle varie versioni di *El Melic del Món*, *El Ventre de la Terra* e *El Cul de la Terra*.

Per il senso nostalgico e disincantato delle installazioni citate che presentano la "quotidianità femminile", Eulalia **Valldosera** coincide in vari aspetti con l'estetica "ironica" di Sarah **Lucas** e con quella "allucinata" di Sam **Taylor Wood**.

Rispetto la domesticità protettiva, esiste un'altra serie di oggetti "esistenziali" inerenti la femminilità, ovvero gli abiti e tutto quello che ha a che fare con stoffe, il cucito, la tessitura e gli accessori femminili, dalle scarpe ai trucchi.

Mescolati alla referenzialità femminile di fili, aghi e accessori si potrebbero dispiegare ulteriori discorsi in favore dell'uso di particolari materiali.

Uno di questi potrebbe essere condotto attraverso gli assemblaggi fibrosi così come propongono l'artista concettuale Marisa **Merz** o la scultrice Magdalena **Abakanowicz**.

Altre letture potrebbero essere esplicitate attraverso i "tacchi a spillo", oppure i rossetti, o fra calze, gomitoli e ricami, cominciando da Meret **Oppenheim**, passando, ad esempio, per la tessitura r.e.m. di Janine **Antoni**, fino Rosemarie **Trockel**, per arrivare alla "pittura tessile" dell'egiziana Ghada **Amer**, della pakistana Shahzia **Sikander** e della coreana Kim **Soo-Ja**, oltre al recente "intreccio verbale" dell'artista tedesca Birgit **Brenner** e al contemporaneo "glamour" dell'artista spagnola Ana Laura **Alaez**.

L'abito è un oggetto altamente referenziale al nostro discorso che rappresenta la pelle sociale e psichica con la quale ricopriamo il corpo e con il quale esprimiamo la nostra personalità.

L'abito è un'"architettura" del corpo portata all'estremo dall'estetica della moda.⁴⁴

L'abito è lo spazio che accoglie il corpo e rimanda a tutta una mitologia del saper fare e del sapere aspettare degno del mito di Penelope.⁴⁵

Inoltre, l'arte della tessitura, del cucito e del ricamo riscontrabile nelle pratiche artistiche delle artiste moderne e contemporanee rimanda spesso metaforicamente alla memoria collettiva e alla lenta e paziente ridefinizione dell'identità femminile.

Molte pratiche considerate intrinsecamente vincolate con il lavoro delle donne sono state “riconosciute” nel tempo “arte”.

Si pensi ai recenti riconoscimenti artistici inerenti l'arte del cucito e l'assemblaggio di stoffe derivati dalle pratiche femminili tradizionali delle colonie inglesi negli Stati Uniti, come la *Stitching Art* (produzione di quilts-coperte) o la *Patchwork Art* (lavoro di cucito formato da pezze di diversi colori).

Tutti questi aspetti considerati appartengono all'abito, all'abitare e all'abitudine, ovvero ai “costumi”, che oggi confluiscono nelle cybertecnologie applicate al corpo dove la tangibilità materiale dell'abito viene spesso sovvertita o eliminata, così come viene dissolta la “solidità” fisica del corpo.

Rispetto il discorso sul **corpo pubblico** affiora con insistenza la concezione di pelle come abito e di nudo come “essenziale”.

Attraverso l'arte, il corpo e gli abiti sono pervasi da destrutturazioni, lacerazioni e graffiature mediante le quali è possibile “contemplare” la dicotomia fra organico e non organico.

Infine, occorre tenere in considerazione che l'abito è per predilezione “tattile”, oltremodo che visivo, ma ha in sé anche una potentissima lettura narrativa abbinata al **corpo pubblico** espresso dalle artiste.

La *Cappa-Vestito* del 1920 [Fig. 16a] di Sonia **Delaunay** apre questa dissertazione attorno all'abito, accompagnata dal suo concetto di arte totale applicata agli oggetti e agli arredi (*Boutique Simultané*) [Fig. 16b], perché esprime l'esigenza da parte della donna di sentirsi partecipe della

modernità, nel lavoro, nei luoghi di ritrovo, per la strada, in casa.

L'artista propone abiti comodi strutturati dall'uso del colore e dal taglio semplice ma con uno stile nel suo complesso d'avanguardia.

Si potrebbero elencare una serie di abiti artistici e "innovativi" che giungano fino agli anni '60, ma si rischierebbe di divagare fra firme alla moda e stravaganze oppure in casi dove la donna adotta abiti maschili in senso provocatorio o per necessità.⁴⁶

Una di queste "stravaganze" artistiche, controcorrente rispetto la tradizione e premonitrice del settore robotico e tecnologico, è senza dubbio l'abito-kimono dell'artista nipponica Atsuko **Tanaka**, fatto di cavi elettrici, lampadine e neon (*Electric Dress*, 1956) predisposti come un vestito attorno al corpo evocando formalmente il sistema neurovascolare.

Rispetto il **corpo pubblico**, la vera modernità artistica, quale rottura degli schemi attraverso il vestire, proviene sempre dall'Oriente.

Tale spaccatura è concepita da Yoko **Ono** nell'azione *Cut Piece* del 1964 **[Fig.17]** dove il pubblico è invitato a tagliare l'abito che essa indossa.⁴⁷

Il senso di questo intervento in qualità di **corpo pubblico** risiede nella poetica della stessa artista, dove il pubblico è chiamato ad ultimare l'opera, intervenendo e facendosi co-autore del processo artistico.

La poetica di riduzione di Yoko **Ono** ci restituisce l'artista in versione "lieve", con una proposta che è addizionale rispetto il pubblico, il quale diventa protagonista, ancor più

quando, invitato in platea, in un secondo tempo, è esortato a tagliarsi gli abiti in modo vicendevole.

Di senso opposto è il vestito-scultura di Louise **Bourgeois**, il quale, dalla fattura organica con protuberanze simili a seni, sembra instaurare legami con il pensiero archetipico di tipo matriarcale, per potersi sentire “moderno” e rompere con le strutture maschiliste.

Si tratta del celebre abito-costume organico e fortemente tattile, tutto bulbi e protuberanze [Fig. 18a] [Fig. 18b], realizzato in più versioni dal 1968 e utilizzato anche per la “sfilata di moda” - “performance” *A Banquet / A Fashion Show of Body Parts* nel 1978 (con abiti sessuati), quest’ultima in sintonia con la grande scultura installazione dello stesso anno *Confrontation* (tavola con escrescenze e oggetti ammassati).

L’importanza dell’abito-scultura mammellare citato innanzi è data dall’essere un evidente tributo al culto della Dea Madre, grazie a un’estetica dal taglio fortemente pagano, radicato nel pensiero archetipico e mitologico, legato al culto di Artemide di Efeso.⁴⁸

Le opere sovraccitate derivano anche dalla poetica artistica “di protezione” / “protettiva”, già esplicitata nell’opera *The Destruction of the Father* del 1974, che è una evidente dichiarazione di accusa contro le “violenze” del padre. Quest’ultima installazione era infatti caratterizzata dall’aggressività di inquietanti forme organiche fatte di escrescenze, fibre e frammenti materici con “presenze” ibride dall’ambivalente natura sessuale.

Nell’artista in questione, rispetto l’abito, si riscontra nelle sue opere una particolare connotazione tattile e organica dai risvolti inquietanti, come ad esempio nella

presentazione di ossa che fungono da stampelle nella “scultura-appendi abiti” *Untitled* del 1996.

In Louise **Bourgeois** è importante sottolineare l’ambito tessile che le compete e che è collegabile al discorso in questione sull’abito.

Ci si riferisce ai ricordi tessili che affiorano in tutto il suo lavoro altamente autobiografico, dai vestiti della madre al procedimento manuale che rimanda all’ago, al cucito, al rammendo e al restauro tessile (professione dei genitori).

In tal senso, i tessuti di **Bourgeois** sono paragonabili sia al lavoro di tessitura del ragno (che tesse la casa-tela e la protegge facendo la “guardia”) sia alla pratica del “ricucire” i panni/danni, anche in senso metaforico (perdono).

La pratica tessile dell’ago e del filo sono per **Bourgeois** il modo per riaggiustare un dolore e “perdonare”, condotta che essa applica al corpo e ai materiali.

Per Jana **Sterbak** l’abito è in funzione di un corpo che si sente minacciato e, quale seconda pelle, spesso rappresenta una mediazione sociale fra la natura e la tecnologia.

L’abito concepito come estensione e come sistema di sopravvivenza è un “rimedio” che permette agli individui di riaccomodarsi secondo le necessità mediante connessioni o artifici polifunzionali.

I suoi vestiti odorosi e tattili sono idonei alla difesa, all’autonomia e alla sopravvivenza, oppure possono trasformarsi in un raffinato obbligo telecomandato, possono diventare involucri, case-cappuccio, habitat trasportabili come dei carretti, lunghi zaini-bozzolo a ruote o diventare protuberanze organiche e oggetti sensibili.

Dell’autrice, si segnalano in senso cronologico alcune opere come: *I Want You To Feel the Way I Do* del 1985,

che è una struttura metallica ed elettrica modellata ad abito, e *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* del 1987 [Fig. 19], che è un abito cucito con filetti di carne di bue che funge da seconda carne/pelle (carne su carne).

Télécommande [Remote Control] I e II del 1989 è un corpo telecomandato dal suo abito-gabbia su rotelle che lo impossibilita a muoversi autonomamente, sinonimo della sopraffazione della tecnologia sul corpo, il quale deve modificarsi per non essere preso in ostaggio.

Di **Sterbak** si segnalano inoltre: *Hairshirt* (1992), che è una camicetta senza maniche trasparente con peli sul davanti e *Condition* del 1995 che è un prolungamento metallico del corpo simile a un vestito-bozzolo su rotelle.

Le opere di Jana **Sterbak** fanno costantemente riferimento ai sensi dell'uomo perché regolano le funzioni vitali dell'organismo, della percezione e dell'esperienza con particolari riferimenti alle condizioni di vulnerabilità e sopravvivenza.

Per questo motivo, tali opere suscitano uno scambio "sensibile" basato sull'uomo assunto come unità di misura "sensibile" per la costruzione del suo habitat e dei suoi oggetti.

Per **Sterbak** il progetto attorno al corpo assume sempre, oltre che una veste sociale, una struttura formale derivata dalle estensioni vettoriali e organiche del corpo e dalla loro espansione per cappe o membrane.⁴⁹

Rosemarie **Trockel** propone il proprio doppio approccio artistico freddo/caldo e seriale/unico insistente sulla manualità e sulla pratica della tecnica del cucito e del ricamo.

Tali tecniche sono fortemente connotate da caratteristiche tattili oltreché visive e sono sinonimo della femminilità e

del “costruire”, strutturare e organizzare attraverso fili e tessuti.

La tessitura artistica di **Trockel** è un compromesso capace di modificare la cultura e la società: l’uovo, la lana o il marchio-logotipo tessile, strutturano la possibile domesticità re-investita da una differente dimensione estetica rispetto i sensi e l’”essere”.

Il pattern visivo materiale presentato nelle opere della **Trockel** permettono di elevare l’uovo e la lana a modulo costruttivo, capace di interagire nel sociale per definire un modo diverso di “essere” e “percepire” attraverso i sensi. Questi concetti sono espressi ad esempio nelle tele dove il ricamo è la doppia pelle tessile (tela-sfondo/filo-figura), come nell’opera *Untitled (Cogito Ergo Sum)* del 1988, e nelle sculture che implicano una particolare sensibilità rispetto il modo di “vedere” come in *Ich Sehe Rote Wolle* del 1992 [Fig. 20].

I suoi abiti esprimono forti implicazioni sociali, quali indumenti protettivi dall’aspetto tanto omologato quanto identitario e di condivisione, come si nota nel lungo maglione con il simbolo tessuto della lana all’altezza dei rispettivi seni (*Ohne Titel*, 1988), oppure nel pullover dal doppio collo e perciò condivisibile fra due persone (*Schizo-Pullover*, 1988) o infine nella serie di passamontagna in lana *Bulaclava* del 1986.

Rispetto i vestiti si dovrebbero tenere in considerazione anche tutta la serie di manifatture relative agli indumenti “intimi” ed anche tutti gli accessori (scarpe, borsette, gioielli, foulard) che corredano il rituale della “vestizione” del corpo femminile.

In particolare ci si potrebbe soffermare sull’uso quasi feticistico del “bagaglio tessile” storico e quotidiano della femminilità preso in causa per strutturare abiti e identità.

È il caso della biancheria stesa o appesa di Nancy **Spero** (*Sheelag Na-Gig at Home*, 1995) o gli abiti di Annette **Messenger** (*Story of Dresses*, 1990).

Si pensi, inoltre, alla serie di riscontri sulla femminilità proposti recentemente dalle artiste rispetto l'uso dell'oggettistica specificatamente femminile o legata al mondo della moda.

Conferma che ritroviamo negli arredi e complementi di Sylvie **Fleury** che si distinguono per una sofisticata, e al contempo distaccata, ossessione per il rigore estetico performativo e oggettuale della merce e del design (*Cuddly Wall, Kelly Bag, Vanity Case*, 1998).

Mediante la distanza concettuale, le alterazioni a cui è soggetto questo oggetto-merce, vengono decodificate come segno di smembramento e frammentazione.

L'oggetto della moda, è presentato da **Fleury** in modo neutro e asettico anche se "superficialmente" appare colorato e vistoso e con un tocco che denota stile artistico-mondano, glamour e "femminilità", come l'installazione "isometrica" con le scarpe "neoplastiche" *Patrick and Josef* del 1996.

Un'altra nota che caratterizza l'opera dell'artista è la presentazione impeccabile dell'installazione sotto il profilo del design, che cita la perfezione di sé stesso e il "tocco" creativo della moda.

Fleury non ci offre un ritratto della donna ossessionata per la moda e il lusso bensì ci mostra con freddezza il modo contemporaneo del "vivere", spesso caratterizzato da sofisticate vetrine per la moda e il design.

L'artista recupera con distacco la merce di lusso, che è l'oggetto che nessuno guarda con discrezione o indifferenza, e la ripresenta attraverso il gesto che cita di volta in volta le correnti artistiche, passando dal ready-

made duchampiano, attraverso il costruttivismo e la Bauhaus fino alla Pop Art.

In realtà la metodologia dell'indifferenza applicata nelle sue opere attesta anche il distacco dal fenomeno della moda, che essa rivisita cercando di esaltarne gli aspetti che portano al vuoto esistenziale.

Fra altre opere degne di essere menzionate rispetto gli "accessori femminili" si pensi alle veneri o ai vestiti fatti di caramelle o unghia finte di Enrica **Borghi**.

L'artista, come Ana Laura **Alaez**, denota un tocco glamour che è ben lontano dallo scadere nella vanità ed usa la "femminilità" come materiale plasmabile.

L'abito concepito come opera d'arte pone spesso in crisi molti dei luoghi comuni costruiti attorno alla donna, invitando a una visione differente della moda e degli aspetti stereotipati legati ad essa.

Vincoli e pressioni vengono spesso ribaltati dalle artiste attraverso l'uso simbolico delle pratiche ed i materiali relativi gli abiti, ridefinendo le imposizioni precostituite e inflitte al corpo della donna, allo scopo di infondere una visione diversa dell'identità femminile.⁵⁰

Fra altri oggetti utili al discorso sulla ridefinizione dell'identità femminile intrapreso dalle artiste occorre menzionare lo specchio, simbolo versatile capace di dilatare, capovolgere e ingannare lo spazio.

Si pensi all'uso dello specchio nella pittura del Rinascimento come espediente per superare l'"inferiorità" artistica nei confronti della scultura, o all'uso che ne fa Diego Velasquez de Silva (*Las Meninas*, 1656) come chiave di lettura dell'opera d'arte.

Si pensi allo specchio anche come semplice supporto per il maquillage quotidiano o come strumento giornaliero del distratto oppure oculato re-incontro con sé stessi.

La quotidianità con cui si ha a che fare con gli specchi fuori e dentro casa, ha quasi privato tali oggetti della loro magia, rendendoli apparentemente banali.

L'uso dello specchio, così frequente nell'arte anche nella versione infranta, è il simbolo di una nuova identità, così come possiamo riscontrare, ad esempio, in Joan **Jonas** nell'azione *Mirror Check* (1970) oppure in *Mirror Piece I* (1969), o come già notato nello specchio/immagine a pezzi di Barbara **Kruger** *You Are Not Yourself* (1983).⁵¹

Con lo specchio abbiamo a che fare con tutto quello che equivale al doppio, come esplicita, ancora una volta, Joan **Jonas** nel video *Left Side Right Side* del 1972 in cui esiste una doppia speculazione: quella della doppia immagine del filmato che a sua volta appare come riflesso video e quella dello schermo che è inteso come specchio (riflesso e maschera dell'identità).

Rispetto l'uso dello specchio nell'arte, si pensi inoltre all'uso simbolico e surreale che ne fanno le fotografe Claude **Cahun** e Florence **Henri** nei loro autoritratti fotografici degli anni '30.

La prima usa lo specchio come riprova e testimonianza dell'effetto di travestimento autobiografico che ripercorre la vita e il dramma dell'artista, così come si riscontra in *Sans Titre (Autoportrait au Miroir)* del 1925c.

In Florence **Henri**, il dialogo con lo specchio, viene usato non solo per sfondare o capovolgere i piani di ripresa e contraddire il concetto frontale della macchina fotografica,

ma anche per dare all'immagine un senso di "sospensione" e ambiguità.

A cominciare dalla strutturazione cubo-costruttivista in diagonale di alcuni autoritratti in cui la sua immagine riflessa nello specchio sostiene la stessa composizione dinamica e spaziale dell'opera (*Autoportrait*, 1928). Soprattutto le superfici curve e sferiche presenti nell'opera di questa fotografa rimandano allo specchio nella sua versione aberrata, ovvero di immagine multipla.

Florence **Henri** anticipa quell'immagine di corpo riflessa negli occhiali da specchio di Cindy **Sherman** di sessanta anni dopo.

Lo specchio che porta anche alla deformazione e all'aberrazione è una delle ipotesi che sottintende una visione diversa e in costruzione.

Lo specchio in sé è capace di aprire visioni al nuovo e allo sconosciuto, con o senza deformazioni del proprio riflesso, ed è materiale duttile e plasmabile, capace di riorganizzare il "punto di vista".

In tale direzione muove ad esempio l'estetica di Helen **Chadwick** confermata dal suo doppio autoritratto allo specchio (*Vanity*, 1986).

La variante mistica e mitica della celebrazione dello specchio e della luce rifranta in versione psichedelica ce la offre in tutta la sua produzione artistica Yayoi **Kusama**, a cominciare, per esempio, da *Peep Show or Endless Love Show* del 1966 fino a *Infinity Mirrored Room Love Forever* del 1996.

La compenetrazione dello specchio rotto con l'ambiente chiuso e con il paesaggio, è invece realizzata da Niki de **Saint-Phalle** grazie alla poetica "caleidoscopica" del

riverbero del colore e della forma, celebrata nell'opera dell'*Imperatrice* già citata.

Lo specchio compare precocemente anche nel lavoro di Marina **Abramovic'** quale oggetto fra tanti altri già dalle sue prime performance (*Rhythm O*, 1974 o *Balance Proof*, 1977) e confermato concettualmente come "schermo-monitor" nelle videoinstallazioni *Cleaning the Mirror I,II,III* del 1995.

Lo specchio è usato dall'artista come limite della metafora della precarietà della condizione umana.

Nelle opere di **Abramovic'**, lo specchio conserva l'immagine dell' "identità, in esso ci si immedesima, ci si riconosce, ci si identifica, ma a un patto, ovvero tramite la partecipazione attiva al suo uso, determinato dal pubblico chiamato ad intervenire alla sua "costruzione" e alla sua funzione sociale.

Lo specchio contiene ed è l'"altro da sé" del sé e personifica la vita personale vissuta in termini esistenziali perché deve fare i conti con un accadimento collettivo.

Rispetto **Abramovic'** l'uso dello specchio è finalizzato all'espiazione dei peccati pubblici.

Lo specchio rappresenta perciò la realtà e la "verità" negli aspetti tragici della vita vissuta attraverso la falsità, il sacrificio di una o più vittime e il sangue: è la paura, la sfiducia e la rinuncia ad una fine gloriosa o dignitosa.

Non ci si può fidare di nessuno, né di sé stessi né dello specchio e spesso l'illecito è svelato dal riflesso di un vetro o di uno specchio.

I peccati, i sotterfugi, gli scandali, il dolore e la morte e il dolore non si possono lavare via, né abbellire, come ci dimostra Rosemarie **Trockel** nel metaforico specchio-

spia, in più versioni, trasparente o vuoto chiamato *Profumo* del 1990 [Fig.21].

Recentemente l'aspetto iper-narcisista dello specchio viene negato da Patty **Chang** (*Fountain*, 1999) impegnata in una disperata emulazione del mito di Narciso, dissetandosi dalla fonte-specchio della propria immagine: amore vorace e immagine vacua destinata a finire e soccombere.

2.3.....Illeciti

Esiste una sottile differenza fra considerare illecito non “appropriarsi” di quello che si merita o il “prendere” quello che non si merita.

Illecito è cosa o persona non legale, probabilmente falsa, che contravviene alla legge o alla morale dominante.

La stessa definizione di illecito è da considerarsi rispetto al cambio dei gusti e della morale nelle dominanti attuali del pensiero sociale.

L'illecito potrebbe investire tutti gli oggetti, compreso il corpo stesso.

Quando un tempo era illecito il mostrare la nudità del corpo o soffermarsi con lo sguardo su certe parti di esso, questo contribuiva anche a creare un pensiero illecito nell'osservanza a determinati principi di condotta.

Illecito è stato anche l'atto di portare alla luce determinati comportamenti sessuali e forme libertine di comportamento.

Si pensi come sia tutto sommato ancora normale parlare di prostituzione al femminile e diventi irriverente trasportarlo al maschile.

Occorre perciò infrangere ancora molti tabù e rendersi conto che attualmente non può essere considerata illecita la visione del corpo nudo, della prostituzione o dell'omosessualità, della malattia o della morte.

Così come non è illecita l'immagine della parte interna del corpo, tantomeno lo sono le sue secrezioni o viscere.

Probabilmente, ancora una volta, al giorno d'oggi l'illecito ha a che fare con i termini che confondono: erotismo, sensualità, sessualità e perversione, ma ai fini del nostro

discorso sul **corpo pubblico** non ci si può ridurre a questo tipo di dissertazione.

Da quando le donne artiste hanno cominciato ad avventurarsi nell'espressione dell'erotismo, dandone una visione personale, hanno espresso critiche contro il maschilismo, anche con intenzioni ironiche, poichè il loro punto di vista ha rovesciato il modo consueto di essere viste, ovvero, quali "oggetto" eccellente del desiderio.

Tutto questo è stato condotto attraverso il corpo e gli oggetti quotidiani attraverso un loro uso impertinente e desueto spesso caricato di erotismi e pornografie.

Da sempre la pornografia deriva da una visione di verosimilitudine riferita al corpo.⁵²

Ammettendo che la verità è tale quando è nuda sarebbe stato lecito, e non scandaloso, il realismo del sesso femminile in primo piano di *L'Origine du Monde* di Gustave **Courbet** del 1866 (Musée d'Orsay, Parigi) che rappresenta sia un paesaggio antropomorfo "materno" inno alla Grande Madre, sia la donna amante per eccellenza.

Lo stesso discorso sul lecito del vero dicasi per l'esplicita foto pluricensurata di Man Ray del 1929 che rappresenta una fellatio.

Senza dubbio la pornografia deriva dal realismo ma provoca un certo impatto emotivo perché la normalità del corpo umano coincide con la visione del suo sesso.⁵³

Nella pornografia l'erotismo non esiste oppure è solo un pretesto e all'arte non si addice la pornografia.⁵⁴

La pornografia è un capitolo chiuso, un luogo senza uscita, una ripetizione ipnotica sterile, pertanto, il **corpo**

pubblico, pur se presentato nudo, non si serve della pornografia e non ne ha bisogno.

L'illecito del **corpo pubblico**, se esiste e si verifica, è di ordine politico, morale o etico perché considerato irriverente nei confronti di principi dettati in realtà da interessi o tabù.

Il **corpo pubblico** non può configurarsi contro il benessere della società, ma a volte la sua condizione lo rende illegale.

Il **corpo pubblico** in realtà scandalizza solo i puritani ed è scomodo ai regimi totalitari.

L'arte pubblica e con essa il **corpo pubblico** potrebbero essere portatori di una profusione di illeciti, in particolare quando riguardano l'espressione manifesta della diversità, oppure esprimono una denuncia.

Queste sono le occasioni in cui spesso l'arte e il **corpo pubblico** sono visti con diffidenza o disprezzo, proprio perché le loro azioni sono eseguite spesso sul filo dell'illegalità.

Il "non politicamente corretto" genera l'esilio e la censura dell'arte pubblica e del **corpo pubblico**.

Si intende quindi come l'erotismo e la pornografia siano distanti dalle forme di illecito che generalmente riguardano il **corpo pubblico**.

Si pensi ad esempio alle sculture dell'artista Allen Jones, che dimostra interesse per gli aspetti della cultura di massa (dalla televisione alla pubblicità) più marginali, forse perché considerati femminili.

L'artista evoca l'estetica delle riviste glamour nel presentare una donna pin-up dai risvolti sadomasochisti.

Pur non scadendo nel pornografico o nell'illecito, la visione dell'artista, in quanto uomo, si dimostra altamente maschilista perché propone la "donna-bambola" come un vero oggetto, identificata quale merce in un'ambigua posizione a metà fra profferta sessuale passiva e utile oggetto di quotidianità.

Allen Jons strumentalizza e rende succube la donna presentandola "a carponi" o in altre pose sessualmente allusive, quale moderna schiava "sado"-funzionale come in *Table* del 1968 o nella donna-tavolino-tavolozza *Green Table* del 1972.⁵⁵

Nonostante il disturbo concettuale e formale provocato alle donne da espressioni artistiche di questo tipo, nulla di tutto ciò è da considerarsi illecito.

Un'altra versione "scomoda" della donna oggetto è rappresentata dalla conturbante quanto seducente coppia di artisti Nancy **Reddin**-Edward **Kienholz**.

La provocazione insita nel loro lavoro da esilio culturale e politico dimostra quanto la "macchina" abbia sopraffatto il corpo anche nella versione erotica.

Il **corpo pubblico** che può essere intravvisto nelle installazioni postdadaiste della coppia creò talmente tanta polemica da essere giudicato pornografico e disgustoso dalle stesse sovrintendenze artistiche statunitensi.

In realtà il **corpo pubblico** espresso in tali opere pone l'accento sul carattere di degrado in agguato nei beni e nelle comodità della società consumistica.

Nancy **Reddin**-Edward **Kienholz** insistono tanto sul carattere meccanico della modernità quanto sul carattere violento portato dai simboli del benessere.

Il carattere lugubre della quotidianità viene costantemente rappresentato e messo in scena, sia si tratti di un bordello popolato da prostitute simili a macchine-bambole-automi"

(*Roxy*, 1968) sia si assista ad un pseudo evento artistico (*The Art Show*, 1963-77).

In tali aspetti una critica particolare è sempre rivolta al modo di “prostituire” il corpo femminile da parte della società.

Inoltre la coppia addita e ridicolizza i sistemi di potere e i mezzi con i quali questo può esercitarsi promuovendo una satira pungente nei confronti di ogni forma di sopruso (guerra, razzismo, sfruttamento sessuale), si pensi ad esempio alla spietata parodia svolta nei confronti del sistema militare statunitense durante la guerra fredda con *The Ozymandias Parade* del 1985.

Fin dagli anni '70 il lavoro di questi artisti ha rappresentato il **corpo pubblico** nei temi sociali che riguardano la “periferia” e il “rifiuto” aprendo il dialogo sul disagio, l'abbandono e la malattia e scardinando le falsi morali rispetto l'illecito del perbenismo cinico.

Lo scandalo e l'illecito non riguardano pertanto i temi attinenti la sessualità ma sono da considerarsi tali nei confronti di azioni politicamente “incorrette” frutto di sopraffazione e censura.

Proseguendo tale denuncia verso gli abusi che la morale compie nei confronti della società pur con toni più dimessi, quando il gruppo nordamericano **Gran Fury** affigge i manifesti *Women Don't Have AIDS* nel 1991, proclama anche il destino commiserevole della “diversità” evidenziando quanto l'illecito abbia a che fare con il senso comune della morale “benpensante”.

Nulla in confronto al vero capovolgimento della pornografia e dell'illecito portato avanti in prima persona, da prostituta a artista, da Annie **Sprinkle** quale autentico esemplare “postmoderno” di **corpo pubblico**.

L'artista scardina tutti i luoghi comuni sulla pornografia e sull'illecito e conferma concettualmente tutti gli interventi artistici tentati più volte in precedenza in modo simile, ad esempio nello scambio artistico giocato sull'ambiguità donna-uomo/uomo-donna, il travestitismo o la presentazione dell'alterazione e della mostruosità, come accade in Diane **Arbus**, Joel Peter Witkin e Katharina **Sieverding**, oppure negli androgeni-bambole-automi generati da Hans Bellmer (*La Poupee*, 1938-1949; *La Demi-Poupée*, 1971), Edward Kienholz (*Five Dollar Billy*, 1961-'62) e Cindy **Scherman** (*Untitled #263*, 1992).

Il falso illecito di Cindy **Sherman** è evidente nell'opera *Untitled#263* del 1992, che è una foto a colori di un mezzo busto "reversibile" e androgino che ha già delegato il proprio corpo all'immagine di un suo residuo: plastica chirurgica difettosa o corpo nuovo?

In realtà Sherman rimanda più allo sfacelo che alla genesi positiva.

La sovrapposizione dello scambio di identità è evidente nelle immagini fotografiche di Katharina **Sieverding**, in opere come *Transformer 1 A/B* del 1973, dove la sovrapposizione soggiace a una dialettica linguistica e sessuale.

Considerare che per scandalizzare basti mostrare l'anatomia sessuale o le fantasie erotiche si scaderebbe nel bigottismo, pertanto non sono illecite neppure le azioni di Vito Acconci come *V Conversion* del 1971, in cui compare fotografato in versione "femminile" grazie all'occultamento del suo membro fra le gambe tenute ben salde fra loro.

Tantomeno risultano illecite le rievocazioni di tale gesto “sessuato”, che gioca con ironia sul carattere androgino del corpo e del gesto, compiute ad esempio da Annette **Messenger** in *La Femme et...* del 1975 (fotografia con pene e testicoli disegnati su gambe femminili), da Sophie **Calle** in *Autobiographical Stories (The Amnesia)* del 1992 o da Sarah **Lucas** in *Get Off Your Horse and Drink Your Milk* del 1994.

In un certo senso la vera risposta femminista a Vito Acconci è stata data subito qualche anno più tardi, infatti tale ipotesi potrebbe essere esemplificata dall'immagine fallica già presa in esame di Lynda **Benglis** (*Untitled*, 1974).

Infine, la risposta all'illecito identitario e sessuale ci perviene attualmente, nella scienza come nell'arte, dalla chirurgia plastica e dalla sperimentazione biotecnologica che sconfinano nell'etica e nel diritto della proprietà del corpo.

Ribadendo che il vero illecito non è quello condotto dall'erotismo o dalla pornografia esplicita o mascherata, Jo **Spence** e **Orlan** non possono essere considerate sconvenienti pur mostrando un corpo contraffatto, abbruttito o leso dalla malattia.

Entrambe le artiste concepiscono l'evoluzione in divenire del proprio corpo cercando di esercitare un controllo diretto sulla trasformazione inflitta o cercata della fisicità e dell'identità.

Jo **Spence**, in particolare, dibatte il **corpo pubblico** rispetto la propria autobiografia basando le sue opere fotografiche su autoritratti a corpo nudo che testimoniano l'avanzare del cancro per cui è deceduta.

Spence fa di tutto per farci capire la persistenza di aberrazioni generate dalla morale e che il carattere distorto della società è da ricercare non all'esterno ma nell'intimità degli individui e nella difficoltà contro cui bisogna combattere per sopravvivere (*The Cancer Project*, 1982-1991) [Fig.22].

Continuando a censurare e a censurarci nelle debolezze e nelle "mancanze" ineluttabilmente i "mostri" siamo noi in prima persona.

Jo **Spence** capovolge la lettura ipocrita esercitata sul corpo e la malattia e irrompe per correttezza sul tema dell'identità secondo un codice politico di "controllo del corpo" condotto anche fino e oltre la morte.

Nulla di illecito perciò, anzi anche questo è un atto dovuto.⁵⁶

All'opposto **Orlan** desmaterializza la ristrettezza identitaria dettata da particolari connotati fisici per trascendere volutamente, con l'aiuto della chirurgia estetica, ad un corpo archetipico e pacificato, che incarna il **corpo pubblico** dalle sembianze mitizzate con caratteristiche sia "perfette" sia "distorte".

Probabilmente il vero illecito è un progetto talmente avanzato da rimanere impossibile o un' "opera" che continua a non essere realizzata perché ritenuta "scomoda" nei confronti della società.

Rispetto a ciò, si scorgono le tracce di un illecito "costruttivista" di **corpo pubblico**, consacrato solo all'ipotesi della sua attuabilità, nel progetto del rossetto-fallico tatliniano, proposto in varie versioni da Claes Oldenburg e Coosje Van **Bruggen** che risolve il conflitto sociale e sessuale nel proporre l'uso pubblico dell'opera

per tenere dibattiti e discorsi (*Lipstick, Ascending, on Caterpillar Tracks*, 1969) [Fig.23].⁵⁷

Nello stesso modo discorsivo e compartecipato persevera da anni il lavoro di “opera d’arte totale” della coppia Ilya e Emilia **Kabakov**.⁵⁸

Totalmente all’opposto è, l’illecita quanto agghiacciante, espressione di **corpo pubblico** da parte di Magdalena **Abakanowicz** evidenziata nella serie di sculture tessili monumentali intitolate *Abakans* realizzate fra il 1968 e il 1975 [Fig. 24].

L’artista propone “presenze” inquietanti che di volta in volta assumono sembianze arcaiche diverse, come carcasse di corpi smembrati, cappe-abiti o antri-rifugio.

Tali opere annullano le differenze sessuali, inoltre svuotano e ri-costruiscono lo spazio e le stesse forme, per diffondere fra gli individui, che partecipano al luogo formale in questione, un muto colloquio fatto di silenzio, concentrazione, sgomento, senso di impotenza, introspezione.⁵⁹

Considerando che, gli artisti citati nella parte finale di questa trattazione hanno un’attinenza con la guerra, pur risolvendo la drammaticità e la sofferenza in modo sostanzialmente diverso, sorge spontaneo chiedersi se non sia proprio la guerra uno dei più clamorosi illeciti inflitti alla società.

Note Capitolo 2

1

Krauss, Rosalind, "La Escultura en el Campo Expandido" in AA. VV., *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985 (1983), pp. 59- 74

2

Vergine, Lea, *Body Art e Storie Simili. Il Corpo Come Linguaggio*, Skira, Milano, 2000

Questo testo è la ristampa del libro dell'autrice *Il Corpo come Linguaggio (La "Body-art" e Storie Simili)* pubblicato nel 1974 da G. Prearo Editore di Milano, ove sono raccolte testimonianze e poetiche degli artisti che hanno usato il corpo come referenza attiva e "materiale primo" del proprio lavoro artistico.

3

George Kubler affronta la storia dell'arte secondo le teorie di derivazione biologica, della natura della storia delle cose dell'arte, come apprese dal suo maestro Henri Focillon.

Un'interessante lettura di questi fenomeni artistici come "segnali" è fornita da George Kubler, nella considerazione di "genio maschile" ed "oggetti primi e repliche" e nella ripartizione e rottura delle serie di segnali ("sequenze formali"), dal carattere lineare, aperto o chiuso e intermittente.

"(...) un'opera d'arte non è semplicemente il residuo di un evento ma anche il segnale di questo, segnale che spingerà altri a ripeterla o a migliorarne la soluzione. Nelle arti figurative l'intera serie storica è rappresentata da tali cose tangibili, a differenza della storia scritta la quale tratta di eventi irrecuperabili al di là dei confini della materia e trasmessi solo indirettamente attraverso i testi. (...) Ogni opera d'arte importante può essere considerata come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema. (...) Con l'accumularsi delle soluzioni, il problema cambia aspetto. Resta però il fatto che la catena di soluzioni mette in luce il problema. (...) Una via di uscita è quella di accettare francamente la complessità individuale delle cose. (...) La definizione più precisa di sequenza formale che ci sentiamo ora di azzardare è quella di una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto. (...) Strettamente parlando una classe formale esiste soltanto come idea. (...) Poiché una sequenza formale può essere dedotta solamente dalle cose, la nostra conoscenza di essa dipende dagli oggetti primi e dalle loro repliche. (...)"

Kubler, George, op. cit., pp. 30, 43, 47- 48, 52, 54

4

Maderuelo, Javier

- *El Espacio Raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990
- *La Pérdida del Pedestal*, Cuadernos Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994

5

Per i significati sociali e culturali nell'arte del nudo femminile si veda il testo di Lynda Nead, nel quale si segnala in particolare l'adesione alla teoria di Bourdieu sulla "differenziazione culturale" e dell'assunzione del nudo femminile a "paradigma" della cultura.

Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998 (1992), pp.135-140

6

È in Inghilterra che al principio del XIX sec. trionfa uno stile che vede le donne femminili e desiderabili in quanto magre; ma è nei maliziosi anni '20 del XX secolo che le rotondità femminili vengono come bandite per lasciar posto ad un ideale di donna fine, delicata, fragile, esangue ma sofisticato. Il ritorno alla celebrazione della fertilità avviene negli anni 50 contraddistinti da un'immagine – prototipo cinematografico che restituisce al corpo la sua “sana” opulenza. Dopo circa un decennio le passerelle della moda (Twiggy- Nico) mostrano con insistenza l'avanzata degli “anti-corpi”, ovvero donne ultramagre vestite di plastica, colori shock e metalli.

In epoca recente il carattere mondano della società ci ha investito di figure femminili dotate tutte degli stessi numeri (top-model 90-60-90) che esibiscono forme prominenti, probabile frutto di interventi mirati di chirurgia plastica.

Queste variabili dimostrano che il valore di bellezza ideale è soggetto a cambi nel tempo e che questi dipendono dalle proiezioni culturali e sociali degli individui sul proprio corpo.

A tutt'oggi si assiste ad una pressione “estetica” esercitata sul corpo fatta da due orientamenti principali: da un lato la presentazione di corpi femminili atletici dai muscoli sviluppati che suggeriscono la corrispondenza della donna a caratteristiche considerate maschili come la forza, la potenza e la resistenza; dall'altro, la donna anoressica che diniega la propria sessualità e le proprie fattezze fisiche.

7

Jean Baudrillard affianca all'etica di stampo marxista della modernità i caratteri dominanti dell'estetica del consumo e dell'immagine post-moderna fondati sulla seduzione.

8

“Los materiales sintético-plásticos han reemplazado a la mayoría de los materiales tradicionales, su utilización ha despertado el interés de los investigadores y técnicos industriales, de los sociólogos, de los economistas, de los artistas y también del hombre común. Estos materiales han llegado a ser ‘mitos’ de nuestro tiempo dominado por el progreso tecnológico y las fronteras más avanzadas de la ciencia. Como todos los mitos, han provocado reacciones y síntomas contrastantes de exaltación y condena. No obstante el uso difuso, sus específicas propiedades son prácticamente eludidas en general, tal vez por su repentino desarrollo (...) De hecho en general el uso no significa conocimiento, o sea, al uso no corresponde siempre una conciencia que lo determina. (...) La nueva era introducida por los materiales sintéticos ha coincidido con el uso ‘desempeñado’ de los objetos, no sólo en función de su fácil uso y cambio, si no simplemente para satisfacer el deseo de posesión y los caprichos del momento. El fácil reemplazo y el coste relativamente bajo han conducido al ‘consumismo’ con sus matices negativos, pero sin olvidar los aspectos positivos y las ventajas ofrecidas por estos materiales (menor gasto, mejoras higiénicas, emancipación de la mujer, progreso). Sostener que estos polímeros sean materiales ‘pobres’, en sustitución de otros más preciados y ‘nobles’, es un prejuicio que no tiene en cuenta la especialidad y unicidad de sus prestaciones funcionales. (...) Los objetos más comunes parecen copias menos preciosas de manufactos ‘nobles’, todo parece un mundo mentiroso donde la imitación no se limita al material en sí, sino también a su forma y color, por esta razón tales ‘sustitutos’ lamentan todavía una propia identidad y autenticidad que no sea mediada y probada a través de sus ‘modelos’, aunque hoy en día la posibilidad de crear polímeros a medida de cualquier aplicación subraya su carácter de insustituibilidad y unicidad. (...) su gran valor reside en la

posibilidad de contraer cualquier conformación formal dictando influencia sobre conceptos como estructura, dimensión y espacio. Especialmente los artistas, con sus investigaciones, han asumido el plástico reconociéndolo como mito, símbolo de nuestro tiempo dentro de la artificiosidad de nuestra vida, produciendo obras que implican todas las experiencias sensoriales, porque el fruitor no es solicitado sólo a través de la percepción visual, sino globalmente en todas las manifestaciones sensibles. En este aspecto no hay que olvidar que artificial no significa mentira, como sería fácil opinar, más bien hay que considerar que toda creación humana es 'artificial' cuando no sea un producto de la naturaleza, y que justo esta 'artificiosidad' representa al hombre en su presencia y desarrollo sobre la tierra. Los artistas desde siempre se apropian de la realidad aunque sea artificiosa. Sería muy ingenuo perseguir el mito de una presunta naturaleza, que tal vez haya existido sólo en el comienzo de la vida. El artista juega un papel importante porque se sirve de la producción industrial para intervenir personalmente en procesos donde él opera críticamente dentro del territorio común de los hombres (...) en este sentido es muy importante la falta de 'historia' del material plástico, que no puede ser encontrado en la naturaleza, y que se traduce en una exaltante libertad expresiva para quien quiera utilizarlo porque no lleva consigo el condicionamiento cultural que tiene cualquier material 'histórico'. (...) el peligro plástico no llega entonces de los artistas, mas bien procede de las industrias y sus técnicas y del hombre común que conformándose con el sistema de producción omite una participación activa como olvidándose de su propio peso y magnitud individual. (...) es mucho más sencillo acusar al plástico por el hecho de existir que no al hombre por el hecho de 'hacer'. (...)"

Tinterri Vania, "*Plástico*" in *Tierra*, progetto realizzato durante la borsa di studio Erasmus E-1127 nel corso *Espacios Públicos, Metáfora y Paisaje* sotto la direzione del Dr. Josep Roy Dolcet e del Dr. Jordi Dalmau Sivila, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, UB, Barcelona, giu-set,1996; s.p.

Lo stesso progetto, nella versione tradotta in italiano, è stato oggetto di esame quale tesina per il corso *Tecniche della Scultura* sotto la direzione del Prof. Guglielmo Vecchiotti Massacci, Accademia di Belle Arti di Bologna, Corso di Scultura, giugno 1997, pp. 46-48

Per la concezione della cultura di massa come un complesso mitologico, in cui la plastica è elevata a mito, cfr.:

Barthes, Roland, "*Plastica*" in Barthes, Roland, *Miti d'Oggi*, Einaudi, Torino, 1994 (1957), pp. 169-171

Per la lettura sociale del mito cfr.:

- Barthes, Roland, "*Il Mito, Oggi*", ibidem, pp. 189-238
- Harrison, Gualtiero, "*Immagini di Sé. Percorsi e Tracce dell'Identità*" in AA.VV., *Il Mito del Corpo nella Società Contemporanea*, Area Uisp, Bologna, 1996, pp. 38-39
- Vattimo, Gianni, *La Società Trasparente*, op. cit., p.47-48

9

Nell'ambito dell'"estetica del quotidiano sintetico", sull'ingresso delle "mitiche" sostanze plastiche o "polimeri sintetici" nella vita quotidiana e nella produzione artistica cfr.:

Pugliese Degli Esposti, Marina, *L'Estetica del Sintetico. La Plastica e l'Arte del Novecento*, Costa & Nolan, Genova, 1997

10

Per "nomadismo psichico-culturale" cfr. Rosi Braidotti in cap.1 nota 26

11

"(...) Per l'attuale posizione psicoantropologica ogni gruppo va considerato come un composto di individui che hanno sviluppato personalità diverse, in corrispondenza alle diverse entità socio-culturali che compongono le società complesse. Non solo le società complesse contribuiscono alla formazione di personalità differenziate, ma la caratteristica stessa del loro multiculturalismo genera anche differenze all'interno dello stesso individuo. Faccio riferimento a ciò che viene definito comunemente con il termine "personalità multipla". Secondo tale accezione non esisterebbe un unico modello di personalità, ma una pluralità di modelli coesistenti, che coabitano dentro la struttura del gruppo e dentro la struttura dell'individuo. La cultura, nel suo evolversi, è chiamata a gestire la coesistenza delle differenze – il pluralismo – e cioè a privilegiare, di volta in volta, solo alcuni aspetti di una personalità, ed inevitabilmente a discapito di altri.(...)"

Harrison, Gualtiero, *"Immagini di Sé. Percorsi e Tracce dell'Identità"* in AA.VV., *Il Mito del Corpo nella Società Contemporanea*, op.cit., p.30

12

Nell'epoca attuale si riscontra una "accelerazione" che ci costringe ad essere efficienti nel districarci tra quantità e complessità di messaggi offerti dalla società.

Al contempo si veda come l'eccessiva specializzazione derivata dall'era postindustriale sia stata convogliata nella speculazione della conoscenza umana per settori.

Questo ha permesso all'umanità-società civile il progresso e la produzione di merce-capitale, ma in tutto questo meccanismo l'essere partecipa solo in parte.

La risposta alla domanda di flessibilità specializzata da parte dell'individuo è una resistenza alla categorizzazione e alla singola disciplina.

Per questo a livello "produttivo" si verifica la trans-disciplina e il lavoro di équipe, dove ogni singolo apporta il proprio specifico contributo.

Non a caso, da sempre il lavoro di artista viene svolto con il contributo di una équipe o di maestranze.

Anche l'artista donna dal XX secolo ricorre a più mezzi e si è appropriata di supporti tecnologici e di collaboratori specializzati.

13

Sul realismo, Gustave Courbet e l'opera citata cfr.:

Nochlin, Linda

- *El Realismo*, Alianza, Madrid, 1991 (1971)
- *"Courbet's l'Origine du Monde: The Origin Whithout an Original"* in *October*, n. 37, Summer 1986; p. 76-8
- *"Courbet, Oller, and a Sense of Place: The Regional, the Provincial, and the Pictoresque in 19th-Century Art"* in Nochlin, Linda, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Thames and Hudson, London, 1991 (1989), pp. 19-

32

- *"Courbet's Real Allegory: Rereading the Painter's Studio"* in Nochlin, Linda, *Representing Women*, Thames and Hudson, London - Singapore, 1999, p. 106

14

Per il termine "performance" cfr.:

Barilli, Renato, *"La Performance Oggi: Tentativi di Definizione e di Classificazione"* in AA.VV., *La Performance Oggi. Settimana Internazionale della Performance*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, La Nuova Foglio, Macerata, 1978, s.p.

Sullo sviluppo della performance nelle pratiche artistiche femminili cfr.:

Fontana, Emi, "Da Justine a Juliette: Viaggio nella Performance Femminile dagli Anni Settanta agli Anni Novanta", Flash Art, estate 1998

15

Daolio, Roberto, "Marina Abramovic' e Ulay", in AA.VV., *La Performance Oggi. Settimana Internazionale della Performance*, op.cit., s.p.

16

Nel pomeriggio del 30.06.2001 a Como ho incontrato e intervistato Marina Abramovic' in occasione del Convegno promosso dalla Fondazione Antonio Ratti.

Facendole notare che il titolo del suo libro (a quel tempo in corso di pubblicazione) "Public Body", coincideva con il titolo della mia tesi dottorale, le chiesi se questo le arrecasse fastidio e in caso contrario il consenso/permesso di utilizzare questa definizione.

La sua graditissima risposta fu affermativa. Abramovic' si dimostrò felicemente sorpresa nel constatare la non casualità della necessità di parlare di "corpo pubblico", esortandomi nel proseguire in tal senso le mie ricerche e possibilmente di tenerla aggiornata.

Marina Abramovic' considera "Public Body" come la logica conseguenza del volume precedente "Artist Body"; quest'ultimo documenta le performances eseguite dal 1969 al 1998, mentre il primo si concentra su installazioni e sculture, realizzate dal 1965 al 2001, definite "Transitory Objects for Human and Non-Human Use".

Per l'approfondimento di tematiche riferite all'artista cfr.:

- Abramovic', Marina, *Artist Body. Performances 1969-1998*, Charta, Milano, 1998
- Abramovic', Marina – Celant, Germano, *Public Body. Installations and Objects 1965-2001*, Charta, Milano, 2001

17

Sull'espressione artistica femminile degli anni '70 Lisa Tickner considera quattro aspetti: "The male as motif, 'vaginal iconology', transformations and processes, parody". Per l'approfondimento cfr.:

Tickner, Lisa, "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970" in Parker, Rozsika – Pollock, Griselda, *Framing Feminism Art and the Women's Movement 1970-'85*, Pandora/ Harper Collins, London, 1987, pp. 263-276

Sul corpo pubblico e sull'arte pubblica manifestati apertamente nei centri urbani negli anni '60-'70 ed in particolare in Times Square di New York cfr.:

Lippard, Lucy R., "Sex and Death and Shock and Schlock" in Risatti, Howard, *Postmodern Perspectives Issues in Contemporary Art*, Prentice Hall, New Jersey, 1990 (1988), pp. 77-86

18

Ibidem, p. 271

19

Su Jackson Pollock cfr.:

- Rose, Barbara, "Jackson Pollock and the Death of Painting" in Rose, Barbara, *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art. 1963-1987*, Weidenfeld & Nicolson, New York, 1988, pp. 143-148
- Rose, Barbara, "The Myth of Pollock and the Failure of Criticism", ibidem, pp. 245-252

20

"(...) Lo spazio come pratica *dei* luoghi e non del luogo deriva in effetti da un doppio spostamento: del viaggiatore, certo, ma parallelamente

anche dei paesaggi in cui egli ha sempre delle visioni parziali, delle <<istantanee>>, sommate alla rinfusa nella sua memoria e, letteralmente, ricomposte nella narrazione (...) Il viaggio (quello di cui l'etnologo diffida al punto di <<odiarlo>>) costruisce un rapporto fittizio fra sguardo e paesaggio. E se si definisce <<spazio>> la pratica *dei* luoghi che definisce specificamente il viaggio, occorre anche aggiungere che vi sono spazi in cui l'individuo si mette alla prova come spettatore senza che la natura dello spettacolo lo interessi veramente. Come se la condizione di spettacolo costituisse l'essenziale dello spettacolo, come se, in definitiva, lo spettatore in posizione di spettatore fosse lo spettacolo in se stesso. (...) Il movimento aggiunge alla coesistenza di mondi e all'esperienza combinata del luogo antropologico e di ciò che non lo è più (con la quale Starobinski definisce in sostanza la modernità) l'esperienza particolare di una forma di solitudine e, nel senso letterale, di una <<presa di posizione>> - l'esperienza di colui che, davanti al paesaggio che è obbligato a contemplare, che non può non contemplare, <<si mette in posa>> e ricava dalla coscienza di questo atteggiamento un piacere raro e a volte melanconico. Non sorprenda dunque che sia proprio fra i <<viaggiatori>> solitari del secolo passato (...) che ritroviamo l'evocazione profetica di spazi in cui non sono l'identità, la relazione o la storia a costituirne effettivamente il senso, in cui la solitudine si prova come superamento o svuotamento dell'individualità, in cui solo il movimento delle immagini lascia intravedere per qualche secondo, a colui che lo guarda fuggire, l'ipotesi di un passato e la possibilità di un avvenire. (...) L'evidenziare una posizione, una <<postura>>, un atteggiamento, nel senso più fisico e banale del termine, si verifica al termine di un movimento che svuota di ogni contenuto e senso il paesaggio e lo stesso sguardo che lo prendeva per oggetto, poiché è proprio lo sguardo che si fonde nel paesaggio e diviene oggetto di un secondo e inassegnabile sguardo – lo stesso, un altro. È a simili spostamenti dello sguardo, a tali giochi di immagini, a tali svuotamenti della coscienza, ma questa volta in modo sistematico, generalizzato e prosaico, che, secondo me, le manifestazioni più caratteristiche di ciò che ho proposto di chiamare <<surmodernità>> possono condurre. Quest'ultima impone nelle coscienze individuali esperienze e prove del tutto nuove di solitudine, direttamente legate all'apparizione e proliferazione di non luoghi. (...) La mediazione che stabilisce un legame degli individui con il loro ambiente nello spazio del nonluogo passa attraverso le parole, ovvero i testi. Sappiamo che ci sono parole che fanno <<immagine>> (...) Certi luoghi non esistono che attraverso le parole che li evocano; in questo senso nonluoghi o piuttosto luoghi immaginari, utopie banali, stereotipi. Essi sono il contrario del nonluogo secondo Michel de Certeau. La parola qui, non scava uno scarto fra la funzionalità quotidiana e il mito perduto: essa crea l'immagine, produce il mito e, allo stesso tempo, lo fa funzionare (...) Ma i nonluoghi reali della surmodernità, quelli che frequentiamo quando viaggiamo sull'autostrada, quando facciamo la spesa in un supermercato o (...) in un aeroporto (...) hanno questo di particolare: essi si definiscono anche attraverso le parole o i testi che ci propongono; insomma attraverso le loro modalità d'uso (...) Così, si organizzano condizioni di circolazione in spazi entro i quali si sa che gli individui interagiscono solo con dei testi, senza altri enunciatori che persone <<morali>> o istituzioni (...) la cui presenza si indovina vagamente o si afferma più esplicitamente (...) con ingiunzioni, consigli, commenti, <<messaggi>> trasmessi dagli innumerevoli <<supporti>> (...) che fanno parte integrante del paesaggio contemporaneo. (...)"

Augé, Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una Antropologia della Surmodernità*, op. cit., pp. 80-81, 86-88

21

"*Road Work* – The road, the car, the street are the locus of daily experience in the developed world, shaping lives and creating dream scapes that accord with nothing previously imagined. The American road is offered up by the collective imaginary as the promise and the precondition for the possession of "all good things". Created by entwined economic and political necessities- the material distribution of commodities and the free flow of military armaments – the road system of American Cold War capitalism helped engineer the social and the cultural. The development of the interstate system in the 1950s flung a vast web across the continent, setting the postwar world into motion, inventing new locations, new businesses, new tracts of homes, and a universe of new things to stock those homes – in capital's ceaseless need constantly to make and remake the physical world. The twin dreams of escape and the possession are foreclosed by the advancing sameness of the landscape called into being by the advancing progress of the road – revealed now as process rather than object. (Romans, building Roman roads, also dreamed and built Rome everywhere along those roads.) This mirage of liberation has as its unintended end-point the redundancy of the entire world, demolishing place and time in favor of space. The constant renewal of the surface gloss of objects and images echoes the laborious work of construction demanded by that most concrete and fatal of metaphors, the road itself. Together, the glossy and the stolid are the orb and the scepter of the present kingdom of desire."

Rosler, Martha, "*Road Work*" in *Rights of Passage*, N.Y. Foundation for the Arts, New York - Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Belgio, 1997, p.15

22

Pérez Gaudi, Juan Carlos, "*El Pintor y la Modelo, Historia de una Desigualdad*" in Cao, Marián L. F., *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*, Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid, 2000, pp. 73-86

Sul rapporto fra i sessi e le strutture legate ad esso, con particolare riferimento alla sessualità della donna cfr.:

Fernandez, Elisabetta – Miggiani, Massimiliano, *Arte Sesso Società. Per Una Lettura Sociologica dell'Erotismo nella Storia dell'Arte*, Meltemi, Roma, 2000

23

- Whitney, Chadwick, *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1992 (1990), pp. 297-300, 306
- Wagner, Anne M., "*Fictions: Krasner's Presence, Pollock's Absence*" in Chadwick, Whitney – De Courtivron, Isabelle, "*Significant Others. Creativity & Intimate Partnership*", Thames & Hudson, London, 1993, pp. 223-243

24

De Cecco, Emanuela, "*La Moltiplicazione dello Sguardo*" in De Cecco, Emanuela – Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli Anni Ottanta a Oggi*, Costa & Nolan – Editori Associati, Ancona-Milano, 2000, pp. 310-314

25

"(...) the fundamental constitutive element of Kozyra's photograph is the identity of the model conveyed within the scene (literally, what is given to be seen). For the model and the artist producing the image is one and the same person. And it is this approach by the artist to her own body, as both "**creator**" and the woman's body, which raises the issue of female embodiment, which the discipline of the history of art,

founded on the Modernist paradigm, can only recognise as problematic. (...) Kozyra, in addition to her own biography, references not only Manet's painting but also its performative effect in the period it was created, or rather, its social impact - its scandal. (...) As with Manet's "anonymous" model (despite the fact that it is known her name was Victorine Meurent), the woman lends her living body to be transformed by the artist into the mythologised, and therefore "exalted" courtesan/mythological figure Olympia. Kozyra, adopting the role as her own model in one photograph in the series, like Manet's courtesan stares out impertinently at those observing her. As the artist, she has constructed a photographic image that reproduces the painted scene of this cult work of modernism but transforms its very structure through a somewhat different iconography. In a second image in the series, Olympia's sumptuous bed is replaced by a middle-aged hospital nurse, a bouquet of flowers by an infusion stand, while the stuffed cat at the side of the bed is absent. Instead of a young and healthy (and therefore desirable) body, Kozyra's photographs represent a sick body exposed for medical treatment. The model's gaze which is also the gaze of the artist, staring from the picture, constitutes the principle visible link between the private and the public space, between the two zones separated by bourgeois ideology which nevertheless share a common territory or rather object of exchange: a woman's body. The mythologised biological form of Olympia functions as a screen which momentarily blocks the perception of the complex social construction of identities imposed on it. Kozyra's presentation of the work also emphasises a segment of her own biography, determined by medical treatment, as the background to creating her work *Olympia*. In her decision to make her statement through a re-enactment using the model of *Olympia*, the choice of photography as a medium is not haphazard. Quite the contrary. At the beginning of Modernism, medical (i.e. scientific) discourse produced a rhetorical figure, the female hysteric, which it distributed and offered for consumption through photography, which took on the function of document and provided evidence for its arguments. (...) what has been portrayed by Katarzyna Kozyra's self-portrait as *Olympia*? I would venture to answer: it is a gaze upon the gaze of the other. (...) In the case of Kozyra's *Olympia*, however, there appears in addition to the staging – the structure of which differs essentially from the masquerade – a representation of a living bodily experience. The very meaning of this work is constituted in the act of juxtapositioning those two levels: the level of representation of an identity which does not exist *a priori*, but which only appears within a certain context and the level of representation of an identity as a place of temporary encounter between a subject and the codes that are found at the historical cross-section between one's personal history and existing social formations. The performative power of a gaze of the figure represented by the image within the frame, as a possibility through which to constitute a meaning, appears only in relation to the gaze of the spectator to whom it was directed and who remains located outside the frame. Olympia is looking at the way she is being looked at. We are encountering an active female gaze which, in Lacan's words, integrates the sphere of vision with the field of desire. This desire, whose sign the selfportrait entitled *Olympia* becomes, does however lack a Lacanian signifier, because what we are literally given to see is a woman's body without a mask. And I would venture to claim that in this case it is this living body, demystified through its susceptibility to sickness, which starts to take on the role of a fetish. A fetish which both elides and remarks the separation (of the subject from the object, of the self from the other) in describing both the object and its absence. (...)"

Kovac, Leonida, "Whose Body? Whose Desire?" in n.Paradoxa, *Desire and the Gaze*, vol. 6, 2000, pp. 22-26

Per *Olympia* di Edouard Manet del 1863 (Musée d'Orsay) cfr.:
Bornay, Erika, *Las Hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990, p..242

26

La proposta della scultrice spagnola Paloma Navares si colloca fra le meno convincenti del protocollo citazionista. Probabilmente ciò deriva dall'estetica anni '80 che al pensiero postmoderno offre oltre che senso di freddezza anche la debolezza di un processo di riappropriazione "facile".

Sulla scia di questo pensiero debole si sono mosse inoltre anche altre giovani artiste, come l'italiana Eva Marisaldi, che sul versante dell'arte concettuale hanno citato la gestualità minimale degli anni '60-'70 arrivando a percorsi discutibili e non del tutto convincenti.

Probabilmente la "freddezza" e il senso di distacco che caratterizza certi interventi artistici rende impossibile la partecipazione ad un corpo pubblico.

E non è un senso di "distacco" dato dalla tecnica, ma dal discorso, che non risulta convincente, al contrario, opere di Rosler, Holzer, Valldosera, pur partendo da un approccio tecnico "debole", o apparentemente tale, costituiscono un carattere "forte", capace di insinuarsi nella collettività, contribuendo alla costituzione del corpo pubblico.

Su Paloma Navares cfr.:

Murriá, Alicia, " *Entrevista con Paloma Navares*", Lapiz, n.120, marzo 1996

27

L'antropologa Ida Magli denuncia un certo immobilismo nel recupero del discorso sulla "condizione delle donne", rilevando nella tradizionale antropologia una visione dominante maschilista, con mancanza di dati e con presenza di tabù.

L'antropologia attuale deve far quindi i conti nella ricerca sul quotidiano di una collettività e della sua cultura.

"(...) Una volta stabilito il rapporto tra sistema familiare e condizione femminile, gli studiosi ipotizzano un'epoca d'oro per la vita della donna nel fantomatico stadio del <<matriarcato >>, di cui non si hanno documentazioni reali; esso sembra appartenere ad una preistoria consegnata alla memoria mitica e ad un vagheggiamento infantile di un impossibile stato di rassicurante e protettivo regno materno. (...) Si tentano correlazioni fra il culto della Dea Madre e il matriarcato, anche queste ben poco provate e per nulla testimoniate dai fatti, ma piene di suggestione e fascino; e ci si chiede così, per la prima volta, sul serio quale sia stato il posto della donna nella religione, e i suoi rapporti con il sacro.

La strada dunque è aperta. Nell'ambito della metodologia antropologica si delineano i grandi temi su cui si avvierà la ricerca sulla donna: la struttura familiare, connessa al tipo di cultura e al sistema di potere che vi inerisce; il ruolo della donna nel matrimonio, che è alla base della vita sociale ed economica del gruppo; il rapporto della donna col sacro e tutta la vastissima area di valori e di comportamenti che è influenzata o determinate dalle strutture del sacro. (...)"

Magli, Ida, *La Femmina dell'Uomo*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pp. 20-21

28

"(...) Se la donna, non ha mai avuto il <<potere>> neanche fra i <<primitivi>> o nella preistoria, questo sembra assumere il significato <<indicativo>> sulla <<natura>> e destino della donna (...) Lévi-Strauss, infatti cercando quale sia stato il primo passaggio da <<natura>> a <<cultura>>, lo ha individuato nel divieto dell'incesto; la

prima regola, cioè, che gli uomini si sono imposti , è quella di scambiarsi le proprie donne, fondando così la possibilità dell'«alleanza», della vita sociale. La «natura», e quindi l'esistenza biologica, è coordinata dalle leggi universali e necessarie, mentre la «cultura», e quindi l'esistenza sociale, è determinata da regole ed obblighi relativi e particolari. (...) È necessario dunque che le donne vengano scambiate perché la vita sociale del gruppo esista e addirittura perché sia possibile. Ma dire questo significa porre, all'inizio della vita culturale, e quindi umana, poiché l'uomo si definisce come uomo in quanto essere culturale, l'oggettivazione della donna, il suo essere posta come oggetto di valore e di scambio, con tutte le implicazioni psicologiche e sociali che lo «scambio» comporta.(...) la cultura ha avuto inizio attraverso l'unico istinto che, come dice Lévi-Strauss, ha bisogno dell'*altro* per definirsi, l'istinto sessuale. La donna si è trovata investita di *alterità*, ma, come riconosce lo stesso Lévi-Strauss, l'«alterità» è la conseguenza di una certa posizione in una struttura, e non di un carattere innato. Questa posizione è assegnata da chi ha in mano le regole del gioco; e il punto è proprio questo: la regola culturale, il «nuovo ordine» appaiono ineluttabilmente instaurati dal maschio. (...)"

Magli, Ida, *ibidem*, p. 46, 55, 58

29

"(...) Todo ha partido del los objetos, pero ya no existe el sistema de los objetos. Su crítica siempre fue la de un signo cargado de sentido, con su lógica fantasmática e inconsciente y su lógica diferencial y prestigiosa. Detrás de estas dos lógicas, un sueño antropológico: el de un estatuto del objeto más allá del valor e de la equivalencia, el sueño de una lógica sacrificial : don, gasto, potlach, parte maldita, consumación, cambio simbólico. Todo ello sigue existiendo, y simultáneamente desaparece. La descripción de tal universo proyectivo, imaginario e simbólico, siempre fue la del objeto como espejo del sujeto. La oposición del sujeto y del objeto siempre fue significativa, al igual que el imaginario profundo del espejo y de la escena. Escena de la historia, pero también escena de la cotidianidad emergiendo a la sombra de una historia cada vez más políticamente desinvestida. Hoy, ni escena ni espejo, sino pantalla y red. (...) A partir del momento en que esta escena ya no es habitada por sus actores y sus fantasías, a partir del momento en que los comportamientos se focalizan sobre determinadas pantallas o terminales operacionales, el resto aparece como un gran cuerpo inútil, abandonado y condenado. Lo real mismo parece un gran cuerpo inútil. (...)"

Baudrillard, Jean, *El Otro por Sí Mismo*, Anagrama, Barcelona, 1994 (1988), pp. 9, 15

30

L'ipotesi a tetrade di evoluzione/involuzione applicata agli oggetti, utensili e media è stata formulata da Marshall McLuhan, che ha postulato le "leggi dei media" secondo quattro domande.

Per la "tetrade" cfr.:

McLuhan, Marshall, *L'Uomo e il suo Messaggio*, Sugarco Ed, Varese, 1992 (1989), pp. 168-170

Nello stesso testo si veda la tetrade applicata agli artefatti come: Alloggio, Abbigliamento, Ferrovia, Fotocopia, Denaro contante, Ruota, Satellite, Media elettrici; *ibidem*, p.148-151

Sulla Rete Globale dei Media strutturata visivamente a "tetrade" cfr.:

McLuhan, Marshall, *Il Villaggio Globale*, Sugarco Ed, Varese, 1992 (1990), figura 8.4., p. 158

Nello stesso testo si veda il " glossario tetradico" con terminini quali: Equilibrio, Prospettiva, Numero, Orologio, Metafora, Parola Parlata,

Parola Stampata, Città, Macchina fotografica, Aeroplano, Radio-Televisione, Computer, Rete Globale dei Media, ibidem, pp. 211-222

31

Bachelard, Gaston, *La Poetica dello Spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1984 (1975), p. 32

32

Per le implicazioni filosofiche, simboliche ed estetiche della casa cfr.:

- Bachelard, Gaston, "La Casa. Dalla Cantina alla Soffitta. Il Significato di Capanna" in *La Poetica dello Spazio*, ibidem, p. 31
- Bachelard, Gaston, "Casa e Universo", ibidem, p. 65
- Heidegger, Martin "«...Poeticamente Abita l'Uomo...»", in Heidegger, Martin, *Saggi e Discorsi*, op.cit., p.125
- Peran, Martí, "La Casa Alterada" in AA.VV., *Presències en l'Espai Públic Contemporani*, op.cit., p. 15

Per un confronto casa-corpo cfr.:

- Callari Galli, Matilde, "L'Oggetto Fra gli Oggetti: Il Corpo" in Callari Galli, Matilde, *Il Tempo delle Donne*, Cappelli, Bologna, 1979, pp. 33-34
- *La Casa, il Corpo, il Cuore, Konstruktion der Identitäten*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999

33

Sulle implicazioni simboliche e archetipiche legate alla casa e alla "spazialità simbolica del femminile" cfr.:

- Callari Galli, Matilde, "Lo Spazio <<Pubblico>> e lo Spazio <<Privato>> della Casa" in Callari Galli, Matilde, *Il Tempo delle Donne*, op. cit., pp. 44-45
- Coppola Pignatelli, Paola, *Spazio e Immaginario. Maschile e Femminile in Architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1982, pp. 90-97

34

"Katy Deepwell: I Want to begin by asking you about your idea for the installation 'The House, Five Rooms and Storage'. Is it a model of a home? Or an attempt to conceive of different metaphorical spaces?
Marina Abramovic: When I first came to Middlesborough and saw the space (a former doctor's surgery) even though it was a gallery space, it had a homely feeling. (...) It was not really a home or a gallery, it was something in between. So I was interested in what it was before. Although they told me it was a living space before it was a gallery, I like to work on locations and to take into consideration the history of the building. (...) I then made my own arrangement. This idea of the house is more like a spirit house and the furniture is not normal furniture, it's my interpretation of that space. (...) The house also refers to my earlier works and workshops with my students as these are called 'Cleaning the House'. The question which house are you cleaning can refer to the body like a house. (...) The whole house has a construction that you can relate to the body. Louise Bourgeois, for example, made lots of drawings of the body as a house. (...) The only thing about being an artist is that you must go inside of yourself, the more you encounter another side of yourself on which people can project. If you take all the personal stuff out of an idea, it's no longer just a private thing. You have to transform it to shift these ideas to another perspective for things to become a kind of universal or transcendent truth for anybody else. So like the last video work I made, *The Onion*, I'm very proud of the title as it is so simple, in relation to women. Do you know how many men come home and the woman is crying and they say I'm just cutting the onions. (...) When the idea comes, whether you're in the kitchen – or on the way to the

airport, most of the time I have a fear of the idea as it's usually something outrageous. (...) They came as an urge – from mind and body and only later could I rationalise why I did something and discover their relationship to other pieces. I get the idea and this always comes as a surprise – it comes from the stomach. Intuition is important, I do a lot of work on my body to be prepared to receive such an idea. That's why the body is a house. And why I do a lot of exercise, eat pure food and eliminate obstructions. To keep the house clean. The body is a receiver. (...)"

Deepwell Katy, "An Interview with Marina Abramovic", n.Paradoxa Interview, n.2, February 1997

<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/abramov.htm>

Stesso testo in:

Deepwell, Katy, "Ecco Perché il Corpo è una Casa" in De Cecco, Emanuela – Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli Anni Ottanta a Oggi*, op.cit., pp. 90-98

35

Il ricordo della sua casa familiare è (in realtà) un incubo per l'artista, un incubo dal quale uscire. È forse per questa ragione che l'artista impone una visione labirintica delle proprie opere e installazioni. Istinto e coscienza vengono obbligati nel percepire l'importanza del dettaglio, delle qualità proprie e dell'unicità.

Gli aspetti formali si mescolano a quelli personali e sociali nella deliberata difesa della unicità del particolare, del luogo, del fatto o della persona.

È in questo modo che essa si rende autoreferenziale nella propria espressione artistica, tutto è un rimando perché l'eccezionalità del particolare è perduta.

L'unica via di riscatto è imprimere l'unicità del ricordo e della pregnanza di quello che accade nel vissuto, radicandole alla temporalità attraverso il processo scultoreo.

Bourgeois ricostruisce i luoghi più nascosti della casa, quelli dove si annidano gli insetti e dove i ragni tessono con pazienza le loro tele, ripetendo un gesto (quello del tessere) abitudinario e a lei familiare (i genitori erano restauratori tessili).

Bourgeois realizza tutti i possibili "pezzi" del tempo che possono coincidere con un istante e che sono rintracciabili nei "luoghi" dove ha vissuto.

Si tratta di una visione del trascorso umano che può apparire intenso e labirintico, come lo stesso modo di approccio al lavoro dell'artista, che è indice di una sensibilità particolarmente femminile e che deriva dal muoversi in un caos ordinato all'interno dei luoghi della vita: la società, la casa e lo studio dell'artista.

Cfr.:

- Darrieussecq, Marie, *Louise's House/Dans la Maison de Louise*, Serpentine Gallery, London, 1998
- Kuspit, Donald, "Interview with Louise Bourgeois" in Stiles, Kristine - Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, pp. 38-41
- Bourgeois cfr. Riti di Passaggio Cap 4.1.

36

Questa "Casa della Donna" rimase aperta al pubblico per un mese a partire dal 30 gennaio 1972.

Oltre a Judy Chicago e Miriam Schapiro parteciparono al progetto: Ann Mills, Mira Schor, Kathy Huberland, Cristine Rush, Robin Schiff, Sherry Brody, Faith Wilding, Robin Mitchell, Sandra Orgell, Judy Huddleston, Jan Oxenburg, Paula Longendyke, Karen LeCocq,

Camille Grey, Nancy Youdelman, Shawnee Wollenman, Janice Lester, Beth Bachenheimer, Robin Weltsch, Marcia Salisbury.

- Raven, Arlene, "Womanhouse" in Broude, Norma – Garrard, Mary D., *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*, Harry N. Abrams, New York, 1994, pp. 48-65
- Appropriazione Cap 5.1.

37

"(...) DIE KAISERIN. Karte nr.III. Die Kaiserin ist die grosse GÖTTIN. Sie ist Himmelskönigin, Mutter, Hure, Emotion, heilige Magie und Kultur. Die Kaiserin habe ich als Sphinx gestaltet. Jahrelang lebte ich in dieser beschützenden Mutter. Hier fanden meine Besprechungen mit der Arbeitsequipe statt. Hier tranken wir Kaffee und Tee. Auf alle übte sie eine fatale Anziehungskraft aus. (...)"

De Saint Phalle Niki, *Der Tarot Garten*, Benteli Verlags AG, Wabern, Bern, 1999, p. 50

38

L'*Imperatrice* di Niki de Saint-Phalle si inserisce nella tradizione ed elogio dei giardini fantastici che citano Bomarzo e Antoni Gaudí, delineando un percorso architettonico e naturalistico strutturato dalle figure dei tarocchi. *Il Giardino dei Tarocchi*, che è un esplicito e dichiarato omaggio al maestro Gaudí, essendo un progetto autofinanziato, ha richiesto una quindicina di anni per la sua realizzazione, con il contributo di maestranze specializzate e del compagno Jean Tinguely per le armature delle strutture scultoree e le "ferraglie animate".

L'uso dello specchio rotto all'interno della casa zoomorfa *Imperatrice*, oltre al solito rimando della tecnica gaudiana del "trencadís", potrebbe essere interpretato anche secondo la seguente lettura simbolica:

"(...) 5. Simbolo lunare e femminile, lo specchio è in Cina l'emblema della regina. Lo specchio << prende il fuoco dal sole >>. Esso è d'altra parte il segno dell'armonia, dell'unione coniugale e lo specchio spezzato è segno della separazione (la metà spezzata dello specchio viene sotto forma di una gazza a rendere conto al marito delle infedeltà della moglie). (...) L'animale chiamato *p'o-ching* o *specchio rotto* è collegato alle fasi della Luna; l'unione del re e della regina si realizza quando la Luna è piena, quando lo specchio è ricostituito nella sua interezza(...)"

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei Simboli*, op. cit., pp. 415-416

Per la simbologia dello specchio si rimanda alla nota 51 di questo stesso capitolo. Si veda inoltre l'uso dello specchio in Barbara Kruger in *Coscienza e Autonomia* cap1.2.

Per l'intero complesso del *Giardino dei Tarocchi* cfr.:

De Saint Phalle Niki, *Der Tarot Garten*, op.cit

39

Sulla poetica inerente la casa di Jana Sterbak cfr.:

Zantovská Murray, Irena, " *Domesticidad y Disyunción: Potica del Espacio en la obra de Jana Sterbak*" in *Velleitas. Jana Sterbak*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, pp. 23-37

40

Cfr. *Il Confine Senza Limite* Cap 3.1

41

Ana Laura Alaez, utilizzando materiali e tematiche considerati particolarmente femminili, accosta gli estremi temporali che disgiungono l'arte dalla moda, la prima considerata eterna, la seconda valutata effimera. Fra questi due elementi il punto di raccordo è sicurante il corpo, ed in particolare il suo, spesso presente nelle sue foto e installazioni, come in *Firma de Autor* del 1995.

Già nell'installazione *She Astronauts* (Sala Montcada, Barcelona, 1997) Alaez si dimostra attenta alle assonanze fra gli oggetti di consumo femminili (merce) e le opere d'arte, proponendo un "negoziò" all'interno della galleria.

Si pensi inoltre ai recenti lavori quali: il vestito scultura fatto da unghie giganti laccate che sembrano scaglie intitolato *Nail Lamp* (2003); oppure a *Shiva 2* (2001) dove Alaez posa nuda, tenendo in mano uno specchio, adagiata su un grande specchio circolare dal quale emergono grandi rossetti tronchi dai toni rosati.

42

Cfr.:

- *Sandy Skoglund*, Fundación "La Caixa", Barcelona, 1992
- *Sandy Skoglund – Reality Under Siege – A Retrospective*, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, Harry N. Abrams In., New York, 1998

43

Sull'uso delle uova in Rosemarie Trockel cfr.:

Dickhoff, Wilfried "An Oblique Encounter with Ovulation" in AA.VV. , *Rosemarie Trockel. Bodies of Work 1986-1998*, Oktagon, Cologne, 1998, p. 33

44

Sull'analisi sociologica dell'identità strutturata attraverso l'abito come "oggetto extralinguistico" assieme al cibo e alla casa cfr.:

- Barthes, Roland, *El Sistema de la Moda y Otros Escritos*, Paidós, Barcelona, 2003
- Crane, Diana, *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*, University of Chicago Press, Chicago-London, 2000

45

Penelope, donna mortale, tessendo con pazienza si rifugia in un mondo parallelo fatto di attese e speranze, che evoca simbolicamente l'arte e la scienza.

Pallade Atena, dea della sapienza, custodisce il segreto della filatura ed insegna alle donne a tessere.

Afrodite porta in vita un magico cinto di tessuto capace di piegare ai suoi voleri qualunque uomo.

In Egitto, Iside e Nefti (sorelle), oltre ad accompagnare le anime dei defunti presso il tribunale degli dei, erano invocate come grandi tessitrici

Da queste citazioni "pagane" si desume, in senso mitico, come la tessitura sia considerata l'archetipo per eccellenza dell'attività domestica femminile.

Sull'arte della tessitura, del cucito e del ricamo (Fiber Art secondo l'idioma statunitense) riscontrabile nelle pratiche artistiche femminili cfr.:

- Jefferies, Janis, "Texto y Tejidos: Tejer Cruzando las Fronteras" in Deepwell, Katy, *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estrategias Críticas*, Cátedra, Madrid, 1998 (1995), pp. 281-296
- Newdigate, Ann, "Arte Kinda, Tapicería Sorta: los Tapices Como

Acceso en Abreviatura a los Lenguajes, Definiciones, Instituciones, Actitudes, Jerarquías, Construcciones, Clasificaciones, Historias, Prejuicios y Otros Malos Hábitos de Occidente", ibidem, pp. 297-310

- Prentice, Dinah, "*Construcciones Cosidas*", ibidem, pp. 311-318
- Scheuing, Ruth, "*Penélope y la Historia Desenmarañada*", ibidem, pp. 319-331

46

Ci si riferisce ad esempio alla foto in abiti maschili di Frida Kahlo o al doversi "rivestire" di uno pseudonimo maschile per "poter fare", oppure al "travestimento" di Claude Cahun.

47

"Cut Piece.

First version for single performer:

Performer sits on stage with pair of scissors placed in front of him. It is announced that members of the audience may come on stage – one at a time – to cut a small piece of the performer's clothing to take with them. Performer remains motionless throughout the piece. Piece ends at the performer's option.

Second version for audience:

It is announced that members of the audience may cut each others clothing. The audience may cut as long as they want."

Haskell, Barbara – Hanhardt, G. John, *Yoko Ono. Arias Sand Objects*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1991, p. 92

48 artemide

Uno dei culti più eccellenti alla "Dea Madre" è quello di Artemide di Efeso adorata presso il tempio Artemission.

(...) La Grande Dea Madre, (...) Artemide Efesia divenne nelle mani degli uomini di Catalhöyük nel 7.000 a.C. e prese l'aspetto di una donna straordinariamente feconda ed è da allora che cominciò il suo grande viaggio. Essa era la madre di ogni cosa, essa era la più potente di tutte. Possedeva la supremazia su tutto. Caratterizzata in questo modo essa si estese prima in tutta l'Anatolia, poi da qui in tutte le direzioni: la Mesopotamia, l'Egitto, l'Arabia e, anche, la Scandinavia. Dopo migliaia di anni di evoluzione la Dea Artemide divenne finalmente "Artemide Efesia". Il tempio che fu costruito in suo onore era il più celebre monumento dell'antichità e la città di Efeso, costruita nelle sue vicinanze fu considerata come la culla della civiltà. (...)"

Selahattin, Erdemgil, *Efeso*, Net Turistik Yayinlar, 1990, (1986), p. 6

Nei pressi dell'altare di Artemide sono state rinvenute due statue del I secolo a.C. che la rappresentano: "*Artemide la Grande*" e "*Artemide la Bella*", quest'ultima posteriore di cinquanta anni.

Artemide la Grande dalle sembianze asiatiche presenta ai lati del viso dei leoni (acconciatura?) ed ha il capo coperto da una tiara decorata con grifoni e sfingi che sostengono arcate e a loro volta un tempio ionico. La gestualità delle braccia è quella dell'offerta e dell'accoglienza. Sotto il seno compaiono quattro file di protuberanze arrotondate, già considerate seni, poi uova e recentemente testicoli di toro sacrificati in suo onore. All'altezza delle anche si nota una cintura decorata con api che sono il simbolo della città di Efeso. Le gambe serrate sono ricoperte da una gonna suddivisa in rettangoli che contengono animali quali: leoni, renne, arieti, tori, grifoni e api.

La seconda statua, *Artemide la Bella*, dal marmo bianchissimo ricoperto di lucido d'oro, possiede una collana con Nikai e i segni zodiacali. Ha la stessa posizione e la stessa gestualità della statua precedente, non possiede la tiara e la sua "acconciatura" è adorna di animali. Anch'essa presenta al petto le note file di escrescenze che

pur tondeggianti sono più appuntite. Infine, come l'altra statua, agli arti inferiori indossa una veste dai quali sporgono rilievi con animali.

Molto celebrato e diffuso è il culto da Dea Madre legato alla fertilità e alla maternità, inoltre quantunque Artemide fosse vergine veniva invocata dalle donne durante la gravidanza e il parto.

Dea Artemide venne attualizzata in Diana secondo la civiltà greco-romana e considerata dea orgiastica prima di diventare la "vergine" per eccellenza. Legato a Diana si ricordi il tragico destino di Atteone.

Fra le stranezze, si ricordi che Diana viene invocata dalle "streghe".

Il rimando eclatante a Bourgeois risiede nelle protuberanze che caratterizzano Artemide, nonostante le diverse interpretazioni stabilite per la valenza simbolica, che vanno, come accennato, dalla profusione di tipo mammellare a quella di tipo taurino fra le più accreditate.

Per Artemide che offre e nutre ebbero luogo tributi e sacrifici, "frutta e carne" erano venerate attraverso il suo culto, per lei venivano uccise fanciulle, a lei gli efebi donavano i loro capelli.

Fra le interpretazioni attribuite alle escrescenze citate troviamo: mammelle, uova (di struzzo), melanzane, seni mozzati di Amazzoni, uva, datteri e scroti taurini.

L'attenta analisi delle sue riproduzioni in forme scultoree dimostra la complessità di attributi e simbologie legati al cosmo e alla fauna, che attestano il suo ruolo di multidivinità.

Si pensi appunto alle due sculture della Dea Artemide rinvenute ad Efeso, oltre le copie romane conservate nei Musei Vaticani, o quelle al Museo Archeologico di Napoli e ai Musei Capitolini (Roma), quest'ultime due caratterizzate per avere: mani, volto, piedi (pelle) in bronzo e torace, vesti, corona in alabastro.

Quale simbolo di fecondità, era soprattutto considerata la nutrice cosmica di tutti gli esseri viventi, compresi gli animali.

La molteplicità dei culti e degli attributi divini della Dea si riflette nella sua iconografia, dal periodo orientalizzante ed arcaico che ne diede la versione persica o taurica riconoscibile dalla veste rigida e aderente, dal pólos sulla testa, dal presentarsi circondata da animali e mostri, e dall'essere spesso alata.

L'origine minoico-micenea che rivela la sua natura politeista ne esalta la connessione con il mondo della natura e della caccia, "dea degli animali", accompagnata dall'attributo della cerva.

Definita dai greci *polymastos* (dalle molte mammelle), divenne secondo la traduzione latina di San Girolamo *multimammian* e così fu conosciuta per tutto il Rinascimento.

Il suo culto venne "cristianizzato" con la certificazione della morte di Maria Madre di Gesù ad Efeso, due Vergini Grandi Madri che riunificarono pagani e cristiani.

Con qualità affini a Artemide troviamo: Gea=Tellus (Madre Terra) e Cerere=Demetra.

Del periodo greco Artemide è affine a *Ecate*, una divinità che ebbe molti santuari e fu venerata anche ad Atene, tale dea era considerata la protettrice delle strade e degli incroci, aveva l'epiteto di Trivia e per le sue vie erano erette edicole con omaggi floreali e cibo per i bisognosi.

Fra gli attributi simili ad Ecate e Artemide/Diana troviamo il cane, simbolo spesso di colui che scorta le anime dei defunti.

Ecate è legata all'oltretomba rispetto le tre particolarità che possiede (terrestre, lunare, ctonia) e fu considerata come Artemide, Dea della luna, signora delle ombre e dei fantasmi notturni, guida delle anime dei morti.

Inoltre fu trasposta anche a Vergine Nera (cristianizzata in Madonna Nera) che ribadisce il suo contatto con la terra e la fertilità.

Cfr.:

Frau Sergio, *Quel Mistero Pagano al Collo di Artemide*, in La Repubblica, 26 agosto 2002

www.repubblica.it/online/spettacoli

49

Noble, Richard, *"Jana Sterbak: Dialéctica de la Creación y la Contención"*, in *Velleitas. Jana Sterbak*, op. cit., pp. 51-70

50

L'esempio pittorico e autobiografico più catartico in tal senso è probabilmente quello di Frida Kahlo, sia per quel che riguarda l'uso "terapeutico" e sociale dell'abito sia per il taglio dei capelli, quali "rimedi" contro i soprusi e le sofferenze patite in prima persona.

Sotto il punto di vista dell'abito caricato di simbologie autoreferenziali e collettive, sono eloquenti le fotografie nelle quali l'artista compare in abiti maschili (7 febbraio 1926), così come l'unico collage intitolato *Il Mio Vestito è Appeso Lá* (1933), conosciuto anche come *New York*, oppure la serie di autoritratti come: *Le Due Frida* (1939) o *Autoritratto come Tehuana* (1943) dove compare con l'abito da sposa Tehuana, tipico della regione meridionale di Tehuantepec (luogo dove esiste una struttura economico-sociale spiccatamente matriarcale che conferma, nell'eccezione della regola patriarcale, la stoicità del pensiero e dell'azione portata avanti dalle donne).

"(...) In *Autoritratto con i capelli tagliati* (1940), la Kahlo esamina anche il modello sociale della 'donna'. Non propone una riflessione sulla propria identità, ma un'esegesi della definizione culturale delle donne. La Kahlo elimina dalla propria immagine i segni codificati dal sociale per indicare la femminilità: capelli lunghi, abiti, e anche atteggiamenti modesti. Sullo sfondo del divieto di travestirsi, che risale alla Bibbia (Deuteronomio 22:5), e dell'affermazione degli antropologi sociali per cui gli abiti non solo assegnano, ma producono significati sociali, questa immagine di trasgressione è sorprendentemente coraggiosa. La Kahlo indossando abiti maschili di misure più grandi, tiene in mano un paio di forbici al posto del ventaglio, e guarda direttamente l'osservatore, sfidando così chi osserva a guardarla come una donna. Sempre cosciente del significato dell'abito, il rifiuto deliberato della Kahlo di accettare i convenzionali modelli del vestire afferma la sua dichiarazione di indipendenza. Adottando gli elementi esteriori dell'autorità maschile, denuncia apertamente come il potere sia una sorta di travestimento. I quadri della Kahlo invertono le aspettative tradizionali e mettono in dubbio l'attuabilità della costruzione di un sé femminile usando le forme di espressione create dagli uomini. I versi di una canzone popolare sovrastano la figura della Kahlo, sottolineando come lo status delle donne sia determinato da elementi di significato sociale (abiti, comportamento, bellezza fisica), e come la resistenza ai modelli di comportamento prescritti sia compensato, in questo caso, da una liberazione emotiva. *'Mira que si te quise, fué por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero'* L'animazione delle trecce tagliate della Kahlo, mentre le si attorcigliano attorno scivolando a terra, come se fossero state riempite di energia dalla ritrovata libertà, non possono non richiamare alla mente le radici e le vene, sempre presenti nel lavoro della Kahlo. Spesso dipinge ciocche di capelli, radici, nervi, vene, tutte rappresentazioni che derivano, in parte, dalle sue conoscenze fisiologiche: le vene portano il sangue e le radici portano nutrimento proprio come i nervi trasmettono il dolore. Mentre in altri lavori – *Autoritratto alConfine tra Messico e USA*, *IlSogno*, *Autoritratto come Tehuana*, *Radici* e *Due Nudi nel Bosco* – le radici significano fondatezza, e collegamento con tutti gli elementi della vita, in questo

quadro, staccati dalla loro origine, le ciocche di capelli sono incapaci di avere stabilità o nutrimento. (...)"

Lowe, Sarah M., *Frida Kahlo. Autoritratto in Frammenti*, Selene Edizioni, Milano, 2001 (1999), pp. 59-61

51

"Specchio. Derivazione del nome: dal latino *speculu(m)*, derivato dal verbo *specere*, 'osservare', 'speculare'. Origine del simbolo: deriva dal mito greco di Narciso. Nel Rinascimento diventa un'immagine allegorica della pittura. Caratteristiche: sulla sua superficie si materializza l'immagine dell'anima, l'io interiore e nascosto dell'uomo. (...) È un simbolo dai molteplici significati: può rappresentare la conoscenza interiore o riflessiva, la bellezza, la virtù della prudenza o il vizio della vanità. Tra gli oggetti dotati di una spiccata valenza simbolica, lo specchio occupa una posizione privilegiata. (...) Lo specchio riveste un doppio significato, sia dal punto di vista morale sia sotto il profilo conoscitivo. Il primo, di natura generalmente negativa, è presentato attraverso il mito di Narciso o nelle allegorie dei peccati di lussuria, vanità e superbia. Riveste invece un'accezione positiva come simbolo della conoscenza interiore (Maddalena penitente) o iniziatica (specchio magico) e della virtù della prudenza. La sua etimologia riflette questa duplice esegesi: lo *speculum* latino mette in evidenza il significato del conoscere, 'speculando' sull'immagine della realtà; il termine francese *miroir* si sofferma sulla funzione contemplativa del 'rimirare', che sottintende un'osservazione compiaciuta di se stessi.

Nel primo Cinquecento questo strumento d'indagine assume un'importanza strategica all'interno delle corporazioni di pittori, che volevano affermare la superiorità della propria arte rispetto alla scultura. Grazie alla superficie riflettente degli specchi essi erano in grado di presentare una visione 'a tutto tondo' degli oggetti, offrendo allo spettatore anche le più nascoste angolature dei corpi rappresentati. (...)"

Battistini, Matilde, *Simboli e Allegorie*, op. cit., p. 138

"(...) in origine speculare significava osservare il cielo e i relativi movimenti delle stelle, con l'aiuto di uno specchio. (...) 1. (...) La verità rivelata dallo specchio può essere di ordine superiore (...) Lo specchio sarà lo strumento dell'Illuminazione. Lo specchio è infatti il simbolo della *saggezza* e della *conoscenza*, mentre lo specchio coperto di polvere è simbolo dello spirito oscurato dall'ignoranza. La *Saggezza del grande Specchio* del buddhismo tibetano, insegna il segreto supremo, cioè che il mondo delle forme che vi si riflette non è che un aspetto (...) della vacuità. 2. Questi riflessi dell'Intelligenza o della Parola celeste fanno apparire lo specchio come simbolo della manifestazione che riflette l'Intelligenza creatrice. È anche il simbolo dell'Intelletto divino che riflette la manifestazione, creandola come tale a sua immagine. Questa rivelazione dell'Identità nello specchio è l'origine della caduta di Lucifero. Più in generale è il culmine della più alta esperienza spirituale. (...) 3. L'intelligenza celeste riflessa dallo specchio si identifica simbolicamente con il sole; per questo motivo lo specchio è spesso un simbolo solare. Ma è anche un simbolo lunare perché la luna, come uno specchio riflette la luce del sole.(...) 6. (...) In Giappone il *Kagamí* o specchio è simbolo di purezza perfetta dell'anima, dello spirito senza macchia, della riflessione dell'io sulla coscienza. È anche simbolo della dea solare (...) 8. Il tema dell'anima come specchio, che si trova abbozzato da Platone e da Plotino, è stato particolarmente sviluppato da sant'Atanasio e da Gregorio di Nissa. (...) Lo specchio non ha solo la funzione di riflettere un'immagine; l'anima che diventa uno specchio perfetto partecipa all'immagine e attraverso questa partecipazione subisce una trasformazione. Esiste dunque una corrispondenza fra il soggetto

riflesso e lo specchio che lo riflette. L'anima finisce col partecipare alla bellezza stessa a cui si rivolge (...)"
Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei Simboli*, op. cit., pp. 414-417

"(...) **Specchio** (*Mirari* = Meravigliarsi).

- (A) Valorizza l'io per mezzo della ripetizione e dell'autoesposizione; riscontro echeggiante di uno strumento <<figura- *minus*- sfondo>> per autoritratti – Rembrandt, ecc; appendice dell'alfabetizzazione fonetica tramite l'intensità visiva; visione del tunnel
- (B) Rende obsolete la maschera corporea e l'apparenza corporea (costume); l'abito personale sostituisce il costume
- (C) Recupera la modalità di Narciso (magia, visione del tunnel metaforico) (autoritratto: specchio come colui che viene ritratto, pittore come pubblico e come ammiratore)
- (D) Si tramuta nel processo <<creativo>>, processo come ricognizione, ripetizione; lo sguardo esterno diventa vista interiore (...)"

McLuhan, Marshall, *Il Villaggio Globale*, op. cit., p. 213

Per la lettura dello specchio rispetto il doppio mito di Narciso cfr.: Harrison Gualtiero, "Immagini di Sé. Percorsi e Tracce dell'identità" in AA.VV., *Il Mito del Corpo nella Società Contemporanea*, op.cit., p.27-49

52

Sugli aspetti pornografici ed erotici delle immagini del corpo femminile nudo cfr.:

Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, op. cit., p.135-172

53

" (...) *Ya no estamos en el drama de la alienación, sino del éxtasis de la comunicación. Y este éxtasis sí es obsceno. Obsceno es lo que acaba con toda mirada, con toda imagen, con toda representación. No es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno: actualmente existe toda una pornografía de los circuitos y las redes, de las funciones y los objetos en su legibilidad, fluidez, disponibilidad y regulación, en su significación forzada y en sus resultados, sus conexiones, su polivalencia, su expresión libre...Ya no es obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que es enteramente soluble en la información y la comunicación. (...) Todas las funciones subsumidas en una única dimensión, la de la comunicación: es el éxtasis. Todos los acontecimientos, los espacios y las memorias subsumidos en la única dimensión de la información: es la obscenidad. A la obscenidad cálida y sexual sucede la obscenidad fría y comunicacional. La primera implicaba una forma de promiscuidad, la de los objetos amontonados y acumulados en el universo privado, o la de todo lo que no se ha dicho y bulle en el silencio de la inhibición; se trataba de una promiscuidad orgánica, visceral, carnal. En cambio, la promiscuidad imperante sobre las redes de la comunicación es la de una saturación superficial, una sollicitación incesante, un exterminio de los espacios intersticiales. (...) esta obscenidad e indiferencia no llevan necesariamente a un punto muerto. Pueden convertirse de nuevo en valores colectivos; vemos, además, reconstituirse a su alrededor nuevos rituales, los rituales de la transparencia. Por otra parte, sin duda no hacemos más que interpretar la comedia de la obscenidad y la pornografía (...)"*

Baudrillard, Jean, *El Otro Por Sí Mismo*, op. cit., pp. 18-20, 27, 29

Per l'approfondimento della tematica espressa dall'autore cfr.:
Baudrillard, Jean, "L'Osceno" in Baudrillard, Jean, *Parole Chiave*, Armando, Roma, 2002 (2000), pp. 31-34

54

Sulla presenza dell'erotismo e della sessualità nell'arte cfr.:

- *Fémini-Masculin - Le Sexe de l'Art*, Gallimard/Électa, Paris, 1995
- Lebel, Jean-Jacques, "<<Eros Va Ser Concebut el Primer de Tots els Déus>>" in *Jardí d'Eros*, Electa, Barcelona, 1999, pp. 17-52

55

Mulvey Laura, "You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones" in Parker, Rozsika – Pollock, Griselda, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-'85*, Pandora/ Harper Collins, London, 1987, p.127-131

56

"(...) El proyecto feminista de < <marcar de nuevo las líneas>> ha sido, en gran medida, cuestión de poner en tela de juicio la categoría monolítica y normativa de < <el cuerpo femenino> > propuesta por las formas de arte patriarcales y de ciertas feministas. Ha significado la apertura de la cultura visual a diferentes tipos de imágenes de la femineidad y el cuerpo femenino, y ha politizado el papel de la visibilidad en sí misma. Todos estos aspectos son unificados en el trabajo de Jo Spence, (...) El tema del control está también en el centro del arte de Spence. Tiene que ver con reclamar control del cuerpo femenino y formular un lenguaje pictórico para representar la diferencia. También trata sobre la política de la salud y sobre cómo pueden retener el poder los individuos cuando están categorizados como paciente pasivo o víctima. Y, sobre todo, la obra de Spence trata acerca de las maneras de ejercer el control de la identidad y llama la atención hacia las complejidades y la naturaleza fracturada de nuestro sentido del yo. (...) La identidad, para Spence, siempre es psíquica y social y las relaciones entre estos dos niveles se extraen, según ella, a través de la psicoterapia. (...) debe quedar claro desde el principio que la obra de Spence apunta a categorías más amplias que la del individuo. Las identidades expuestas por Spence conciernen a una mujer de clase trabajadora, envejeciendo y con un cuerpo con cicatrices. (...) Spence explora estas identidades en relación con una agenda política. (...)"

Nead, Lynda, *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, op. cit., pp. 130-131

57

L'opera *Lipstick, Ascending, on Caterpillar Tracks* del 1969 è stata concepita per la Yale University.

Essendo motorizzata grazie ad una macchina-carro armato poteva essere collocata in vari punti del campus come "monumento" transitorio. La scultura era al servizio in particolare degli studenti, che accedendovi potevano dal suo pulpito pronunciare discorsi o fare appelli. Con un dispositivo apposito, la scultura si gonfiava, in modo che prendesse la forma di un fulgido rossetto, richiamando così l'attenzione dei passanti. Una volta terminato il suo uso la scultura veniva sgonfiata. Questa scultura è stata realizzata con varianti, dovute alle problematiche sorte durante la sua realizzazione, come il fatto che non si sgonfiasse o gonfiasse nel modo dovuto. Infatti il rossetto fu poi realizzato in materiale rigido.

Per i progetti relativi alla scultura di "rossetto fallico" cfr.:

- *Notebook Page: Study for Lipstick Ascending*, 1969 in Celant, Germano, *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen*, IVAM, Valencia, 1989, p.33
- *Study for Feasible Monument*, 1969, ibidem, p. 34

Per le immagini della scultura di rossetto-fallico pubblico, su piattaforma carro armato, cfr.:

- *Lipstick, Ascending, on Caterpillar Tracks*, 1969, ibidem, p. 36

58

“(...) La differenza che c'è tra un museo e uno spazio aperto è la stessa che esiste tra ciò che è temporaneo e ciò che è, invece, permanente. (...) Un monumento permanente non ha a che fare con la moda, è piuttosto come una casa o una strada, è parte della vita. Allora in questo caso l'artista, il sindaco e la commissione selezionatrice hanno tutti una grande responsabilità. (...) Ma le persone sono conservatrici, non rivoluzionarie. I serissimi costruttivisti hanno edificato oggetti minimalisti come simboli di un nuovo stile di vita – e se non ti piacevano eri additato come un idiota. Adesso non viviamo più nel periodo modernista, e abbiamo smesso di credere che l'arte sia in grado di modificare la vita. Oggi l'arte esiste in un ambito separato, così come accade ai film e alla musica, il che è normale in un contesto tollerante e democratico come quello in cui viviamo. In una situazione del genere coloro su cui grava la responsabilità sono i curatori, gli organizzatori, i comitati e i sindaci, con gli artisti. (...) non credo che esistano stili nuovi o principi artistici. (...)”

Kabakov, Ilya – Emilia in AA.VV., *Perché/? (Appartiene al Futuro) Perché l'Arte Non è Mai Innocente*, Magazzino d'Arte Moderna, Roma, 2001, pp. 176-177

59

Abakanowicz, Magdalena, “*Statements (1979-94)*” in Stiles, Kristine – Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, op. cit., pp. 257-260

-----Terzo Capitolo
Transitorio

-----Terzo Capitolo
Transitorio

3.....Il Corpo Nudo

In questa argomentazione abbiamo a che fare con un **corpo pubblico** di donna artista mediante il quale è possibile delimitare un campo di indagine artistico fatto di testimonianze diverse fra loro.

Queste occasioni di discorso sul **corpo pubblico**, pur presentandosi eterogenee fra loro, sono nel complesso accomunate da una ricerca estetica comune che pone il corpo e la sua identità psico-fisica al centro dell'indagine artistica .

Le artiste che si soffermano sul proprio corpo o su quello femminile in genere, senza trascurare quello maschile, definiscono spesso un **corpo pubblico** che trasmette in senso creativo l'estetica che soggiace alle tematiche prese in causa.

Tali artiste testimoniano come il **corpo pubblico** si definisca attraverso un atteggiamento etico dove l'individualità specifica del corpo tende ad essere da esempio per un'universalità dei corpi, tenendo conto delle implicazioni sociali ed educative che ciò comporta.

“L'etica non può più essere circoscritta nello spazio e nel tempo, limitata dall'esperienza del singolo: le decisioni dell'oggi riguardano il futuro del nostro pianeta, non riguardano la sorte di un gruppo limitato di individui, ma si estendono sino a coinvolgere miliardi di individui”.¹

Il **corpo pubblico**, essendo particolare e diffuso, partecipa al dibattito sul suo destino senza certezze in un nuovo “umanesimo”, anche se le tecnologie pongono il corpo al centro degli interessi scientifici e lo spingono a considerarsi riscattabile.

Rispetto il **corpo pubblico** scientifico e sociale, le artiste sono impegnate a restituire alla società la visione di un corpo con funzioni rivisitate rispetto i consueti desideri maschili.

Tali proiezioni maschili hanno molto a che vedere con un sistema di messaggi provenienti dai mass media e dalla pubblicità che perseverano nel presentare stereotipi che investono l'operato e l'identità della donna.²

In merito agli stereotipi e alla "politica corretta" delle immagini legate alla donna e al suo corpo, occorre ridimensionare esagerazioni di genere e direzionare la ricerca verso l'atteggiamento etico ed estetico dell'essere "nudi".

Si è già visto, all'inizio di questa trattazione, come la politica sia una questione di priorità, o come dovrebbe esserlo.

Anche il corpo soggiace a questioni di priorità.

Il parallelismo possibile consiste nel considerare la politica e il corpo come espressione di ideologie, mascheramenti, deformazioni, lacerazioni e "messe a punto".

Esercitare una politica che corrisponde all'essere nudi equivale a non sentirsi a disagio o sprovvisti come tali.

Al contrario questa pratica del "nudo" dovrebbe coincidere con il considerarsi privilegiati perchè spogliati di convenzioni, pregiudizi e falsi valori.

Il **corpo pubblico** quando si manifesta volutamente "nudo" non si sente inadeguato, anzi accoglie questa pratica perchè consapevole della portata culturale e politica del gesto di azzerare o ridefinire.

La priorità politica espletata dal **corpo pubblico** corrisponde anche con la messa a nudo della realtà

costruita sulla contingenza spazio-temporale da più individui.

La nudità non è quella del corpo fisico o quella presentata dall'arte attraverso la rappresentazione dello scoprire la pelle e non è neppure da intendersi come azione con fini erotici o pornografici.

Ai fini di questa trattazione, l'azione del denudarsi significa pertanto ritornare all'essenza, togliendo veli e maschere, per operare criticamente implicandosi con la contemporaneità e per superare il concetto temporale e sessuato di "uomo nudo" o "donna nuda".

Rispetto il **corpo pubblico** le artiste mostrano il corpo nudo quale necessità di infrangere tabù e quale esplicitazione di identità inedite caratterizzate dal sesso e dal genere.

Il **corpo pubblico** non necessita di un'elevata quantità numerica di elementi implicati nel denudarsi, l'importante è che ve ne siano almeno alcuni qualitativamente validi, quali esponenti "guida" di questa espressione.

La politica dimostra al mondo quanto essa sia, a livello decisionale e numerico, "affare pubblico/privato" di pochi. Per queste ragioni il **corpo pubblico**, come molte altre forme d'arte, appartiene politicamente ad un'area minoritaria, trasversale e transnazionale anche se si prefigge di essere condiviso nel modo più ampio possibile.

Rispetto il **corpo pubblico** la donna manifesta di avere delle priorità da esibire e da esigere anche nel dibattito politico, luogo del dominio incontrastato del sesso maschile.

La priorità è spesso assente negli affari pubblici intesi come progetto in funzione del futuro.

Tale espressione nasce invece da uno stato di necessità e di progetto al limite, piuttosto che da un discorso coniugato al futuro che tenga conto dello scarto di tempo esistente fra l'“esternazione” di una idea e la sua realizzazione.

Quasi sempre ci si trova ad essere prioritari verso l'urgenza e la catastrofe.

L'egemonia cinica della logica dei mercati finanziari, dei mass media e dei new media, che si riscontra nella società contemporanea, pone in risalto come il tempo sia abolito dall'“istante” (con ripercussioni a lungo raggio) e quanto il “luogo” sociale appaia abitato da identità omologate.

Gli esseri umani e il **corpo pubblico** “deviano” come possono questi eventi per non soccombere al senso di inadeguatezza e inutilità.

Si potrebbe affermare che il **corpo pubblico** della donna abita questi luoghi ormai da cinquant'anni, anche se nell'attualità sembra ancora un patrimonio semi sconosciuto e intangibile.

Valorizzare le testimonianze artistiche di **corpo pubblico** corrisponde alla necessità di divulgare il patrimonio che questa pratica creativa detiene e simbolizza.

Trasmettere tali contenuti equivale anche all'essere consapevoli del rischio di fraintendimento implicato dalle dissertazioni sul “genere”.

Attraverso il **corpo pubblico** si attua la messa in opera di una progettualità vocata al di là della contingenza e al di fuori del “genere” più immediato.

Il “qui ora” è domani e ovunque, ovvero il corpo individuale è di tutti.

È inevitabile il compromesso con la modernità che vede nel viaggio, nelle comunicazioni e negli spostamenti la sua metafora di civiltà.

La globalizzazione ha sorpassato la definizione di rete di produzione e comunicazione su scala mondiale e prende sempre più in considerazione sia il Genius Loci sia il “nomade”.

Il nomadismo che si muove per comunità e insediamenti dai quali trae risorsa presuppone il superamento di confini e l'abbandono di qualcosa per la ricerca di altro.

Il radicamento al luogo si rivolge a tutte le etnie da difendere e ai “trend universali”.

Il pensiero “neo-nomade” si muove tramite vie di comunicazione trasversali e rinuncia volentieri a categorizzazioni spazio-temporali.

La comunicazione e la mobilità del nomadismo culturale corrispondono al viaggio dell'oggi, che significa: accelerazione, spostamento, transito, accomodamento psico-fisico e il “girare il mondo a trecentosessanta gradi”, sia che si tratti della fruizione di un mass media sia dell'utilizzo di un aereo o di Internet.³

Il viaggio compiuto da Martha **Rosler**, inteso come generico **corpo pubblico**, è un'esperienza capace di restituirci la dimensione anonima del viaggiare e al contempo è in grado di farci sentire accumulati “apersonalmente” agli altri.

Rosler dimostra di lasciarsi trasportare e di (saper) viaggiare addentrandosi nel tessuto di ciò che significa orientamento e spaesamento uniti al senso di libertà e di controllo.

L'artista avanza nel viaggio con intuito e capacità profetiche basate sul discreto senso drammatico della vita sociale.⁴

I percorsi narrativi e visivi esplicitati da **Rosler** hanno molto a che vedere con il corpo e con l'individuo capaci o impossibilitati di lasciare le loro tracce fra l'omologazione dei "luoghi" o dei "costumi" predisposti all'azzeramento della personalità degli individui.

Martha **Rosler** riesce a costituire un **corpo pubblico**, grazie all'esperienza di quel corpo "medio" e "annullato", che si fa "medium", ovvero potenziale unità operatrice.

L'artista esplicita l'esperienza di **corpo pubblico** accomunata dagli altri nel viaggio, nel transito, nello standard e nel controllo.

Il **corpo pubblico** implicato nelle opere di quest'artista, lascia una traccia, interviene nell'anonimato, documenta i "transiti" e compie il gesto di denudarsi dai pregiudizi o dalle false convenzioni per mostrare la realtà.

Il complesso lavoro di interazione artistica e critica con la realtà compiuto da Martha **Rosler** già dagli anni '70 è rivolto a dibattere con approccio "femminile" e politico temi che riguardano nello specifico la donna, la guerra e i cittadini in genere.⁵

In tal senso appare esemplificativo il collage dell'artista intitolato *Untitled (Playboy)* del 1972c [**Fig. 25**], dove compare una fitta trama di immagini di giovani donne di diverse razze in posa "sexy" e quindi omologate ad un

unico gesto sessuale che le riduce a icona “taglia e incolla”.

Le opere di **Rosler** rappresentano la specificità dell'intervento del **corpo pubblico** quale mediatore capace di dibattere i contenuti implicati nell'immediato e a lunga scadenza.

Le proposte dell'artista coincidono per vari aspetti con molte delle caratteristiche che prefigurano il **corpo pubblico**, senza la comparsa di un corpo fisicamente nudo.

Rispetto tali presupposti il **corpo pubblico** preso in causa è chiamato a partecipare alla ridefinizione sociale della sua presentazione “nuda” con una ottica nomade che richiama l'ottica funzionalista del rifugio post-guerra, l'animo “ecologista” e lo spirito del “disadattato”.

I temi della migrazione, della sopravvivenza e della cura del luogo sono a stretto colloquio con il **corpo pubblico**, anche perché coincidono con un percorso dalle sembianze mitiche che ha a che vedere con la cura del “fuoco domestico” (Penelope) e con il “viaggio” (Ulisse).

3.1.....Il Confine Senza Limite

Testimoniare l'esistenza di un **corpo pubblico** nell'arte equivale al tentativo di fare un'analisi del contesto in cui questo si verifica.

Non è detto che questo mio personale modo di intervenire nell'argomentazione e nel dibattito sia quello adeguato.

Senza cadere nel romanticismo di un'arte senza età e senza razza, si dovrebbe difendere una lettura del **corpo pubblico** a prescindere dal sesso.

La scelta di "genere", in questo caso, dipende dall'attingere da una trans-territorialità e da una trans-disciplina inerente l'arte pubblica optando nello stesso tempo a una selezione più mirata all'interno di tale contesto.

Questa tesi è la delimitazione di una parte del **corpo pubblico** vigente nell'arte ma è anche il frutto di un'investigazione che cerca di esperire approcci metodologici derivati da tale contesto.

Per ovviare agli ostacoli di percorso riscontrati si è cercato di superare molti "limiti".

Nello specifico, è stato necessario capovolgere il concetto di confine inteso solitamente come separazione o limite.

Al contrario superare i limiti e adottare lo spirito del "corpo nudo" corrisponde ad assumere il confine come un luogo potenziale e mediatore capace di accomunare piuttosto che di dividere.

Occorre perciò superare il limite ed esaltare il confine come unione di diversità capace di gratificare gli "errori" e gli scarti.

Sotto quest'ottica, il confine e gli ostacoli di percorso possono essere assunti come risorse.

Conseguentemente, si intuisce come e quanto il **corpo pubblico** possa transitare e verificarsi in tali luoghi, oltre che negli ambienti urbani, periferici o ibridi.

Dualismi o barricate possono essere sempre messi in discussione, quindi il punto intermedio è ciò che unisce e separa le divergenze.

In tale "confine" si inserisce il **corpo pubblico**, in veste di pacificatore, per difendere un luogo aperto e discutibile.⁶

Ma si veda come un intervento critico d'arte pubblica teso a superare dualismi, che si configuri come **corpo pubblico**, possa implicare dibattiti accesi.

La non accettazione da parte degli "abitanti di quartiere" dell'opera d'arte pubblica di Rachel **Whiteread** intitolata *House* del 1993 **[Fig. 26]** ne è l'esempio eclatante.

Tale intervento di **Whiteread** diventa pertinente al **corpo pubblico**, anche nella sua variante di "scultura monumentale transitoria" e, non a caso, ai fini di questa ricerca, l'opera d'arte è una casa, intesa come luogo che si sostituisce al corpo.⁷

In genere l'espressione dell'artista legata all'"abbattimento" del confine fra vuoto e pieno e fra presenza e assenza ha contribuito al dibattito sull'arte pubblica e sulla scultura di tipo monumentale.

In particolare, l'opera citata realizzata a Londra nel 1993, consistente nello svuotamento e nel "negativo" di una casa in tipico stile vittoriano, provocò grande clamore pubblico, espresso con dibattiti e disaccordi tra i cittadini, fino al punto che per decisione popolare tramite voto ne fu deciso l'abbattimento.

In realtà, attraverso il calco-impronta della parte di spazio non tangibile o rovesciata delle cose, l'artista intende spostare l'attenzione sulla relazione interno/esterno soffermandosi sul vuoto quale apertura verso la configurazione di uno spazio vissuto e personale, anche se strutturato in modo asettico e "preconfezionato".

Per **Whiteread** lavorare sul negativo delle cose corrisponde ad oltrepassare il limite spaziale.

Di conseguenza il modo di percepire il confine e la barriera tra oggetto e spazio è capovolta, configurandosi come laboratorio politico aperto.⁸

Ma le intenzioni dell'artista rispetto il superamento dei confini vengono nuovamente capovolte e negate dai cittadini.

Questo dimostra quanto il **corpo pubblico** possa essere costruito o verificarsi sul dissenso.

Probabilmente, il diniego e la contestazione presi in causa si verificano perché la negazione della casa implica il senso di distruzione del "corpo" oltre che degli oggetti e dei ricordi legati ad esso.

Rachel **Whiteread**, attraverso la casa, ha generato uno dei dibattiti pubblici più interessanti sull'identità, sul senso di appartenenza e sullo sfacelo dei beni.

Il recupero di valori promulgato dall'artista si basa sullo svuotamento della casa realizzandone il calco in negativo concepito come altro da sé.

Whiteread diventa la "redentrica" dell'assenza e della negazione di identità legate alla casa abbandonata o distrutta, implicando la memoria che ha "orientato" spazialmente e temporalmente il collettivo degli abitanti del luogo.

Distuggere una casa ha un valore altamente simbolico, è un “torto” all’esistenza, un’aggressione alla civiltà, ma la memoria e la stessa “assenza” possono riscattare questo degrado.

Per creare il nuovo non sempre occorre azzerare ma si può procedere sulle tracce del vissuto attraverso un progetto che, come tale, sarà modificabile e non assoluto.

Occorre perciò pensare l’ostacolo, il confine e la barriera, come un territorio ibrido che unisce centro e periferia e simbolicamente sé e altro da sé.

Rispetto questi termini il confine può essere un laboratorio funzionale e democratico perché “aperto” e “nudo”.

Il confine non è un limite se questo non soggiace a elementi di corruzione e interessi.

Il confine non è solo un muro alzato, non occorre monumentalità fisica per oltrepassare l’ostacolo, basta il pensiero.⁹

La anelata trasparenza, ricercata non solo in politica ma anche nei materiali, può evolvere in “falsa commedia” mistificatrice della verità e della bellezza e generare ulteriori confini.

Rispetto il **corpo pubblico** i percorsi scontati o obbligati che oltrepassano il confine sono banditi.

Al contrario si cercano nuove direzioni di intervento o percorsi alternativi per marginare l’ostacolo o superare la barriera, similmente a quanto accade nell’arte e nel tessuto sociale, ove si assiste sempre più all’interesse verso temi che riguardano i margini e le periferie, ovvero dove ci sono limiti e confini.

Ai fini di questa trattazione, porre attenzione ai margini e ai confini significa dare risalto alla donna come risorsa su cui investire e fare affidamento, anche perché nell'immagine "collettiva" è subentrata la donna "che decide per sé stessa".¹⁰

La nuova pelle sociale della donna messa a nudo o in luce nell'arte attraverso il **corpo pubblico** deve sottostare alla necessità di coincidere con un discorso qualitativo più che quantitativo.

Tali qualità di **corpo pubblico** femminile nell'arte devono tenere conto dei meccanismi di selezione applicati all'identità del corpo e dell'arte.

Il messaggio di Duchamp, che operava una "scelta", viene sostanzialmente ripreso come spaesamento e come perdita dell'aura, traducendosi nell'opera d'arte che si allontana dal "bello", anzi il concetto stesso di bello, ormai "sporco", si è confermato come relativo e desueto.

Per comprendere l'opera d'arte occorre non solo "abitare la distanza" ed effettuare il "nomadismo" ma anche "denudarsi" da preconcetti.

L'opera d'arte deve essere concepita non solo nel suo "darsi", non più solo come testimonianza per "essere", ma come metodo e mezzo per "rifondare".¹¹

Nella variazione del concetto di valore, che reinterpreta l'interno della società e dell'arte, l'aspetto concettuale diventa fondamentale per dare ad esso un nuovo senso.

Rispetto al corpo si noti come l'azione reinterpretativa di tipo creativo e critico condotta dalle artiste svolga il suo "operato" complessivamente rispetto la società.

Non a caso il dialogo instaurato fra il corpo e il pubblico negli anni '60 è ripreso nelle tematiche delle artiste degli anni '80 ed anche nei fenomeni artistici più recenti che insistono sulla dialettica performativa fra artista e pubblico.

Tale dialogo del **corpo pubblico**, fin dagli esordi, viene spesso avvertito dai fruitori come non-arte.

A volte i partecipanti occasionali o durevoli al **corpo pubblico** non si sentono coinvolti nell'“avvenimento”, non entrano nel “dialogo”.

Nonostante ciò, il corpo ha continuato ad essere presente e fecondo nell'arte e, attraverso essa, nel suo “farsi” **corpo pubblico** contaminante.¹²

La qualità del **corpo pubblico**, che difende una dimensione democratica del suo apporto assieme ad una transterritorialità e ad una transdisciplina quale idea di feconda contaminazione, è perciò esibita come messa in discussione di valori prestabiliti.

La contaminazione vista con l'ottica di scambio potenziale, data dalla rottura delle barriere, acquista un ruolo dinamico e propositivo.

Gli artisti, oltre al valore e alla qualità, hanno infranto anche le barriere fra autenticità e inautenticità, fra valore e non valore, fra bello e brutto e, rispetto al corpo, hanno sempre più portato alla luce il senso di inadeguatezza che il corpo vive rispetto al mondo che lo circonda.

Inoltre, se per effetto contaminante l'arte risultasse talmente eclettica da essere disgustante, al di là del kitsch come inautenticità dell'opera d'arte, è possibile che si verifichi la comparsa di un **corpo pubblico** kitsch,

anche se antiestetico, contraffatto, rindondante e forse blasfemo.

Dovremmo essere in grado di percepire, al di fuori di pregiudizi o scale di valori, la qualità di un possibile **corpo pubblico** versione kitsch.

Al di là di questo, la contaminazione evidenzia l'effetto rapido di obsolescenza a cui sono ridotti il quotidiano, il corpo e il loro valore.

Oltre al valore occorre tenere in considerazione, come accennato, il fattore pre-giudizio.¹³

Quando esiste il pregiudizio viene effettuata una selezione a priori che va a interferire anche sul concetto di valore e qualità.

La legittimazione del **corpo pubblico** si propone di intervenire in modo che non si creino barriere e pregiudizi. Esempio risulta in tale direzione il **corpo pubblico** messo a nudo da artiste come Yayoi **Kusama**, Jo **Spence**, Hannah **Wilke**, Katarzyna **Kozyra** e Sukran **Moral**.

Rispetto contenuti di qualità, il **corpo pubblico** interviene come mediatore fra società e individuo per richiedere o salvaguardare valori e necessità, insistendo sulla vivibilità e sulla sicurezza del corpo nel suo habitat urbano e non e sul consolidamento di forme di collaborazione.

Il **corpo pubblico** può pertanto coincidere con il gesto o l'azione quotidiana in favore della qualità del corpo e della vita.

3.2.....Evoluzione della Materia

Prendendo in considerazione il corpo femminile attraverso le testimonianze delle artiste si riscontra come l'evoluzione della presentazione artistica del corpo passi attraverso la pratica del quotidiano secondo una prassi "inconsueta".

Questo presuppone una fisicità legata sia ai luoghi, sia ai materiali e alle tecniche, molto importanti per la trattazione in corso.

La tecnica considerata in "evoluzione" che riguarda il corpo, lo ha reso oggetto e strumento d'uso, così come la tecnica ha liberato la scultura dalla sua accezione statica.

Non trascurabile è inoltre considerare i materiali e le tecniche così liberate dalla loro disciplina da poter essere oltremodo difese quali espressione di un processo o una azione scultorea.

Questo è quanto accade attualmente al corpo e alla tecnica legata ad esso in termini inerenti la scultura.

Difendere il corpo in termini performativi artistici equivale a legittimarne la comparsa e la presenza fino ad ora.

Esiste pertanto una fisicità dell'azione tecnica che passa attraverso il corpo, e nello specifico del **corpo pubblico**, che arriva a concepire la propria progettualità come una sorta di ossessione in termini di consenso con il pubblico.

Dall'evoluzione del progetto di Marina **Abramovic'**, così come da quello di **Orlan**, anche ricorrendo a una artista non così implicata con il corpo in diretta quale Cindy **Sherman**, possiamo capire quanto venga confermato un **corpo pubblico**.

Conferma che proviene dall'uso oscillatorio delle tecniche che onorano la sperimentazione e la visione interdisciplinare.

Dimostrazione che deriva anche dal processo temporale incorporato alla fisicità del corpo e che lo rende mutevole costantemente.

Neppure la morte può arrestare l'uso di una tecnica afferente al corpo.

In tale direzione, non si può negare la testimonianza di **corpo pubblico** anche dopo la morte del corpo fisico di Jo Spence.¹⁴

Alla "plasmazione" e alla definizione di **corpo pubblico** attraverso materiali e tecniche corporee occorre affiancare alcune riflessioni che richiamano in larga misura il concetto di tekne greco.

Uno degli aspetti più interessanti, a cui si è già riferito anteriormente, che investe l'operato artistico delle donne e dell'arte in genere a partire dal secolo XX, è la propensione alla "versatilità" tecnica.

Da un lato questo corrisponde a quello che può essere la non categorizzazione della tecnica usata attraverso il "mixed-media" equivalente a una sperimentazione aperta che muove contro ogni tipo di arroccamento disciplinare o accademico.

Dall'altro lato questa sperimentazione potrebbe condurre ad un facile gioco sterile che per fortuna non sembra aver preso mai avvio.

Sull'importanza e ragione del "mezzo" si potrebbe concordare con Mc Luhan sulla visione del mezzo quale parte specifica e condizionante del messaggio che attraverso la ripetizione, non più solo tecnica, si avvia all'obsoleto per l'eccessivo uso e alla novità perché i concetti fondanti del mezzo stesso vengono riciclati.

Le tecniche tradizionali, una volta confermatesi obsolete, vengono sostituite dall'interazione e dalla mescolanza tecnica affiancata dai mass media prima e dalle reti telematiche poi.¹⁵

La ragione e importanza del mezzo per la trattazione in corso è sottolineata dall'uso del corpo come mezzo stesso.

L'importanza del corpo come mezzo è confermata anche nell'attraversamento del processo che supera con l'effetto combinatorio il confine fra mezzi e discipline per qualificarsi con un nome ibrido definibile mixed-media.

Considerando il mezzo come processo, l'eccesso della sua iperestensione, o del suo semplice uso, lo porta ad essere obsoleto e superato.

Destino dato da un normale work in progress.

L'artista forse in verità non sceglie il mezzo ma è come predestinato al suo uso; in un certo senso, si potrebbe affermare che è il mezzo che sceglie e "modella" l'artista. Pur difendendo una transdisciplina, la pratica continuativa di una qualsiasi "disciplina" può essere vista come un limite.

Al contempo definire iper l'uso eccessivo di una tecnica, o servirsi dell'iper, può corrispondere a "sbarramento" e "chiusura"; non ha senso perciò dire iperscultura, iperfoto, ipervideo quale, arroccamento o lettura "barocca".

Rispetto l'evoluzione della materia, il profilo della scultura e della tecnica con qualità organiche viene confermata attraverso la ricerca e la sperimentazione delle artiste.

Questa ricerca tesa alla compenetrazione della psicofisiologia legata al corpo con l'ambiente circostante e la

società approda in pratiche legate alla scultura che ne stravolgono per completo i presupposti.

A conferma di questa evoluzione materica e tecnica si pensi al lavoro portato avanti dagli anni '70 dalla scultrice Nancy **Rubins** che non solo dimostra richiamare l'etica del riciclo del rifiuto tecnologico e l'attenzione "cibaria", ma anche l'allusione a una mobilità energetica sia del corpo sia degli elementi della scultura da lei utilizzati (caravans, materassi, elettrodomestici, dolciumi, pezzi di aerei, etc.).¹⁶

Un'altra artista che conferma le ipotesi succitate è Helen **Chadwick** che implica la fisiologia nella disciplina processuale della costruzione della scultura.

Ci si riferisce alle assonanze organiche che esistono fra corpo e materia, quali sostanze malleabili, evidenti in opere come *Eat Me* del 1991, *Loop My Loop* dello stesso anno, o a *Meat Abstract* del 1989 **[Fig. 27]** e *Eroticism* del 1990.

Molto celebri sono le sculture *Piss Flowers* del 1991-92, in cui la pratica di urinare (maschile) scolpisce il calco scultoreo dalle suggestive forme sessuali e ibride (femminile/ fiore – maschile/pistillo fallico).¹⁷

Un'altra artista che usa esplicitamente il corpo in senso performativo è Janine **Antoni** che, fra tante altre azioni, usa la bocca per scolpire e le ciglia o i capelli per dipingere.

Rispetto l'evoluzione del mezzo e del materiale è necessario insistere sulla fotografia e sul mezzo video, trasportati ai nostri giorni a sembianze informatiche e di alta tecnologiche.

A proposito del mezzo e delle indiscusse difficoltà incorse alla fotografia nel percorso per essere considerata arte, sicuramente la riflessione riconduce i termini sia alla tecnica sia al materiale e alla loro evoluzione.

La fotografia in entrambi i casi e anche nell'attuale profilo tecnologico iperesteso può ritrarre o rappresentare il **corpo pubblico**.

L'iper-mezzo e l'iper-materiale della fotografia rappresentano l'estensione della tecnica e sono il patrimonio dell'attuale civiltà delle immagini dei mass media.

Una fotografia può esprimere il **corpo pubblico** anche dal punto di vista tecnico oltre che per il soggetto.

La fotografia inoltre, come le belle arti, determina se stessa anche attraverso il gioco di riflesso dato dall'immagine.

Le opere fotografiche, la pittura e lo specchio in comune hanno la possibilità di avere un'immagine di ritorno, di riflesso, o addirittura di un'immagine dove lo spettatore è il soggetto dell'opera.

Ecco quindi come una fotografia può esprimere il **corpo pubblico** attraverso tecniche, mezzi, materiali e soggetti.

Cindy **Sherman** e Shirin **Neshat** sono artiste che, rispetto i materiali e i mezzi prescelti, evidenziano la visione interdisciplinare evolutiva dell'utilizzo del mezzo artistico, le qualità del "mixed-media" e gli elementi autobiografici.

Cindy **Sherman** si situa quale **corpo pubblico** per diversi aspetti, a cominciare dal fatto di essere praticamente sempre il soggetto delle opere, incarnando le aspettative e le disillusioni della quotidianità.

Inoltre l'immagine di **Sherman**, che è diffusa grazie alla riproducibilità insita nell'opera fotografica, è **corpo pubblico** perché interpreta ogni tipo di donna.

Lo sguardo impietoso dell'artista arriva da un corpo dalla superficie patinata come quello delle riviste concedendosi al più profondo smarrimento del senso dell'identità personale.

Il corpo è sempre presente, anche quando si converte in un pupazzo o una maschera.

L'inizio dell'esperienza di **Sherman** rimonta agli anni '70 con una serie di autoritratti in bianco/nero, che evocano l'atmosfera anni '50-'60, caratterizzati dalla fissità della presa e dall'impostazione cinematografica (*Untitled Film Stills* 1977-80).

Non è un caso l'uso dei mass media come supporto di diffusione delle sue immagini, quando nel 1981 compare la serie di foto per la rivista d'arte newyorkese *Artforum*, dove a doppia pagina appare generalmente con il corpo disteso e inespressivo.

Nel 1983 realizza le prime foto di moda nelle quali caricaturizza gli ideali canonici della bellezza femminile attraverso ritratti e pose note.

La seconda metà degli anni '80 vede Sherman farsi sempre più cruenta e disposta ad annullare il suo corpo fino a renderlo un frammento, un fantoccio, un riverbero e una distorsione (*Fairy Tales*, 1995; *Disasters*, 1986; *Disgust Pictures*, 1986-89; *History Portraits*, 1988-90).

Con *History Portraits*, ad esempio, la citazione dell'arte "classica" del Rinascimento viene stravolta dall'introduzione di protesi "sessuate", ma è con la serie *Disgust Pictures* che è possibile definire come ripugnante quello che si può definire corpo.

Oppure, si pensi all'immagine dove l'artista appare rinfrenta nella lente degli occhiali a specchio che giacciono in mezzo a vomito, cibo e spazzatura (*Untitled#175*, 1987) **[Fig. 28]**.

Quest'ultima immagine riassume molti aspetti citati riguardanti il **corpo pubblico** e l'identità femminile.

L'evoluzione implicata nella trasformazione riguarda sia il senso di putrefazione generico (finale tragico), sia la materia del corpo.

Infatti il volto che si intravede in questa immagine potrebbe essere quello di una donna vittima di uno stordimento (alcool-psicofarmaci-droghe?), di una malattia (bulimia-nevrosi?) o di una violenza (stupro-morte?).

È questa donna la causa di questo stato "eccessivo", dello sfacelo e del disastro?

O questo stato di cose "involutivo" proviene dall'esterno?

La verità è che Cindy **Scherman** lavora a queste fotografie basandosi su fatti realmente accaduti e che intendono accusare l'immagine, diffusa attraverso i mass media, della donna come oggetto di consumo.

Il senso di disfacimento, di abbandono e di disgusto che traspare nell'opera di **Scherman** allude al tema dell'identità anche sessuale, risolto anche con un'ibridazione in cui le protesi sono protagoniste (*Sex Pictures*, 1992) e il corpo è "assente".

Infine, dopo una serie di immagini letteralmente dell'orrore (*Horror Picture*, 1994) il corpo torna a comparire nelle sue opere (*Mask Pictures*, 1995) ma comunque alterato.¹⁸

Da qui si potrebbero prendere in considerazione le opere che dal punto di vista dei "materiali" lavorano in tal senso,

accennando agli automi e alle androgenie che giocano sul doppio aspetto, ad esempio: desiderabile/indesiderabile o maschio/femmina.

Oppure si potrebbe fare un percorso attraverso il corpo “fantoccio o bambola” fino agli automi dal cuore di metallo e tutte le versioni transgender e antropomorfe visibili nell’arte contemporanea .¹⁹

Ma non è questo il senso di questa lecita lettura del corpo attraverso le opere d’arte che insinuano anche pornografia insolita.²⁰

Il senso non è neppure quello di arrivare a definire l’arte contemporanea attraverso tutta la cultura trans e post umana, che incide nel discorso anche bioetico oltre che matrixiale.²¹

Al contrario, le argomentazioni a venire cercheranno di individuare come e dove il **corpo pubblico** si qualifichi come tale esaltando le pratiche attinenti la scultura e le artiste, contestualizzando i termini nei quali presero avvio queste azioni legate al corpo e all’arte e come si siano evolute fino ad oggi.

Note Capitolo 3

1

Callari Galli, Matilde, *“Il Corpo nella Nostra Cultura. Percorsi di Studio”* in AA.VV., *Il Mito del Corpo nella Società Contemporanea*, op. cit., p. 21

L'antropologa italiana, in questo testo, seguendo gli studi di Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss analizza il corpo all'interno della società ed il suo rapporto con la cultura e le tecnologie.

“(…) nel corpo umano si coagula e si evidenzia quella tensione tra universale e particolare, tra attributi comuni e specificità che sembra essere il carattere proprio della storia evolutiva della nostra specie.(…) tutte le invenzioni culturali sono meccanismi difensivi per affermare e sottolineare il distacco della nostra specie dalla natura, le tecniche corporali, le deformazioni del corpo, l'ornamento e l'abbigliamento, possono essere considerati mezzi e tecniche messe in atto, sempre e ovunque, dalla nostra specie per distinguersi dalle altre (….) l'uomo, sempre e dovunque, ha saputo fare del proprio corpo un prodotto delle sue tecniche e delle sue rappresentazioni, cioè della sua cultura. (….) quale entità biologica separata, il corpo diviene una spia per individuare tendenze e modelli sottesi agli orientamenti generali che nelle diverse epoche hanno caratterizzato la nostra società. (….) Nel momento in cui la nostra specie diviene oggetto della tecnologia, la dimensione etica – e quindi le prospettive educative - si trovano a dover affrontare prospettive del tutto nuove e assolutamente imprevedibili (….) “

Ibidem, pp. 14-17, 21

2

Nella pubblicità generalmente in modo più o meno esplicito la reclamizzazione di un prodotto è funzionale ad un'immagine della donna come oggetto di desiderio, seduzione e adorazione.

Tramite l'uso di un certo prodotto si arriva ad eguagliare un determinato canone di bellezza esteriorizzato dall'annuncio pubblicitario.

Il possesso di oggetti è sostituito dal possesso di un'immagine attraverso l'identificazione nei suoi canoni simbolici rappresentativi.

La donna compare sia in spot pubblicitari specificatamente dirette a lei sia in quelle dirette ad un pubblico maschile.

Negli annunci rivolti al pubblico femminile la donna ideale incarna i tipici desideri delle potenziali consumatrici, mentre nella pubblicità indirizzata agli acquirenti maschili il desiderio di possesso di un oggetto è accompagnato anche dalla donna, ovvero quel prodotto intercede per “possedere” quel tipo di donna.

Spesso la donna si sostituisce all'oggetto e altrettanto frequentemente la figura femminile usa oggetti simbolici che giocano con la seduzione sessuale (ad esempio il rossetto come fallo).

A parte la versione di donna/oggetto subliminale, gran parte della pubblicità è diretta esplicitamente alle donne in quanto consumatrici con specificità dipendenti dalla condizione biologica, dall'età e dal ruolo sociale ad esse assegnato.

A parte i vestiti e i prodotti di bellezza o igiene personale esiste tutta una gamma di prodotti dedicati alla cura e alla pulizia della casa e i prodotti alimentari.

Osservando alcune costanti nel target pubblicitario attraverso i mass media si rilevano degli archetipi che funzionano da stereotipi.

In genere viene presentata la donna nella vecchiaia come nonna previdente e saggia, dispensatrice di ottimi esempi (dai consigli per il bucato a quelli di investimento pensionistico) oppure amorevolmente indaffarata nel preparare cibi sani e nutrienti.

Similmente a questa figura rassicurante, la donna di mezza età, o matura, viene rappresentata come la efficiente ed instancabile dispensatrice di cure e affetti per il marito e figli.

Questa operosa e rassicurante Penelope della domesticità quotidiana appare l'elemento portante e chiave della felicità familiare.

Quando la donna è presentata in gravidanza oppure alle prese con il suo infante il suo potere seduttivo e la sua efficienza domestica non appaiono minimamente intaccati, anzi, si converte nella laica rappresentazione della "Madonna con Bambino".

Altro prototipo frequentissimo è quello della seduttrice, dove la donna sembra potenzialmente disponibile e spesso appare reclamizzando prodotti di bellezza oppure sostituendosi o gareggiando nel desiderio di oggetti tipicamente "maschili" (auto e moto in modo particolare).

In epoca recente è sempre più frequente la presentazione della donna di età giovane nella sua piena bellezza ed efficienza impegnata con successo nel mondo del lavoro.

La donna adolescente appare sempre dinamica ed attorniata da amici, felice nel godere di comodità e novità da condividere con il suo gruppo relazionale.

La donna bambina, che ricalca sovente le vesti di una "Lolita" o di una "pin-up", appare come una precoce teen-ager o futura "mamma" e perciò impegnata con i suoi giochi nell'emulare i futuri ruoli di donna.

3

Nel testo, che documenta reali immagini di un viaggio aereo ripreso da Rosler, le "vedute fotografiche" vengono accompagnate dalle seguenti frasi ripetute più volte:

"A tree, a rock, a brook; a forest, a mountain, a river; a crossroads, an avenue, a customs house / A hut, a home, a temple, a dome; a barracks, a brothel, a bank / A tablet, a paper, a parchment, a palimpsest, a pamphlet, a book / A passage, a passageway, a journey, a boundary, a crossing, a milestone, a landmark, an outpost / A view, a vista, a vision, a destination, an end. A crossing, a sighting, a sight, a site. A museum, a bar, a concerthouse, a beer garden / A chapter, a book, a block, a border, an edge, an armory, a castle, a classroom, a courthouse / A gathering, a meeting, a conversation, an argument, a session, a contest, a party / Flow, transmission, data, bit, byte/ "

Nello stesso volume si segnalano i seguenti titoli di "orientamento" alle immagini e alla realtà dell'aeroporto e dell'aereo, con richiami al "corpo umano".

"INSTITUTIONAL FAÇADE / BRIGHT IMAGE OF DISPLACEMENT / DESTINATIONS ALWAYS APPROACHED, NEVER ACHIEVED / ENDLESS CORRIDORS / TRACE ODORS OF STRESS AND HUSTLE / TO PASS WITHOUT REGISTERING PASSAGE / TOTAL CONTROL / I DON'T SAY MAP. I DON'T SAY TERRITORY / EVERY MODULE REPENTS OF MEANING / MERGERS AND ACQUISITIONS / THERE ARE ONLY NO FRAGMENTS WHERE THERE IS NO WHOLE / BRIGHTLY LIT ATRIUM / VAGINA OR BIRTH CANAL? / TOTAL SURVEILLANCE / CAPITAL COSTS / INFINITE DEFERRAL / BOULEVARD OR INTESTINE? SIMPLIFY AND MINIMIZE / CONTAINMENT. CONTAINMENT AND CONTROL / INFANTILIZE / HOSPITAL REGIME / ELSEWHERE AND OTHER WISE "

Rosler, Martha, *In the Place of Public: Observations of a Frequent Flyer*, DAP, New York, - Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998

4

Martha Rosler descrive la propria esperienza di viaggio aereo in modo dettagliato, toccandone gli aspetti sociali.

(...) By now, the airport represents entry into the world of "everybody", those whom mass media, advertisers, and everything else address; the riders of the bus are those whom time and fortune have forgotten. (...) In the past twenty years, living an artist's life, I have frequently found myself flying on commercial airlines. (...) I became interested in the ephemero and experience of this form of travel, so different in time, space, and (self-)organization from train, ship, and, particularly, bus travel. (...) And I continue to fly, and to photograph. I continue, no doubt indefensibly, to resist researching airports beyond the elements and experiences accessible to the ordinary traveler with ideas in her head and a camera in her hand. (...) Our civilization requires the circulation not only of commodities but of ideas, and not only of ideas but the people. On an individual level, flying lets us get to where we need to go, and very often it lets us get to where we want to go. (...) Air travel and airports do not attract much public notice except in extremis, a fact that is provocative in itself. In a time in which production in advanced industrial society is increasingly characterized by metaphors of transmission and flow, I am interested in the movement of bodies through darkened corridors and across great distance but also in the effacement of the experience of such travel by constructs designed to empty the actual experience of its content and make it the carrier of another sort of experience entirely. This totalized industrial representation of air travel and its associated spaces as "a world apart" is different from that of any other form of mass transport. Thinking about air travel leads inevitably to thoughts of "space" as commodity and social idea. (...) On the way to this new definition, the word (airspace) lost its relationship to the body. Among the questions before us is what relationship does air travel and its spaces have to the body. (...) Benjamin could hardly have anticipated the more recent, allied invention of virtual reality, a computer simulated "environments" or "architecture" that envelops the spectator in a sensory phantasmagoria of (apparently) spatial, auditory, and tactile cues – in other words, "experience" – that revokes the solidity of "the real thing". Virtual reality, like "cyberspace", the broader conception of a computational environment, exist more in the promise than in the fulfillment; but it is not news that in the organization of physical space and the design of buildings in advanced industrial society there are elements that relinquish presence or presentness in favor of (the world of) signification: the so-called Empire of Signs. Those who seek cyberspace dream the future by literally moving space to the plane of imaginary. (...) For a long time now, people in our society have complained of a humdrum sameness in many areas of life, a homogeneity bringing a loss of a sense of place, a deterritorialization. (...) News, information, and entertainment, in a decades-long process of consolidation, offer a "product" with a frustrating uniformity, (...) leading to an unslaked longing for encounters with difference, a longing capitalized on by travel industries and advertising. (...) But information manipulation – which includes the construction and dissemination of social narrative as well as covert surveillance and other forms of data gathering and management – has come into focus as the most visible and consistent form of social control. (...) The recasting of movement as information flow is a consequence of excess complexity, a reimagining of a familiar old forms through exciting new metaphors: old wine in new bottles. In the brief compass of the present essay, I want to invoke some features of air travel and airports that, among other things, touch on matters of simulation and representation. My point of view continues to be, not that of an expert, an outside observer, or even a student, but that of a traveler. That is, a traveler and an artist (...) Furthermore, there would be nothing surprising in the observation that, once again, the technology of speed represent a flight from the urban toward an Edenic pastoralism that leaves the losers off the train,

immured in the city's immiserated sprawl. The scale of social and psychic fragmentations occasioned by the globalization of advanced industrial production and distribution is incomparably greater than those produced by train, plane, or space travel; yet these movements of individuals are symptomatic. (...) In any case, aggression, along with the body, must be folded into a very small space. (...) The airport, any airport, suggests the meeting point of theories of time and of space, of schedules and mappings. (...) The airport is a multidimensional, multifunctional system whose overriding concerns are operational. (...) Thus they help create and reconcile the twenty-first century citizen, who harbors dreams of a transnational order. Hardly apologetic about their own immediate landscape and their lack of proximity to a visible civil entity, they represent the projected collective unconscious of a body politic for the new millennium, when among other things, visibility will have an entirely different resonance. (...) Like the airplane itself, the airport is not organized as a signifying space that creates a public – unless we accept the message equally to be docility and transitoriness. The internal spaces of airline terminals preclude collectivity or immanence. That the airports venerates technical efficiency, rather than either capitale or the state (or the public interest, to be sure), has resulted in structures whose experiencing subjects are atomized. Inside terminal buildings each atomized subject is the same consumer created by so many other commercial transactions: an irrationalist, operating in the realm of desire. This is a “public” constituted only as regulated flow. (...) “Public spaces” are rethought as “nonprivate” spaces, spaces of consumption and control or spaces of disorder, characterized by homeless people, crime, vehicular traffic. As in premodern societies, zone of social order and zone of anarchy disaggregate national territories.(...) As the airport is a nowhere, it is a nonnation as well, but certainly not a transnation. (...) In the airport, desire is always infinitely deferred, and meaning is elsewhere and otherwise. (...) If at the airport profit and crowd control are the prime movers, surveillance is the constant practice. Surveillance and control in such vital transit point as airports, as I have suggested, form an essential element in the bureaucratic regime of (post)modern society. There is always some dangerous and insidious Other to be invoked, and the entire international air-travel system now appears organized around the specter of the international terrorist- a convenient surrogate for malevolent Change, a sufficient excuse for the remilitarization of flight. (...) The airport, like the modern corporate space, cleanly embodies Michel Foucault's observations on the ways that information is used to organize and control people. Information, a necessity for every traveler, is not easily obtained. (...) Foreign acts of aggression may suit state purposes. Worst are the suspicions or confirmation of sabotage. Sabotage, formerly perpetrated by persons seeking life-insurance gains, is now inescapably the purview of international terrorists, almost all Muslims. Destruction rather than hijacking is the dominant trend. (...) Airports, highly valued real-estate, devalue or revalue (away from wilderness and agriculture) the real-estate all around them. And airports, like shopping malls and other spaces of social formation, are both consequences and causes of a shrunken public space, a space that no longer adequately functions as a genuine accumulator and circulator of persons and ideas but rather of consumer and non-consumers, or threats to consumption. (...) “

Ibidem, pp. 26-79

5

Rispetto alla tematica attinente la femminilità già riscontrata in Martha Rosler, in opere come nei video *Semiotics of the Kitchen* del 1975 o *Vital Statistics of a Citizen* del 1977, l'artista conferma nella sua ricerca sia la pratica di intercambio sia la semplicità e quotidianità

della “gestualità”, attraverso un elemento vitale e contraddittorio per il corpo, gli esseri umani e la società: il cibo.

“This is a book of three novels and one translation. In their origin form the novels were sent through the mail as postcard series, one card about every five to seven days. Mail both is and isn't a personal communication. But whether welcome or unwelcome it thrusts itself upon you, so to speak, and must be dealt with in the context of your own life. Its immediacy may allow its message to penetrate the usual bounds of your attention. A serial communication can hook you, engaging your long-term interest (intermittently, at least). There was a lot of time – and mental space – around each installment of those novels, time in which the communication could unfold and reverberate. So they are long novels, and slow ones.....

Martha Rosler, August, 1976.

1- I wish to become a gourmet. I do this because I feel it will enhance me more valuable to myself and others. (...) The gourmet is a sensitive person; he knows good from bad and from nothing-special. Quality. (...) We can make eating into an experience. We don't have to worry any more about where the next meal will come from – far from it! If anything, we eat too much. There's food all around. The question is how to pick and choose – to know what's really good....I'd like to be refined, not just one cut above the animals. If I worked in a factory, had a lot of children, was down on my luck, I suppose I'd have to think about where the food was coming from and not have time to...well...make choices about quality. Or maybe I'd know I wasn't getting the best but I wouldn't be able to help it. Or if I didn't have a good education, wasn't well-brought-up, I might not realize that there were better things, higher things – I might not realize that food, say, could be an adventure.... You know, if you get taken to a lot of good restaurants, you realize that there is a difference in how food is prepared and eaten, how it is served – with politeness and flair or just plunked down on the table by some blowsy waitress. But you have to educate yourself, too, to want to be educated. You have to spend some time thinking about it. (...) When I went to South America I was really struck by how delicious and exotic the food was. (...) I had two reactions, you know... I thought, “The nerve – how could I do this kind of cooking – I don't even know what's it and think of the time!” But I also was flattered and thought. “Why not be creative?” It'd take some time to learn, but... Of course, I've always been interested in good food (...) But, anyway, I thought, why not take a course in Brazilian cooking. (...) After I took the course in Brazilian cooking I found I had the courage to do more French cooking. I had more confidence in myself. I am beginning to understand a bit more about the principles. (...) You need large plates! Cooking it takes a lot of time. (...) The best cooks are like magicians. Chefs are like orchestra conductors. Taste, mastery, and magic are things that need cultivation. Art is not an accident... (...) 2. (...) After about a year I was switched to be a cook. I stopped unwrapping. All I did was slap things on the grill and off and into fat and out, with some assembling of units. (...) The only thing was, at the end of the day I had to pour off the hot fat. Look out! We used the same fat all day. They say smoking fat causes stomach cancer – well – that fat really smoked! After a while I took the night shift. (...) It occurred to me to feel sorry that so many people had to eat that stuff all the time. I started to think about it a lot. (...) I felt like a machine, and my feet hurt from standing so much. And I kept thinking, “what's in this stuff?” We even sprayed the lettuce with preservative to keep it snappy – bet you didn't know what! So I felt sorry for the regulars, thinking what must their life be like. Then I got to thinking, what was my life like? Here I was, cooking all night, almost, and never, but never, varying what I cooked. They say a woman is supposed to be creative in the kitchen, but I had no say in anything. I was getting a lot of ideas, but when could I try them? At home there

was just me, but at work I had a vast public. (...) I was flying high and got an idea. Late at night there were people who probably would like some special experience to come into their lives, and why not through their food? I thought and thought about my crazy idea and finally I got up the courage. I picked my people carefully and started, with only a few. I went up and asked them if they'd like to take a trip with their dinner. If they agreed, I put some pot in their next burger. I'd smile and say "Have a good trip!" It was a big success. People would wait for me to serve them and would ask for the fly burger. (...) I was the queen of loveburgers and flyburgers. It could not last. (...) 3 Crucé por primera vez cuando tenía 22 años. (...) Había unos hombres que me pedían mucho dinero, pero prometían conseguirme empleo (...) Por todo Tijuana hay hombres con carros americanos, muy lustros y bonitos. Ellos cruzan a cientos, miles de mujeres cada año. No lo sabía entonces. (...) Los hombres me consiguieron un empleo con una familia muy rica, el patrón era hombre de negocios. La patrona era buena, realmente. (...) La señora me dió un libro para que lo estudiara, llamado Home Maid Spanish Cook Book (...) Hicimos un trato y acabé de pagarles a los hombres. (...) Estaba leyendo en mi cuarto una noche cuando tocó el patrón en la puerta. Le dije que esperara porque tenía que vestirme pero de todos modos entró y se recargó sobre mí (...) Después de este incidente he conocido a 4 mujeres que han sido violadas por sus patronos, una de ellas salió embarazada. Después de todo tuve suerte. Después de un tiempo regresé a San Diego (...)"

Rosler, Martha, *Service. A Trilogy On Colonization*, Printed Matter, New York, 1978, pp. (1) 1-7, 9; (2) 6-7, 10; (3), 1, 3, 6, 7.

6

Per la lettura diacronicamente aperta in senso semiotico cfr.:

Eco, Umberto, *Opera Aperta. Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee*, Bompiani, Milano, 1991 (1962)

7

"(...) Posso solo creare opere che in qualche modo sono connesse alle mie esperienze personali. (...) Quando ho fatto 'House', anche quella era assolutamente specifica per il luogo. Quando fu abbattuta, ci furono varie offerte di prolungarne la vita montandola su ruote e trasferendola altrove. Mi sono categoricamente rifiutata: se non poteva essere lì, doveva essere distrutta. (...) In un certo senso tutto è politico. Prima 'House'(...), poi la commessa per Vienna hanno innescato un meccanismo che è sfuggito al mio controllo, acquistando una valenza politica molto più forte di quanto avessi previsto. Mentre realizzavo 'House', sapevo, naturalmente, che aveva una dimensione politica. Non si può fare il calco di una casa in un quartiere povero di Londra senza che questo abbia un significato politico. Ma quando mi chiedono se considero femminile la mia arte, o se il mio lavoro si inserisce nel contesto della storia femminista, non credo di essere politica in quel senso. Mi considero una scultrice e un'artista, e credo che mia madre, sua madre e le loro madri e nonne abbiano faticato molto perché la mia generazione avesse la possibilità di fare ciò che fa. (...) Gli inquilini precedenti erano palesemente dei fanatici di bricolage. (...) Ero affascinata dal loro ambiente e lo documentai tutto prima di distruggerlo. Era come esplorare l'interno di un corpo, rimuovendone gli organi vitali. In passato avevo già realizzato pavimenti nel mio studio e li avevo sempre visti come le viscere di una casa, gli spazi nascosti e generalmente inaccessibili. Passammo circa sei settimane lavorando sull'interno della casa, stuccando le pareti e preparandola per il calco. Era come se stessi imbalsamando un corpo. (...)"

Barbara, Rose, *Intervista a Rachel Whiteread*, Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1997, pp. 39-41

Sulle implicazioni urbane e domestiche dell'opera *House* cfr.:

- Neumaier, Otto, "*Rachel Whiteread. Everything is Connected*" in AA.VV., *Art Recollection. Artist's Interviews and Statements in the Nineties*, Danilo Montanari & Exit & Zona Archives Editori, Firenze, 1999 (1997), pp. 261-270
- *Shedding Life*, Tate Gallery, 1997
- Oggetti Cap 2.2.

8

Per le fasi cronologiche di costruzione e distruzione dell'opera in questione (commissionata da Artangel e Beck's), oltre al dibattito insito e sollevato a livello estetico, culturale e politico cfr.:

AA.VV., *Rachel Whiteread- House*, Phaidon Press, London, 1995

"(...)The house is the primary unit of measurement and point of reference for a spatial politics, a human scale which determines the nature of our relationship to the immediate environment and beyond that to the culture as a whole. (...) Houses and bodies are porous entities traversed by the currents and flows of other histories and memories. The walls and surfaces of the house conceal a secret – an umbilical network of pipes, cables, electronic signals and power lines which connect with the local and the global environment. Like the orifices and passages of the body that connect us to the material and social world, the house is a corporeal structure linked to a grid of energy and communications, its life-support system. Whiteread's *House*, however, severed these patterns of exchange, shifting the associations from the libidinous body to the political body: a body differentiated from other bodies and the object world. (...) *House* suggested a mass that resisted rather than accommodated its surroundings, a muteness that testified to levels of shared experience beyond the realities of everyday life. *House* signified a metaphorical inversion of the body, a reversal of interiority and exteriority, structure and void, that rendered the private public and made the public a site for democratic exchange. Whiteread's works persistently refigure the dialectic of inside/outside in terms of a mundane object world defamiliarized through a casting process that redirects our gaze to that which was an absence, a void, the uncanny spaces beneath the surface of everyday life. These objects carry the marks of history written on the social body, at times infused with a melancholic presence, at others announcing a darker intuition of the macabre. (...) Cuts, cracks, incisions, apertures, slits, gaps, fissures, these are the "erotogenic" zones of the body, liminal orifices where the exchange between inside and outside take place. (...)"

Bird, Jon, "*Dolce Domum*", ibidem, pp. 119,122-123

9

Sul concetto di confine come luogo di separazione e unione cfr.:

Zanini, Piero, *I Significati del Confine, Limiti Naturali, Storici, Mentali* Mondadori, Milano, 1997

10

Per l'approfondimento antropologico dei temi inerenti la condizione della donna secondo Ida Magli e Matilde Callari Galli si rimanda alle opere in bibliografia.

11

Per le teorie di Heidegger, Benjamin e Vattimo cfr.:

- Cap. 1 nota 1 e 3
- Benjamin, Walter, *L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*, Einaudi, Torino, 1966 (1955)

12

“(…) La tradizione occidentale dell’arte, dalle origini ai giorni nostri, è una tradizione che ha incentrato la propria ricerca proprio sul corpo umano. Ma il corpo umano che ha scelto l’arte raramente è un corpo umano pacificato, normale. Il corpo umano che ha scelto l’arte fin dalle sue origini è un corpo invece del dolore, della disfatta, dello scherno. (…) Negli ultimi tempi c’è stato un passaggio rivoluzionario. L’arte ha deciso di assumere su di sé i segni di questo dolore, i segni di questa ribellione nei confronti di questo stato di cose. L’arte che ha rappresentato per centinaia e centinaia di anni, ha lavorato sulla pelle della pittura, trasformando appunto la pittura (il supporto, la tela, etc.), sostituendo il proprio corpo con un corpo che è il corpo dell’arte, il corpo della pittura. (…) il sangue è un elemento democratico (…) Una delle parole che contraddistinguono il mio lessico teorico-critico è la parola contaminazione: è una parola bruttissima, difficile, perché vuol dire essere infettati. Ma la parola contaminazione non è semplicemente di segno negativo. La cultura non è mai pura. Laddove è pura, cioè sicura, sicura di sé stessa, sicura delle sue simbologie, di solito è una cultura forte, autoritaria, di solito è una possibilità a cui non viene data discussione. La parola contaminazione appartiene, prima ancora che all’arte, alla scienza, ma non come termine negativo, ma in termine di arricchimento di possibilità. (…) C’è un corpo che ha incarnato su di sé una serie di differenze. (…) È una trasformazione perenne per tutta la vita, il nostro corpo cambia, cambia con alcuni segni irreversibili, che possono essere degli incidenti, delle cicatrici, anche dei nei semplicemente e anche con dei segni che decidiamo di lasciare noi stessi sul nostro corpo, sulla nostra pelle. Questa non è una novità, noi non siamo la generazione che ha deciso di modificare il suo corpo, basta guardare nella storia (…) il corpo in realtà è sempre stato pensato come un involucro su cui intervenire, per fini religiosi piuttosto che per fini scientifici. Il corpo non è una struttura data una volta per tutte. Il corpo non è una semplice definizione che può essere scientifica o poetica. È una somma di definizioni, come quasi tutto quello che ci circonda, che ha una serie di facce, ha una serie di possibilità (…) L’arte in questo momento ha assunto su di sé (…) anche questa tremenda capacità di far vedere quello che in questo momento non viene visto, quindi la malattia, la diversità, i tabù, la morte. (…) il corpo umano, in questo momento, è il luogo in cui la rivoluzione sta avvenendo, la rivoluzione cibernetica, la rivoluzione genetica, la rivoluzione sensoriale. Tutto quello che sta cambiando in questo momento riguarda il corpo umano. Il vero laboratorio di ricerca è il nostro stesso corpo, siamo tutti delle cavie (...), i cui risultati non si capisce a chi servono o per che cosa vengono utilizzati. Ma il vero luogo della trasformazione in questo momento è il nostro corpo. In questo momento quindi, le opere intorno al corpo umano si stanno susseguendo con una serie di attenzioni a quello che non vogliamo sapere, non vogliamo vedere. Non è un discorso nuovo. L’arte ha sempre mostrato quello che non si voleva vedere, ha sempre fatto vedere quello che abitualmente non si vede, ha sempre mostrato la paura, la morte, la felicità, l’impudicizia dei sentimenti, la sessualità. (...)”

Alfano Miglietti, Francesca (FAM), *Il Corpo nell’Arte. L’Arte nel Corpo* Conferenza, Accademia di Belle Arti, Bologna, 15.05.2001
Trascrizione testo di Tinterri Vania

13

“ PROYECTO PREJUICIO. Con el término RECUPERO se entiende una palabra clave del proyecto prejuicio, en efecto de un lado se puede asistir a la recuperación de elementos propios del territorio híbrido asumido como pretexto (Barrio de La Mina, Barcelona), así como al reutilizo del territorio híbrido referido a la esfera de lo social y de lo personal. En otros términos se podría sustituir recuperación con

la palabra VIVIDO. (...) Durante el desarrollo temático del “territorio híbrido” la fase de investigación ha coincidido con tres elementos principales: la atención, dentro del territorio, para el “fragmento” (1), la indagación de las implicaciones socioeconómicas y la consideración del “territorio híbrido personal” relativo a factores de cultura, raza, sexo, idioma, oficio, etc. (2) (...) Por “realización del proyecto” se entiende la colocación del MENSAJE, a través del uso de diferentes medios de comunicación, con un enfoque especial sobre el multimedia.(3) De esta forma, las implicaciones aportadas por la reflexión sobre el territorio híbrido “expandido” se han planteado a través de una especie de condena sobre los efectos hipnóticos y manipuladores de nuestra estructura social mantenida junta por elementos obedientes a órdenes de interés y de poder económico, incluyendo en ellos la misma COMUNICACIÓN. Por esta razón, en el complejo marco de actuación, nuestro proceder de investigación y de “autores no-sumisos y no-convencionales” (¿ operadores estéticos, artistas, técnicos ?), debería ejecutarse sin síntomas o conceptos pre-constituídos, intentando sobrepasar límites que se refieran a una u otra condición personal o a una determinada técnica-estética expresable. (...) Fortaleciendo el discurso sobre lo que implica y comporta establecer una forma correcta de actuar y pensar respecto “ la sociedad de los consumos” de un lado, y el disagio de las minorías del otro, se pueden indicar algunos objetivos:

- 1- favorecer una mayor conciencia sobre los factores de crisis que invisten los núcleos (social, familiar, escolar, etc.,)
- 2- favorecer la reflexión crítica sobre fenómenos de ruptura y de dispersión (generacional, familiar, migración, etc.,)
- 3- Reflexión sobre los aspectos psico-sociales de núcleos desestructurados (modelos y valores transmitidos, carencias, vacíos, etc.,)
- 4- Reflexión sobre las formas y métodos de concentración, agregación, amparo, recursos, etc., sobre todo en los sectores emarginados por factores de economía, raza u otro.

Por lo que puede surgir frente a estas problemáticas hay que tener implícito que cualquier sujeto o cosa posee una doble ambivalencia, por lo cual en teoría todo es admisible o probable dentro de la compleja dinámica que se instaura entre la “ética social y de la producción” y la “estética del consumo”. Frente a los factores de crisis posibles (hiperestimulación, conflictos intergeneracionales, emancipación/trabajo de la mujer, policentrismo, etc.,) se nota como se definen las “cerimonias y máscaras de lo cotidiano” referidas a términos como: pasajes evolutivos, modelos de superficie, objetos símbolos, síntomas de adaptación o de rebeldía, factores aislados u autónomos, etc. Aceptando términos como ALIENACIÓN hay que definir lo que es auténtico en el correspondiente tipo de comunicación actual, basada sobre la pluralidad de medios, significados y significaciones. (...) Cultura, ecología, tecnología avanzada, son territorios estratégicos para la construcción y reconstrucción de la ciudad, del territorio público, social y del hombre. (...) Intuir, acotar y determinar un espacio de pensamiento y de reflexión es la hipótesis de trabajo que surge desde los elementos que constituyen el mismo territorio examinado, traducible en operado estético y práctico capaz de acoplar entidades diferentes, traduciendo los fenómenos disonantes en prácticas de razonamiento constructivo. (...) En este texto se enseñan unas frases y imágenes de ejemplo, que son adaptables según el medio de utilización para el desarrollo del proyecto que se entiende actuable en tres territorios de tipo público: la galería, el espacio exterior e Internet. Listado de frases para un soporte de tipo informativo-publicitario, o sea el uso interrelacionado entre imágenes, sonidos, medios, servicios, etc. (pancartas, volantes, letreros, fichas, paneles, audiovisuales, proyecciones, mini

publicaciones, alquiler de medios publicos o privado, transportes, prensa, TV, ...):

- PREGIUDIZIO
- NO MORE PAIN
- MULTICULTURA
- RACISMO NO
- "En el mismo tiempo todo es bello y feo, y el todo tiene un marco" (4)
- "La sicurezza è un bene comune" – "Seguridad es un bien comun"
- "Politica del disagio"
- "El real genera malestar"
- DISCULPE LAS MOLESTIAS – "Recorridos de formación y reflexión para instrumentos creativos al servicio de la diversidad de lo cotidiano"
- SOUVENIR/OMENAJE DE LA MINA : "para no olvidar"
- NUESTRO PAN COTIDIANO
- Etc.

Notas:

(1) *Se nota que el recupero de pan corresponde al recupero del fragmento del territorio, así como al recupero de "basura" (objeto tirado/dejado/no importante).*

En otros términos se intenta poner un poco de atención sobre lo diferente: forma y palabra apuestan sobre "prejuicios" comunes.

¿Si la forma de pan cambiara y la palabra fuera en japonés, qué es lo que pasaría?

(2) *Referiendose a implicaciones de derivación personal, testimoniadas por imagenes "hibridas", esto hace que el "territorio híbrido" coincida con el "territorio híbrido personal". (...)*

(3) *El utilizo de mulimedias implica el abatimiento de algunas barreras, de todos modos con una instalación se pretende sobrepasar estrictas disciplinas, un uso multimedia sirve para conectar los "momentos" de actuación de los proyectos, además de documentación.*

El utilizo de parte de usuarios de potenciales imagenes, lugares, medios, implica la descifración de algunos códigos que en relación con los territorios se definen públicos , que pero no lo son por completo y que entonces generan algo de discriminación.

(4) *El recurso a palabras hechas, lenguaje metafórico, un particular idioma, ponen en relieve el caracter no univoco de una peculiaridad.*

Entonces lo que puede significar el "souvenir de La Mina" es el simulacro de algo, cargado de elementos que ya no son estéticos , porque normalmente se banaliza el objeto hasta volverlo obsoleto (pan). Una coincidencia más sobre lo que es la obsolescencia de la cotinuidad enfrentada a la urgencia social.

Divergencias y hiperproducción son factores inevitables, el sobregargo o el "minimo" de comunicación por si solos no producen mensajes claros no obstante las estrategias, porque es la metrica de lectura que se ha vuelto más complicada. (...)

Tinterri Vania "Proyecto Prejuicio" – Proyecto Prejuicio" – testo e CD-Rom per il Corso "Territorios Híbridos del Arte" diretto dal Dr. Antoni Remesar e Ramon Parramon, Biennio di Dottorato 1997-'99 "Espacio Público: Arte y Recuperación Urbana", UB, Barcelona, 1998

14

Isaak, Jo Anna, "In Praise of Primary Narcissism: The Last Laughs of Jo Spence and Hannah Wilke" in Smith, Sidonie – Watson, Julia, *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*, The University of Michigan Press, 2002, pp. 49-68

15

Sul mezzo e i sistemi di comunicazione di massa cfr.:

Benjamin, Walter

- L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica, op. cit. De Kerckhove Derrick

- *Brainframes. Mente, Tecnologia, Mercato*, Baskerville, Bologna, 1993 (1991)

McLuhan, Marshall

- *Il Villaggio Globale*, Sugarco Edizioni, Varese, 1992 (1989)

- *L'Uomo e il suo Messaggio*, Sugarco Edizioni, Varese, 1992 (1989)

16

"(...) There is a third species of Rubinsian construction, however, that extends beyond the formal confines of the rather conventional pairing to reveal itself as nothing less than a *four-dimensional* analog to painting, full of burlesques of the flesh and timely poesy, and quite literally rank in its appeal to the senses, not least smell. Sitespecific variations on the theme of bound *Mattresses and Cakes* have since the late 1980s been a staple in Rubins' repertoire, (...) Rigged up and tied with steel wire à la Mark di Suvero, and at the same time as bumptiously absurd as a *Nana* by Niki de Saint Phalle, *Mattresses and Cakes* was at once a slapstick bedroom farce and sort of a besotted parody on the theme of painterly celestialism in art, say from Tiepolo to de Kooning. Rivers of cake-icing ply their way, glacierlike, through powerfully cragged mountainscapes of bound bedding, with here and there a more temperate profusion of icing caked with crumbs. Despite the geological metaphors, Rubins' battered bakery goo may be the most potent metaphor for flesh since de Kooning's libidinal pinkish-beiges. So too do these smashed cakes stink as they deliquesce, thereby evoking another, more cloying aspect of oil paint, along with a tide of culture flotsam and jetsam, including the obligatory Baudelairean reference (Yes! *Les fleurs du mal!*) and sense-memories related to Joseph Beuys' smelly vats of fat. The muscular, yet intimate *Mattresse and Cakes* are open to dialogue with contemporary painters, as well. Tip Dunham's cartoonish, biomorphic bubble-turds, for example, richly painted and both Pop-ish and abstract, are a case in point. I think, and Elizabeth Murray's misshapen, messy-girl abstractions might be another. Then there's Stockholder – among very few sculptors of Rubins' generation as bold and broadmindedly intuitive as she is when it comes either to material potential or formal scale- which brings us back, perhaps, to Tuttle, to round things out. (...)"

Liebemann, Lisa, "Great Expectations" in *Nancy Rubins*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1995, pp. 26-27

17

"(...) At its most intimate,, the abolition of frontiers renders my body up as cells and tissue, 'vulnerable to manifold incursions'. Released from the bonds of form and gender, flesh is volatile and free to wader in an aetiology of complete abandon. This errantry cannot be errant, a pathological condition in a moralising space, for here in a scenario of mutual being the ideals of purity, and thus contagion, no longer apply. Previously, as punishment for vagrancy, the inevitable final closure would be death, but disintegration has already occurred. The living integrates with others in an infinite continuity of matter, and welcomes difference not as damage but potential. The story of susceptibility is reinscribed, affirmed in new dynamic rhythms as a counter-offensive to the terminal association of sexuality and disease. Spliced together by data processing, these are not ruined catastrophic surface but territories of a prolific encounter, the exchange of living and informational system at the shoreline of culture. (...)

Warner, Marina, *Enfleshings*. Helen Chadwick, Foundation Aperture, New York, 1988, p. 97

"(...) My apparatus is a body X sensory system with to correlate experience. Not exactly solid and real, I am none the less conscious, via physicality, of duration, of passing through. The sense of motion is emphatic, positing flesh-hood not as matter or image, but as a process, a sequence of quantities of actoin. Like a bout of the hiccups, interactions keep making me happen, piecemeal. As link is a chain of reflex, I cannot be fixed in absolute terms, I can only present myself as variable, as event within the dynamic of place. What-is what happens, made intelligible by charting the relations of perception to the physical. On impulse, I plan an incidence of self, in other words, a building site to develop in. As I proceed, things appear to change. The site curves around my presence whilst I in turn mould the geography of space. In mutual circumnavigation, the terrain waxed open, and following the path of lest resistance, performs new convolutions. I mirror these curvatures. The architecture grows corporeal and I am enfleshed. In stories of origin and memory, cycles of transformation and decay, I narrate myself as envlopes of feeling quantised into flesh. There at the heart of these inscapes are enucleate abstracts eluding definition, stubbornly refusing to cohere. Photography is my skin. As membrane separating this from that, it fixes the point between, establishing my limit, the envelope in which I am. My skin is image, surface, medium of recognition. Existing out there, the photograph appears to duplicate the world, disclosing me within its virtual space. But its range is elsewhere. Beyond the likeness I perceive another in-between, dilating in waves of harmony and dissonance, the tension of me for other. In parabolas , complementary functions of inside-outside, I plot the amplitude of difference, criss-crossing through this permeable screen. Pulled back and forth as message, the semblances are sinusoidal writing. Inside is outside is inside. The eye reads these signals in the cool far retinal distance. Yet they occurred and are still in the knowing realm of touch. Intimate events of the moment of contact, happening once, are continually secured in place. This is not just light falling onto film, but tactile photography, the very sensitising of surface itself. The vital interface is here, ehere substance quickens to sensation in the eros of the moment. I graze the emulsion and by a process of interpenetration am dynamically returned: echoes of my falling onto picture are irradiated back as me again. All these are propositions for being in the world, like physics. It seems I cannot distinguish anything as separate from myself so perhaps after all, I am the eny-thing I observe. I use this eye/I reluctantly. Consciousness itself implicate me, moving out from what feels central to form relations with place, time, image, others, everything. There is nothing to explain, I have just to form the interruptions, this sequence of partial and approximate episodes which are self-consistent whit my co-incidence. If I exist, it is as discontinuity, a transient state of inter-relations, pulse-like jumps in the illusion of things unfolding into fabricated space ... pages turning in associated time.

Chadwich , Helen, "Soliloquy to Flesh" in *Enfleshings*, ibidem, p. 109

"(...) *Miedo a la Carne*. En estas obras recientes, versiones más garbosas de una serie de propuestas anteriores denominada *Meat Lamps* (Lámparas de Carne), la artista hace hincapié en la energía de interacción, de proceso y de perpetua circunnavegación sexual, sobre todo en *Enfleshings* (Encarnamientos, 1989), donde se da un tratamiento más evidente de la carne. El uso de la carne cruda por parte de la artista obedeció a una estrategia deliberada distinta de la de sus anteriores autorretratos, a saber: continuar representando el cuerpo, mas evitar la especificación del género y de la particularidad del individuo. (...) Tanto *Enfleshings* como la doble imagen de *The*

Philosopher's Fear of Flesh (Miedo del Filósofo a la Carne, 1989) – con ese ambiguo simbolismo suyo, ese no ser totalmente masculino o completamente femenino pero, en cualquier caso, sí indiscutiblemente sangrante – desafían la aversión por el concepto del cuerpo como flujo, de la Mujer como Naturaleza, concepto éste endémico en la filosofía occidental, desde Arustóteles hasta Schopenhauer, Freud y Sastre. La artista intenta refutar el baluarte de la filosofía mecanicista cartesiana y reinstaurar la unicidad vital de materia y espíritu. En efecto, el conjunto de la obra de Helen Chadwick rinde homenaje en distintos sentidos a la extraordinaria brillantez intelectual y a la gran influencia de la obra de las pensadoras de los siglos XVII y XVIII. (...) Sin embargo, en las obras de Chadwick el concepto de espíritu se ve reinterpretado como *conciencia*, la luz atrayente es tanto imagen como foco de luz. La carne, lejos ya de ser un amasijo de materia muerta, se revela como algo inmediato que se percibe por los sentidos. Escribe la artista: ‘ como objeto, *Enfleshings* personifica la conciencia de uno mismo como carne. Yo=me². Yo soy mi masa o mi carne elevada a la potencia de mi luz. Lo cual se va viendo reducido a una síntesis de energía y materia que no es sino *carne viva*. Un espejo rojo. (...) Allthorphe-Guyton, Marjorie, “*Un Propósito en la Fluidéz*” in *Effluvia*. Helen Chadwick, Museum Folkwang, Essen – Fundació “la Caixa”, Barcelona – Serpentine Gallery, London, 1994, p. 18-19

“(...) [Mark Haworth-Booth] *Do you feel you do get your ‘reveries’ out into the public domain?* [Helen Chadwick] I think so. I don’t think I feel them as acutely as I did when I could concentrate more intensely on something I was doing and research around it so that I could always create a Kind of bubble for myself to develop something out of. I think it is much more of a harder-won negotiation, and I think in a way the *Viral Landscapes* map that shift... In a way that forced me to think about who I am, how I could engage with a very particular landscape that was quite unfamiliar to me, so that I devised a project, if you like, that was very literally a synthesis between the landscape and something of the place – the writing that the place could make – and my own self through merging cell tissue – my blood cells, my various tissue samples – with landscape and the writing of the sea. And I think those negotiations are fascinating in a way because they open up possibilities for constructing yourself anew that perhaps you wouldn’t be able to deal with if you worked in a more hermetic environment ... (...)”
Haworth-Booth, Mark, “Interview” in Helen Chadwick. *Stilled Lives*, Portfolio Gallery, Edinburgh – Kunstallen Brandts Klaedefabrik, Odense, Denmark, 1997, s.p.

“PISS POSY. *Drink me* harder, my delight, swell to bursting pretty sluice and piss a posy deeper, dear, here – into my snow white rain rogue about my pistil shot hot juice, as if a bumblebee would lick my petals, pollinate me for centre stage’s golden crown ring-a-ring a dandelion molten amber all falls down calciferous, how Nature’s art does freeze our bold Indifference, void now volume daggled plume, bespattered all around love’s spume locked together, you and I, bind a hybrid daisy chain, organs doubled two a bed and by a floral rhyming wed Linnaeus what would you say, how define such wanton play? vaginal towers with male skirt, gender bending water sport? each the other’s measure wear bared inside-up contrariwise, as if a chromosome could dare to host such inverse pleasures, squared Come sit on me, my mandrill’s arse cast priapic, former fold, suck my penis envy farce like old Venus de Lespugue.”
Helen Chadwick, *ibidem*, s.p.

Sulla carne umana come materiale-oggetto di “figurazioni” e sperimentazioni artistiche cfr.:
AA.VV., *La Nueva Carne. Una Estética Perversa del Cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002

18

Cfr. Frammento del Corpo Cap 6

19

“ (...) il corpo è paragonabile a una frase che vi inviti a disarticolargli affinché, attraverso una serie infinita di anagrammi, si ricompongano i suoi contenuti veri. (...)”

Bellmer, Hans, *Anatomia dell'Immagine*, Adelphi, Milan, 2001, p. 46

“ (...) Nel '33, a Berlino, decide d'interrompere qualsiasi forma di lavoro giudicato utile allo Stato. Altre sono le sue mire: <<Costruirò una ragazza artificiale dalle possibilità anatomiche capaci di rifisiologizzare le vertigini della passione fino a inventare desideri >>; e avvia la costruzione della Bambola, *die Puppe*, che è anche crisalide. (...) Bellmer parte da un'esigenza primaria: dissipare lo scontento associato all'idea di uno scopo proficuo, al concetto stesso di utilità. (...) intravede l'ectoplasma di una forma limite: la bambola, lontana discendente delle statuette pieghevoli, snodate, in uso nei culti dell'orfismo al posto del fallo; e sorella minore della bambola imbrattata di realtà, viziosa, impudica e, quel che è di più, iniziata alle nostre prime, indicibili esperienze, cara a Rilke (...) La creazione di quel corpo stravagante, anomalo, con le sue proprietà bionegative, è il tentativo di attuare un sogno, immagine del grande sogno primordiale. (...)”

Fatica, Ottavio, *La Pupilla dei suoi Occhi*, ibidem, pp. 80-82

20

Cfr. Illeciti Cap 2.3

21

Per transumano si intende la fusione del corpo biologico con la tecnologia

Per l'ampliamento del termine “transumano” nelle arti cfr.:

- www.natasha.cc dove si segnala PRIMO3M+ (2001)
- www.maxmore.com

Sul concetto di postumano cfr.:

- Oltre il Corpo Cap 7 nota 5
- www.posthumanculture.posthuman.com

Per il termine matrix ci si riferisce alla “madre” e al modello (forma o stampo) da cui hanno origine copie e cloni.

La parola matrice deriva dal latino e significa madre (matrice – derivazione di mater matris).

Letteralmente matrice è sinonimo di utero e genericamente dei genitali femminili compreso quelli esterni.

Per esteso il termine matrice indica l'“origine” e la “radice” di elementi prodotti dalla natura o dall'uomo.

Sulla trilogia del film *The Matrix* di Andy e Larry Wachowski cfr.:

<http://whatisthematrix.warnerbros.com/>

-----Seconda Parte

-----Seconda Parte

Quarto Capitolo
L'Arte nel Corpo

-----Quarto Capitolo
L'Arte nel Corpo

4.....Misura del Corpo

Notando che la storia dell'arte del XIX e XX secolo è intrisa di artisti uomini diventa per certi versi scontato domandarsi dove fossero le donne dal corrispondente profilo.

Possono essere considerati "riti di passaggio" tutte quelle particolari condizioni socio estetiche che la donna vive fra il XIX e XX secolo.

Tra queste anche quella che la vede esercitare una "mansione" artistica.

A ben vedere è possibile condurre una lettura di monografie di donne isolate fra loro e di personalità femminili che si distaccano dal consueto ruolo di donna come moglie-madre.

Il fatto di potersi dedicare all'arte come donna o in genere di avere relazioni "colte", a cavallo fra i due secoli citati, corrisponde al far parte di una certa élite che permetta economicamente di soddisfare questa esigenza.

Al di là di vocazioni e scelte possibilistiche, certo rimane il fatto che essere donna artista in quel periodo non doveva essere facile.

È interessante chiedersi quali siano quei tratti distintivi che nel processo storico-artistico segnano la differenza, prendendo in considerazione l'arte fatta da donne nel cammino verso il moderno.¹

La presenza della donna dell'arte nel XX secolo deve essere letta attraverso il contesto sociale dell'epoca, che vede l'esplosione della modernità quale progressione di quei contenuti socio-economici intrapresi un secolo prima e confermati con la Seconda Rivoluzione Industriale.

La modernità del pensiero e delle azioni, la fiducia nel benessere della classe borghese e la vita delle città trovano nell'esagitata esperienza della Belle Epoque il richiamo ad un benessere ed una felicità destinata ad esaurirsi e a portare alla luce anche la sua faccia contraria fatta di disfacimento e miseria.

L'emancipazione delle donne, portata avanti tramite il lavoro al di fuori dall'ambito domestico o la frequentazione di "luoghi" pubblici e "strade" poco "convenienti", prende avvio come altro "luogo" di segregazione, condanna e discriminazione.

In tale direzione, la luce e lo splendore delle curve sinuose dell'art nouveau, che abbracciano in un sola estetica le arti pure e le arti applicate, illumineranno le donne anche con "bagliori" visti anteriormente quali espressione "malefica" di perversità.

Solitamente, il ruolo femminile emancipato è infatti promosso da una classe agiata che non rispecchia la condizione della maggioranza delle donne, così essere in "voga" corrisponde ad essere considerate dame di élite oppure prostitute.

Attraverso tali presupposti, inerenti alla prima metà del XX secolo, la donna sperimenta nell'arte un luogo e un ruolo totalmente nuovi e di frattura, che coincidono anche con la messa in discussione di tutti i presupposti artistici considerati fino ad allora.

Grazie all'avvento della donna artista, come fenomeno ancora molto puntuale e localizzato nel panorama artistico complessivo della prima metà del XX secolo, le artiste del mezzo secolo successivo riescono ad espletare la propria identità in modo meno difficoltoso.

Certo non è bastato un secolo di operatività sul campo per fugare i sospetti che in genere vengono mossi nei confronti della donna artista.²

Tornando alle avanguardie storiche europee occorre tenere in considerazione quali capovolgimenti estetici provocarono tali movimenti nell'arte e nella società, aprendo strade nuove e provocando fratture insanabili.

Rompendo con ogni regola ufficiale e combattendo dogmi prestabiliti, le avanguardie incarnarono la tensione espressiva degli animi della società dell'epoca che di lì a poco avrebbe vissuto il tormento di guerre e atrocità senza confronti.

Le avanguardie storico-artistiche dei primi decenni del secolo in questione determinarono in tale contesto una visione premonitrice della catastrofe in agguato sull'Europa e si presero anche a cuore di testimoniare gli aspetti più violenti e grotteschi, verso il susseguirsi vorticoso degli eventi portati dal percorso della "storia" del XX secolo.

Oltre al carattere anticipatore degli eventi, nelle avanguardie storiche è da porre in risalto il cambio delle tecniche espressive oltre all'uso inconsueto e sperimentale di forme e colori.

Conseguentemente a questo, risulta doveroso ricordare l'apporto di Pablo Picasso all'arte delle avanguardie, con la rottura della concezione tradizionale del topos del corpo (*Les Femmes d'Alger*, 1907, MOMA, New York).

Relativo al periodo in questione occorre evidenziare l'uso della fotografia, già considerata supporto efficace del

lavoro artistico dal realismo di Gustave Courbet e dagli impressionisti, nonostante non fosse elevata ad arte a tutti gli effetti.

La fotografia, in quell'epoca, permetterà di indagare la supposta "veridicità" dei fenomeni e il movimento nella relazione spazio/tempo, fornendo anche la possibilità di sperimentare attraverso le stesse caratteristiche tecniche di tale procedimento.³

Oltre alla fotografia, nelle avanguardie artistiche appare rilevante l'impiego di tecniche miste e procedimenti automatici e l'apparizione, oltre ad un'estetica programmatica dichiarata, di interventi diretti dell'artista, anticipando quelli che saranno gli happenings, le performance, le installazioni e la videoarte di quaranta anni più tardi.

L'anticipo della performance è ravvisabile nel progetto artistico che vede confluire le arti in un'unica "rappresentazione", a cominciare dai primi contributi dada di Wedekind a Monaco o a seguire quelli di Hugo Ball ed Emmy **Hennings** (fondatori del *Cabaret Voltaire* di Zurigo-1916).

Oppure si pensi alle opere di Kokoschka a Vienna, o all'"esposizione" scandalo dadaista *Dada-Vorfrühling* (1920) organizzata da Max Ernst o alle serate futuriste.

Sulla mescolanza delle arti e sul loro carattere performativo si tenga anche in considerazione l'effetto provocato dalla celeberrima *Parade* (1917) di Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine e anche dalla performance *Relâche* (1924) di Eric Satie, Duchamp, Man Ray, René Clair e Rolf de Maré accompagnata dal "film" *Entr'Acte* di Picabia.

Dall'elaborazioni dell'"Ufficio di Ricerca Surrealista" parigino operativo dal 1925 a quelle sortite dalla scuola

della Bauhaus, in particolare le feste e la scuola di teatro dirette da Oskar Schlemmer attraverso la “teoria della performance”, si evidenziano i presupposti che feconderanno l’avanguardia artistica statunitense a partire dalla fine degli anni ’30.

L’esilio “forzato” dell’arte “degenerata” europea specialmente a New York schiuderà e applicherà , per oltre trent’anni, i suoi caratteri performativi attraverso il carattere sperimentale che caratterizzerà il Black Mountain Collage (Carolina del Nord) con i contributi sul “come fare arte” derivati dalla Bauhaus grazie a Josef e Anni Albers e i corsi estivi tenuti dagli autentici innovatori della scena newyorkese: il musicista John Cage e il ballerino Merce Cunningham.

Attorno a questo circolo gravitarono artisti come Elaine **Fried**, Willem de Kooning e Robert Rauschenberg che si confronteranno con le interpretazioni performative di Allan Kaprov, Jim Dine, Claes Oldenburg, Yvonne **Rainer** e l’ambito Fluxus, fra altri.⁴

Con il susseguirsi di atti artistici “sperimentali” e “performativi”, la fotografia sarà pertanto uno strumento “eccezionale” che documenterà tutto il carattere effimero dei movimenti artistici d’avanguardia e quelli a seguire che, dai primi anni del XX secolo, infrangeranno il tempo e lo spazio dell’opera d’arte.

La fotografia documenterà anche la presenza della donna all’interno dei movimenti d’avanguardia anche se il ruolo che le compete sarà quasi sempre di collaboratrice del marito o di un gruppo di artisti.

Rispetto l’espressione artistica delle donne, si evidenzia, per tutta la prima metà del secolo in questione, la

dedizione prevalente per la pittura e per le pratiche inerenti le arti applicate o “minori”.

Questa particolarità non è affatto casuale e conferma la corrispondenza fra la presunta sudditanza delle arti “minori” a quelle pure e il carattere subalterno della donna e della sua espressività creativa.

Il repertorio iconografico legato a tali contributi femminili offre alcune eccezioni, come: Sonia **Delaunay**, Sophie **Taeuber**, Marianne **Werefkin**, Natalia **Goncharova**, Hannah **Höch**, Gabriele **Münter** o Benedetta **Cappa**.⁵

L’operato artistico delle donne di questo periodo si dimostrerà particolarmente incisivo nel modo di insinuarsi nella pratica dell’arte equiparata a quella dei colleghi uomini e nel modo di aprirsi varchi attraverso la sperimentazione.

Ma l’affiancarsi ad un artista “marito/compagno” continuerà nel tempo, fino ad oggi, a essere un sodalizio che non sempre concederà il meritato rilievo alla “moglie/compagna”.⁶

Sul discorso delle artiste della prima metà del XX secolo incide la consapevolezza di queste nel proprio operato artistico e il fattore economico che, come riscontrato, agisce in questo periodo da fenomeno di selezione “culturale”.

Si noti ad esempio come il circolo culturale e artistico dell’epoca veda la presenza di donne, quali Gertrude **Stein** o Peggy **Guggenheim**, che appartengono a una classe sociale di élite, sia a livello culturale che economico, quando al contempo personalità del calibro di **Colette**, Coco **Chanel**, “**Gala**” e Tamara de **Lempika** suscitavano per autonomia e spregiudicatezza ammirazione e scandalo.⁷

Essere donna artista per tutta la prima metà del XX secolo equivale a fuoriuscire da qualsiasi ruolo socialmente assegnato alle donne dall'epoca, ma al contempo corrisponde a subirne le pressioni sociali e psicologiche.

E ci sono poi molti casi a parte, a cominciare da Camille **Claudel**, Dora **Maar**, Tina **Modotti**, Claude **Chaun**, Louise **Bourgeois**, Frida **Kahlo**, Carol **Rama**, fra tante altre precorritrici del pensiero moderno e contemporaneo, sia in senso artistico che culturale.

Generalmente la donna ha una sorta di profilo sociale al quale deve "sottomettersi" per non essere sconveniente; ad esempio gli anni '30 vedono il cinema proporre la figura della donna dedita alla famiglia e alla maternità, luogo dal quale non riesce ad esimersi se non per lavorare.⁸

In senso sociale e artistico la prima metà del secolo vede spostare l'attenzione dall'Europa agli Stati Uniti che, in particolare verso gli anni '40, saranno la sede di un rinnovamento culturale, sia come rivincita dopo la colossale caduta della borsa di New York del 1929, sia come terra che accoglierà numerosi artisti europei in fuga dalle persecuzioni naziste.

In questo periodo, le donne, dopo aver rappresentato una notevole forza lavoro durante le guerre mondiali, ritorneranno al tradizionale modello domestico prendendo le redini di una nuova cultura della casa attorniata dai benefici del profilarsi della società del consumo.

La donna diventa l'economa domestica di una casa confortevole e accessoriata con elettrodomestici che le alleviano gli obblighi casalinghi, tutto ciò associato al ruolo di sposa e madre.

Infatti, dopo il clima di benessere diffuso e le campagne di aumento delle nascite, la società registrerà il fenomeno del “baby-boom”.

Come può profilarsi il consolidamento della donna artista in un simile contesto?

La risposta a tale quesito risiede nelle schiere di “figli” del benessere che, da giovani universitari, muoveranno i movimenti collettivi degli anni ‘60-’70 e fra essi una forte presenza delle donne nella ridefinizione del loro ruolo e del loro corpo nella società civile.

In definitiva, è possibile affermare che le donne che partecipano al mondo dell’arte nella prima metà del XX sono le protagoniste “storiche” della revisione dei diritti civili promossa dalle artiste delle decadi successive.

Tali protagoniste storiche “emancipate” vengono considerate come le “madrine” dell’espressione artistica al femminile e referenza obbligata per chi non si fida dell’esistenza di un’arte fatta solo da uomini intuendo e/o sopportando il disagio derivante dagli stereoti di stampo maschilista.⁹

4.1.....Riti di Passaggio

Questo scritto non mira ad essere una storia dell'arte delle artiste "della prima metà del XX secolo" o "dalle avanguardie agli anni '50", perché non ha la pretesa di esserlo e anche per il motivo di prendere in considerazione solo alcune figure femminili dedite all'arte in quel periodo.

Qui si cerca, infatti, di prendere in esame determinate artiste utili a creare una veduta parziale della storia dell'arte, quali esponenti di segnali che anticipano quello che nella seconda metà del secolo si prefigura come **corpo pubblico**, grazie all'intervento del "corpo vivente" come oggetto e soggetto dell'arte.

Fatto reso possibile dalla ricerca sperimentale artistica tesa ad infrangere dogmi accademici e che si inoltrerà nella pura astrazione portando l'opera d'arte e le tecniche legate ad essa alla concettualizzazione e riduzione del gesto e dell'azione.

Si è già visto come la tecnica rappresenti un elemento da tenere in considerazione, perché nel XX secolo le tecniche vengono utilizzate in modo "indisciplinato" rispetto la tradizione ed irrompono nel campo della "sperimentazione" della ricerca artistica in termini di miscellanea e compresenza ibrida.

Si noti, inoltre, come la pittura si prefiguri sicuramente la tecnica predominante nell'approccio della donna nell'arte ma non si escludono interventi scultorei e la naturale propensione verso la sperimentazione combinatoria.

In definitiva, la donna che si introduce nel panorama artistico della prima metà del XX secolo sovverte l'ordine prestabilito almeno in due aspetti: quello che occupa lo spazio nella scena dell'arte e quello che riguarda l'aspetto tecnico e dei materiali artistici.

Le artiste del periodo in questione hanno dimostrato alla storia e alla critica d'arte come e quanto abbiano messo a soqquadro non solo ruoli e linguaggi, ma anche la tecnica artistica, contribuendo a definire un operato basato sul "ri-pensare il luogo".

Equivale a dire che la pittura ri-trovata e ri-proposta dalle artiste non necessariamente coincide con una tecnica eseguita solo sulla tela.

Una delle prime figure, che nelle avanguardie storiche anticipano un possibile **corpo pubblico** e ri-pensano il ruolo dell'arte, è Sonia **Delaunay** che incarna la propensione verso la ricerca polimaterica, la poetica "simultanea" e il concetto di arte totale che unisce prassi e teoria senza distinzioni fra arti maggiori e minori.

Sonia **Delaunay** può avvicinarsi al concetto di **corpo pubblico** quale corpo sociale perché l'artista si occupa di temi e referenze particolarmente femminili, prestando attenzione ad un nuovo concetto di identità di donna rispetto la casa e l'abbigliamento.

L'artista, oltre a dedicarsi alla pittura fauvista ed astratta e al "cubismo orfico", condusse ricerche espressive attraverso molteplici tecniche muovendosi fra la grafica e la pubblicità, le tecniche miste (come il collage e l'assemblaggio materico), le decorazioni per interni ed esterni e la produzione di abiti e stoffe.¹⁰

Sotto questo aspetto l'estetica di Sonia **Delaunay** coincide con quella propensione verso il non rinchiudere una tecnica o disciplina entro limiti, riscontrabile appunto fra le caratteristiche del **corpo pubblico**.

Nella ricerca espressiva dell'artista risultano particolarmente efficaci e rilevanti gli studi sulla luce, il movimento e i contrasti di simultaneità applicati alla moda, all'oggettistica, all'arredamento e alla decorazione in generale.

Sonia **Delaunay** supera il dato biografico della propria versatilità artistica, in favore di una visione del prodotto artistico oggettivo e interpersonale.

Per questo collabora senza contraddizioni alla poetica e alla prassi del marito Robert Delaunay, rinforzandola sotto l'aspetto "orfico" espresso con "creatività a trecentosessanta gradi" e ribaltando l'ottica maschilista dell'arte delle avanguardie.

Spesso le opere delle artiste delle avanguardie hanno un contatto o un'affiliazione da parte della critica ufficiale alla corrente del Surrealismo.

A tal proposito, con frequenza viene fatta una lettura di rimando mentre in realtà ci si trova di fronte a casi isolati pur consapevoli del "gusto" dell'arte del momento e partecipi in essa come atto spesso frainteso.

Escludendo l'anomalo, precoce ed efficacissimo intervento di Meret **Oppenheim** nel Surrealismo, le altre artiste si trovano generalmente affiancate alle avanguardie storiche tramite i loro compagni artisti impegnati negli stessi movimenti.

Nel non affrontare una lettura di queste artiste al di fuori dei movimenti imperanti, ecco come Frida **Kahlo** o Louise

Bourgeois vengano erroneamente interpretate in chiave “surrealista”.

Fortunatamente la loro unicità ha impedito loro di essere assorbite direttamente dentro alle correnti artistiche, in quanto fautrici di un’arte che non può essere ristretta a un unico “manifesto”.

Anche sotto questo aspetto di non univoca affiliazione artistica le artiste incarnano lo spirito della “miscellanea” e della pratica combinatoria, verso la ricerca di nuove possibilità espressive, per non essere assoggettate a un solo nome e a un solo materiale.¹¹

L’operato artistico delle artiste viene spesso giustificato a livello “surreale” attraverso la lettura dell’inconscio portata avanti da Freud, che lo considera espressione caratteristica femminile quale energia “naturale” e irrazionale, in contrapposizione all’espressione maschile razionale e di “cultura”.

Indubbiamente questa derivazione surrealista è pertinente nel momento in cui con la scusa della liberazione dell’inconscio le artiste portavano allo scoperto la loro sensibilità, femminilità e sessualità.

Ma è noto quanto Freud abbia insistito sulle cause sessuali di tutte le patologie femminili, ivi comprese quelle di ruolo subalterno o sottomesso.

La completa rivisitazione femminista del pensiero freudiano verrà condotta poco più tardi, con le esperienze di sovversione dell’ordine prestabilito attuato, anticipando gli aspetti rivendicativi degli anni ’60 – ’70, da artiste quali: Carol **Rama** o Louise **Bourgeois**.

Anche Meret **Oppenheim** è da considerarsi una precorritrice artistica e culturale in molti sensi, tanto da essere una figura chiave dell’arte moderna.

La sua inquietudine artistica è una caratteristica probabilmente facilitata dall'ambiente di derivazione, ovvero una famiglia di intellettuali borghesi di origine ebrea, tra cui figura Herman Hesse, che era suo zio, e una nonna scrittrice dalle idee femministe.

Una volta trasferitasi a Parigi, è l'unica giovanissima donna che mantiene strette relazioni con il gruppo dei surrealisti, con i quali condividerà i fermenti innovativi.

Oppenheim è la donna che posa nuda in *Minotaure 5* di Man Ray ed è l'unica artista che partecipa, invitata da Ernst e Giacometti, alla mostra surrealista "Salon des Surindépendants" (1933).

Questa è l'epoca in cui si ripresentano con frequenza le crisi nervose a cui era soggetta fin da giovanissima e che la colpiranno duramente a ventitre anni costringendola ad un lungo periodo di solitudine di circa venti anni.

Il complesso lavoro di **Oppenheim** appare subito attento alle referenze emotive e psicologiche femminili, come si può dedurre già da una delle sue prime opere eseguite ad acquerello a diciassette anni : *Votivbild –Ex-Voto* (1931) dove comunica con incredibile maturità la propria visione della donna alle prese con la maternità.

In quest'immagine rappresenta la donna come simbolo di potenza generatrice, testimone del tragico e del meraviglioso, dove l'eterno legame donna-madre-terra viene negato dalla violenza.

La violenza e la minaccia, che tale identità intuisce nel sistema maschilista che la circonda, vengono trasposte in un'angelica figura vestita di stelle che tiene in braccio un bambino morto e le cui ali appaiono come tali ma disegnano anche uno sfondo con montagne.

L'artista risulta essere tipicamente femminile quanto spiazzante, rispetto una tematica surrealista, nell'opera *Object (Le Déjeuner en Fourrure)* del 1936 [Fig.29]: un servizio da colazione (piatto, tazzina, cucchiaino) totalmente ricoperto di pelliccia (gazzella cinese), con titolo attribuito da Andrée Breton associando il ricordo di *"Dejeuner sur l'Herbe"* de Manet con *"Venere in Abito di Pelliccia"* di Sacher Masoch.

Con quest'opera **Oppenheim** viene consacrata al Surrealismo, passando alla storia come quella che rivestiva gli oggetti secondo la dinamica dell'associazione casuale o inusuale.

Oppenheim precorre idee femministe con ironia e critica incarnando il **corpo pubblico** con oggetti che rappresentano la donna e il suo corpo, come nell'opera *Ma Gouvernante, My Nurse, Mein Kindermädchen* (1936) [Fig. 30], nella quale ci presenta sopra un vassoio un raffinato paio di scarpe bianche da donna, con tacchi a spillo, messe al rovescio e legate fra loro e guarnite nella punta dei tacchi tipo decoro per pollo allo spiedo.

Questa "scultura" è infatti un simbolo trasgressivo in risposta al ruolo della donna servile, cameriera, governante e padrona di casa, pulita, accomodante e passiva.

Le "scarpe-pollo" simboleggiano la donna "messa a fuoco", cucinata e servita e al contempo rimandano a una domesticità seduttrice e "succulenta".

Questo pollo con i tacchi è il simbolo della donna "regina della casa" succube della strumentalizzazione maschilista, ma i tacchi a spillo sono anche un simbolo di femminilità per eccellenza, che anticipano la presenza di oggetti femminili nella produzione delle artiste a venire.¹²

Meret **Oppenheim** dimostra di essere una donna disposta a combattere tabù e costrizioni attraverso un personalissimo linguaggio dell'arte e noncurante delle critiche riduttive o moraliste.

Dopo questa opera **Oppenheim** rifiuta qualsiasi riconoscimento artistico, distaccandosi completamente dalla critica artistica ufficiale e scegliendo di reinventare costantemente la sua posizione espressiva, sia come esigenza propria sia per non lasciarsi classificare.

L'elemento psicologico che entra nell'arte dell'artista è quello dovuto al senso di "differenza" ed estraneità che essa nota fra sé e gli altri, in particolare riscontrando l'atteggiamento di "indifferenza" che gli uomini e l'ambiente culturale rivolgono alle donne.

Oppenheim vive questo disagio sulla propria pelle e tramuta la non accettazione della donna nella società, da parte degli uomini, in una sfida contro norme mediocri e "interessate".

Tale rivolta la porterà a frequenti scontri ed insicurezze che infine sfocieranno nella nevrosi.

Per gli aspetti considerati, l'artista appare fortemente femminista, anche perché si propone e partecipa attivamente al discorso rivendicativo della donna verso un percorso nuovo e non celato da oscurantismi, retaggi patriarcali, attacchi verbali e pressioni psicologiche.

Essa rappresenta un'identità "giovanile" incomoda e troppo emancipata per il mondo dell'arte e per lo stesso circolo intellettuale al maschile di riferimento.¹³

Questo senso di rifiuto, che riempie l'amara esperienza della depressione, tratterà nell'intimo di **Oppenheim** la base per i presupposti verso la via del suo rientro al

confronto pubblico con più certezze e determinazione, dimostrando nuovamente valore e orgoglio.¹⁴

Meret **Oppenheim** si dimostra ironica e colta, le sue opere infatti inducono all'immedesimazione con i materiali e con i contenuti metaforici connessi ad essi, sempre utilizzati con pertinenza e trasgressione, ma soprattutto con particolare femminilità.

La dolcezza e l'eleganza della sua estetica non precludono la determinazione del suo carattere precorritore dei tempi nel cercare un linguaggio non convenzionale e non sottomesso che la portano ad essere anticipatrice della Pop Art, dell'installazione e della performance.

L'artista è veramente precorritrice in tutti i sensi in *Frühlingfest (Fest on the Body of a Naked Woman)* del 1959, dove propone un'azione concepita come festa privata, poi eseguita nello stesso anno in pubblico all'Exposition internationale du Surréalisme (EROS) di Parigi con alcune modifiche puritane, basata sul rituale di tre coppie di persone invitate a mangiare senza posate sul corpo di una donna distesa e nuda, ricoperta di cibo.¹⁵

Quest'espressione di creatività artistica anticipatrice del **corpo pubblico** genererà lo scandalo e il rifiuto della critica e della gente comune dell'epoca, ed anche la diffidenza da parte delle femministe che la consideravano un'azione troppo ambigua, anche perché in quell'opera vi si faceva della donna un oggetto.

Quest'opera di "nudo commestibile" è importante anche perché precorre per certi aspetti il "Dinner Party" di Judy **Chicago** e sicuramente quella che sarà la "Eat-Art".

Con tale opera, Meret **Oppenheim** intendeva, ironicamente, criticare la strumentalizzazione della donna

oggetto e al contempo riproporla in un senso non comune, lontano dall'affermare metaforicamente il corpo della donna come luogo del piacere sessuale maschile.

Dalla presentazione di questa donna nuda evince l'intenzione di fare del corpo un luogo intimo e ludico, fonte di ispirazione, rivelazione e conoscenza, ovvero il godimento del piacere attraverso corpo mediante il fare creativo, aperto e attivo.

L'artista rappresenta perciò un **corpo pubblico** capace di indicare alle donne come muoversi contro i dogmi, ovvero partecipando e implicandosi attivamente nell'esperienza emancipatoria non solo creativa ma anche corporale.¹⁶

Dopo questa controversa vita artistica, Meret **Oppenheim** contribuirà dagli anni '60 alla discussione del problema politico della donna, partecipando attivamente al dibattito sulla questione femminista confermandosi lontana da qualsiasi corrente femminista e ripudiando più volte la definizione di "arte femminile".¹⁷

L'artista ha sempre continuato l'operato artistico completamente slegata da tendenze o stili e sempre a partire da una indagine introspettiva ed esistenziale e implicando vari metodi e tecniche che vanno: dalla scultura alla teoria dell'arte, dalle maschere al body-painting, dalle fotografie a raggi X all'oggettistica surreale.

Un'altra artista chiave, nel discorso attorno al **corpo pubblico**, è da considerarsi Louise **Bourgeois** che eternamente si esprime attraverso un lavoro altamente esistenziale, in perenne conflitto con il proprio vissuto.

L'artista esprime artisticamente un'indagine psicologica che affonda le radici nel privato e nella sessualità e che

nasce appunto dal conflitto con il ruolo dominante patriarcale, nello specifico quello di suo padre.

Considerata attualmente uno dei “mostri” sacri dell’arte contemporanea, la sua vera apparizione nell’arte è un fenomeno recente, basti considerare che fino al 1978 aveva realizzato solo otto esposizioni personali.

Figura obbligata per qualsiasi referenza di tipo femminista, **Bourgeois** è fondamentale per lo sviluppo di tematiche incrociate quali: femminilità, organicità, introspezione, metodologie surreali e concettuali, referenze autobiografiche e collettive.

Anch’essa proviene da una ricca famiglia borghese che lavora nel restauro di arazzi.

I genitori sono la chiave di comprensione delle opere dell’artista, sia nel dichiarato rifiuto del padre (atteggiato a padre modello, ma in realtà personaggio senza morale nè scrupoli) sia per l’aspetto “tessile” che ne caratterizza l’espressione artistica.

Nonostante il marito, con il quale si trasferì a New York, fosse un critico e storico dell’arte non si lasciò mai influenzare o aiutare da lui.

Come artista cominciò a essere notata verso il finale degli anni ’50, l’epoca degli assemblaggi e dei “totem” in legno dipinto, che evocano fragili corpi ammassati e rappresentano gli amici lasciati in Francia.

La vera consacrazione di **Bourgeois** nel mondo dell’arte avviene al Museum of Modern Art di New York nel 1982, poi l’anno successivo nel padiglione americano della Biennale Internazionale d’Arte di Venezia e infine nel 1995 a Parigi.

Nel 1982 Robert Mapplethorpe ritrae l'artista quasi ottantenne con sottobraccio la sua rugosa scultura (enorme bambola-fallo) che essa chiama affettuosamente "filette" (bambina).

Nonostante **Bourgeois** oggi sia nota, la critica ufficiale artistica è senza dubbio debitrice nei suoi confronti anche se fu "valorizzata" da Lucy Lippard già negli anni '60.¹⁸

Rispetto il **corpo pubblico Bourgeois** è pertinente per due caratteristiche molto importanti che sottendono tutta la sua produzione artistica: da una parte l'elemento autobiografico e il rigore espressivo mediati fra la vita personale e la vita artistica (opera e artista sono la stessa cosa ed elevati a riflessione "universale") e dall'altra il fatto di identificare la scultura con il corpo e viceversa.

A volte è impervio addentrarsi nel suo linguaggio contorto nel quale si percepisce sempre una traccia umana, anche quando usa i materiali più duri come il marmo o il bronzo. La versatilità dell'autrice, per quanto riguarda tecniche e materiali, conferma nuovamente il **corpo pubblico** per l'aspetto transdisciplinare.

Fra le particolarità dell'approccio metodologico si riscontra il fatto che **Bourgeois** non esegue bozzetti preparatori, ma interviene immediatamente sul materiale, compenetrandosi ad esso.

Non ci sono separazioni quindi neppure fra la fisicità dell'artista e quella dei materiali perchè corpo e scultura coincidono nello stesso luogo.

Tale "luogo" attesta i ricordi dell'artista trasformati in materia, a volte intimidatrice a volte accogliente (*Torso, Self-Portrait*, 1963-64) [Fig.31], spesso "assemblata" e "ricucita" (*Torso*, 1996) [Fig. 32].

Tutta la produzione di Louise **Bourgeois** deve essere interpretata sotto una ricerca introspettiva e psicologica rivolta al vissuto autobiografico.

In più, ogni sua opera acquista senso nel processo di accettazione e rielaborazione del proprio vissuto, in particolare quello dai risvolti dolorosi.

L'artista comunica al mondo proposte che scavalcano il ricordo individuale per contaminare ogni "altra" coscienza individuale.

Sotto quest'ottica esistenziale, sia individuale sia collettiva, coesistono nella sua produzione artistica proposte formali legate al corpo e al suo habitat.

In qualità di scultrice Louise **Bourgeois** si disfa ogni giorno del suo passato, restituendolo alla realtà attraverso la creatività con forme altamente inquietanti.¹⁹

Un esempio di questa intimità sofferta e di come il passato sia ricondotto a scultura è evidente in *Confrontation*, che è un'installazione del 1978 con una tavola ricoperta di oggetti casalinghi, cibo e forme esplicitamente falliche, dove giacciono i pezzi in lattice di due presenze maschili, una giovane, l'altra anziana, entrambe morte.

Anche la serie che realizza alla fine degli anni '80 conosciuta come *Clouds and Caverns* rappresenta la visione labirintica e faticata dell'intimità: ogni elemento formale, altamente organico, struttura il palcoscenico della tragedia e del dolore dell'artista, attraverso una visione aperta, pacificata e accogliente.

Normalmente le sculture e installazioni di Louise **Bourgeois** sono caratterizzate da un'atmosfera contrastata dove ogni materiale sembra portato al suo

grado massimo e si trasforma in una convincente risposta spaziale di un equilibrio precario.

Tali multiple contraddizioni evidenziate sono quelle che l'artista risolve indicando come la seduzione può controllare qualsiasi forma di timore, in altri termini essa rivolge al pubblico uno sguardo che esprime una sensibilità tipicamente femminile e che indica l'amore come elemento risolutivo di fronte agli inganni della vita.

Inoltre, **Bourgeois** riesce a trasportare in scultura i suoi ricordi attraverso i quali sviluppa emotivamente la sua vita e la sua sensibilità di donna e di artista, prestando particolare attenzione agli avvenimenti alienanti o armonici che la compongono; di fatto il timore che essa nutre verso la vita è quello che passa attraverso la percezione della morte.

L'artista insiste sulla presentazione di forme femminili, sia seduttive che repulsive, che corrispondono alla natura della donna in quanto "magnifica e terribile" generatrice di vita.

In senso scultoreo tale evocazione matriarcale non corrisponde alla presentazione di forme sessuali che inducano all'erotismo o alla pornografia, ma al contrario indica l'essenza e la sensibilità del sessuale al femminile.

Di fatto tutte le forme scultoree espressamente "sessuate" dell'artista in questione, a volte con esasperati richiami mammellari o fallici, conducono ad una memoria archetipica del sesso, che ci obbliga a considerare l'essenza più che il genere sessuale.²⁰

Tutto il lavoro di Louise **Bourgeois** è ricolmo di referenze e implicazioni femminili, in particolare, quando desidera

affrontare il tema della donna in termini ambigui, come in *Femme Couteau* del 1969-'70 [Fig. 33], ovvero un simbolo aggressivo fallico trasformato in un'arma seducente dalle sembianze femminili.

Con quest'opera l'artista pone in risalto due aspetti polari della donna: la sottomissione e l'aggressività (entrambe sintomo di rischio) ed inoltre allude al fatto che, all'occasione o per necessità, la donna sa trasformarsi in "arma minacciosa" e infierire come tale.

La tematica del coltello trasformato in donna accomuna le sensibilità di Louise **Bourgeois**, con la versione citata sopra, e Meret **Oppenheim** che ne esegue la variante pelosa iperfemminile in *Das Messer* del 1975 [Fig. 34].

Indubbiamente la lettura incrociata fra le vicissitudini personali e la produzione artistica di **Bourgeois** conferma una lettura amara e sofferta, puntualmente rimarcata nel ricordo del "padre" e della "madre".

L'artista sostiene che il perdono sia difficile da raggiungere ma, come si è visto, essa riesce a ottenerlo attraverso la catarsi dei simboli della sua memoria nella produzione scultorea.

Le sue sculture pertanto infondono il senso terribile e magnifico della vita ed è per questo motivo che si avverte in esse la testimonianza di una presenza, di un'essenza vissuta, ovvero, il territorio intimo ed eccelso di Louise **Bourgeois**.

4.2.....Contributi ed Eccezioni

Fa le personalità artistiche più trasversali, che potrebbero essere attinenti al **corpo pubblico**, vi è Olga Carol **Rama**, che è un'artista solitaria formatasi da autodidatta alla pittura a partire dagli anni '30, firmando i suoi lavori come CarolRama.

La sua visione personale del mondo caricata di autoreferenze private e immaginarie trapela da tutte le sue opere dal carattere fortemente intimo.

Totalmente isolata dalla critica e dal contesto culturale a cui apparteneva, spesso la sua arte è stata accolta con diffidenza per il carattere perverso e "malato" dei contenuti.

L'artista è particolarmente interessante per essersi avventurata in più tecniche ed avere sperimentato anche l'astrazione e le materie sintetiche.

Carol **Rama** è sicuramente un'eccezione "distaccata" dal panorama artistico ufficiale anche se parteciperà al Movimento Arte Concreta.²¹

Si può affermare che l'apparizione pubblica della produzione artistica di Carol **Rama** all'interno della cultura ufficiale dell'epoca si risolse in modo "defilato".

Ovvero, ritenuta per molti aspetti scomoda e imbarazzante fu "velatamente" censurata, oppure il "buco nero" Carol **Rama** non venne semplicemente capito.²²

L'artista manterrà in tutto il suo operato artistico una espressione molto personale dalle caratterizzazioni introspettive e psicologiche.

Lo scandalo e l'impatto emozionale provocati dall'opera di quest'artista derivano dalla presentazione in veste "eroica, eretica ed erotica" di personaggi femminili e maschili.²³

Bisogna evidenziare, inoltre, che Carol **Rama** fu negli anni '60 allineata artisticamente alle avanguardie concettuali e pop, utilizzando materiali di recupero e "poveri" come gomma, tessuto e oggetti particolari come viti, occhi di vetro, pelo e unghie, come è possibile riscontrare nella serie di lavori *Bricolage* degli anni '60 e in quella dei *Presagi di Birnam* degli anni '70.

Con un coraggio inaudito l'artista affronta tematiche sofferte e passionali attinenti la femminilità, sia riferite a tabù e pregiudizi, sia al sesso, al desiderio e al piacere (*Pornografia*, 1963) [Fig. 35].

La sua produzione artistica, che appare sempre aggressiva e nello stesso tempo sensuale, è basata sulla ripetizione ossessiva degli aspetti cruenti della vita legati alla sessualità, alla sofferenza e alla malattia.

Le sue opere sono pervase da protesi e oggettistica per la cura e "abbellimento" della persona, come rasoi, pennelli da barba, dentiere, scarpe e colli di pelliccia (*Opera n. 47*, 1940) [Fig.36], ma soprattutto sono immagini altamente simboliche impregnate di "stati da delirio psico-fisico".

Il piacere e il dolore si mescolano nella poetica di Carol **Rama** fino al punto di presentare spesso la fisicità e il corpo in condizioni disadorne, come nei corpi mutilati oppure nei corpi costretti in una sedia a ruote o in un letto di ospedale.

Tali corpi pretendono esibire un desiderio godibile, dato dalla sensazione di promiscuità e molteplicità, così come

si riscontra soprattutto nella serie di acquerelli degli anni '30 (*Appassionata*, 1939) [Fig. 37].

La serie delle figure di donne che l'artista presenta dagli anni '80 corrisponde al ritorno pittorico dell'artista, che in opere come *La Macellaia* ripropone temi a lei cari e che hanno a che vedere con il sesso e con il corpo.

L'ultima produzione artistica di **Carol Rama** è contraddistinta dalla presentazione del corpo in forma "onirica" e delirante, con presenze che si stratificano e accumulano nello spazio, grazie a un disegno che organizza e struttura architettonicamente l'alterazione visiva dell'artista.

Aggressiva, controversa e sperimentale l'autrice trova spazio nel rappresentare un **corpo pubblico** dai connotati particolarmente pittorici ma sicuramente degni di rappresentare lo spaesamento e le inquietudini del corpo collettivo, in particolare quello che riguarda la prima metà del XX secolo.

Gli esempi artistici forniti dalle artiste prese in esame testimoniano quelle premesse e anticipazioni che determineranno il clima di interferenza e contaminazione artistica degli anni a venire.

Il Surrealismo e la desacralizzazione dell'arte, così come la sacralizzazione dell'oggetto insignificante, hanno fratturato la logicità e la risposta univoca permettendo di stabilire ruoli e contesti diversificati rispetto il corpo, capaci di "giocare", testimoniare e provocare.

Le artiste citate in questo capitolo permettono di capire come la creatività femminile sia stata spesso ostacolata da determinati contesti artistici.

Tale censura si è verificata in tutti i movimenti “moderni” e in particolare in quelle correnti rappresentate da artisti volutamente virili ed eroici capaci di ispirare fiducia nella società incamminata verso la libertà e il consumo.

Ma, come si è appurato, dell’arte moderna fanno parte anche quelle artiste che sono state coperte dall’ala dominante del marito-maestro-compagno anch’esso artista.

A proposito dell’Espressionismo Astratto americano, si è già presa in considerazione Lee **Krasner**, compagna di Jackson **Pollock** nella vita e nell’arte, spesso schiacciata dalla dominante personalità del marito, con il quale ha condiviso le basi dell’action painting.²⁴

In altro contesto, ma allo stesso modo, si pensi al percorso dall’artista messicana Frida **Kahlo**, quale elogio alla pittura e al “surrealismo” della realtà che non riesce a disgiungersi dal martirio della propria autobiografia, che espresso nella vita e nell’arte la sofferenza nel significato più intimo e femminile quanto antimaschilista e politico (*Autorretrato con Pelo Cortado*, 1940) [Fig. 38].²⁵

Nel panorama artistico dominato dall’ostacolazione della creatività delle artiste vi sono alcune eccezioni.

Fra tutte si pensi alla celebrità di Georgia **O’Keeffe** che, grazie ad una qualifica di arte femminile accompagnata da una certa attinenza onirica con il Surrealismo, riesce ad essere l’indiscussa figura che incarna la pittura fatta da donne e al contempo a fare della propria espressione una traiettoria di portata universale.

Tale riscatto avvenne attraverso le redini di un uomo che tramutò la vocazione di **O’Keeffe** in consapevolezza.

Tale uomo, il fotografo Alfred Stieglitz, fu in realtà la chiave del successo artistico della pittrice perché fu il suo mecenate e il suo compagno sentimentale.

Nella portata espressiva dell'artista la pittura corrisponde a un tipo di poesia visiva fortemente enigmatica e sessuale, legata a una linea temporale dilatata ed irrealista.²⁶

L'iconografia tematica dell'artista ha senza dubbio una forte valenza riferita all'universo simbolico femminile (fiore, uovo, terra, etc.).

Ancora una volta, come già notato in Meret **Oppenheim**, Louise **Bourgeois** o Carol **Rama**, si riscontra nell'arte espressa da Georgia **O'Keeffe** la compenetrazione fra la vita e l'arte con caratteri contrastanti che hanno a che vedere con il tragico (morte) e con il "bello".

Elementi che riconducono alla donna e al suo corpo nella similitudine che l'artista spesso instaura con gli elementi della natura.

Per il contenuto altamente femminile e sessuale nelle forme di Georgia **O'Keeffe** si ricordino almeno alcune opere attinenti al **corpo pubblico** e dall'alto contenuto simbolico, oltre che formale, come: *New York Rooftops* (1920), *Closed Clam Shell* (1926) e *Horse's Skull With White Rose* (1931).

Per concludere occorre osservare come il delinearsi di un **corpo pubblico** possa essere intravisto in molte delle artiste prese in esame operative nella prima metà nel XX secolo.

Tali artiste che preannunciano il **corpo pubblico** offrono il corpo della donna messo a nudo "con e per" l'arte e

mostrato nella sua versione più drammatica ed esistenziale.

Grazie a tali esempi “eroici” si è potuto riscontrare come il **corpo pubblico** possa essere espresso attraverso le varie discipline artistiche e ancor meglio dalla pittura, proprio perché più vicina a quanto permesso alle donne in arte.

Questi contributi delle artiste, che segnano l’esordio del **corpo pubblico**, devono essere intesi come il profilarsi di una coscienza collettiva, spesso portata avanti dall’autobiografia artistica di singole identità isolate, che fanno da portavoce ad una causa da dibattere socialmente attraverso la creatività, i materiali e le pratiche legate all’arte.

Note Capitolo 4

1

Per una recente rilettura femminista dei capiscuola dell'arte moderna e di figure di artiste "storicizzate" come Artemisia Gentileschi o Mary Cassatt cfr.:

Pollock, Griselda, *Differencing in the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999

Sul modo di rappresentare la donna in arte fino alle avanguardie cfr.:

Nochlin, Linda, *Representing Women*, Thames and Hudson, Singapore, 1999

Sulla sensibilità femminile evidenziata artisticamente cfr.:

Pollock, Griselda, "The 'View from Elsewhere': Extracts From a Semi-Public Correspondence About the Politics of Feminist Spectatorship" in AA.VV., *Feminist Subjects, Multi-Media: Cultural Methodologies*, Manchester University Press, Manchester, 1995, pp. 2-38

Lippard, Lucy, "What Is Female Imagery?" in Lippard, Lucy, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, New York, 1976, pp. 80-89

2

Per una lettura storico artistica del "potere" espressivo delle donne del XX secolo cfr.:

Isaak, Jo Anna, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, London – New York, 1996

3

Barthes, Roland, *La Camera Chiara*, Einaudi, Torino, 1980

4

Sull'influenza delle avanguardie nella performance cfr.:

Golberg, RoseLee, *Performance Art. Desde el Futurismo Hasta el Presente*, Destino, Barcelona, 1996 (1988)

5

Per avere rintracciato il percorso artistico delle fautrici delle avanguardie storiche si veda la testimonianza fondamentale degli anni '80 di Lea Vergine.

L'autrice oltre il percorso di "ritrovamento" propone l'itinerario di una esposizione documentativa attraverso le testimonianze di molte artiste "sconosciute" o semi tali, quali: Benedetta Cappa Marinetti, Marcelle Cahan, Sonia Delaunay, Toyen (Marie Cernisowa), Meret Oppenheim, Tamara De Lempicka, Dorotea Tanning, Dora Maar, Leonora Carrington, Ksenija Boguslawskaja, Vieira Da Silva, Grethe Knutson, Varvara Stepanova, Frida Kahlo e Carol Rama.

Vergine, Lea

- *L'altra Metà dell'Avanguardia 1910-1940*, Mazzotta, Milano, 1980

- *L'arte Ritrovata. Alla Ricerca dell'Altra Metà dell'Avanguardia*, Rizzoli, Milano, 1982

6

Per le testimonianze autobiografiche in veste di mogli di artisti cfr:

Kandinsky, Nina, *Kandinsky y Yo*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990 (1976)

7

Sulla vita artistica di Colette cfr:

De Beauvoir, Simone, *Il Secondo Sesso. "Donne Non Si Nasce, Si Diventa"*, Il Saggiatore, Milano, 1999 (1961)

Sulla leggendaria biografia ed espressione pittorica di Tamara de Lempicka cfr.:

Marmorì, Giancarlo, "Tamara de Lempicka", in FMR, Vol. 10, 1986

8

Negli anni '30 la donna artista americana deve fare i conti con il Federal Art Project istituito dalla WPA (Work Progress Administration) e la sua sezione di Belle Arti, associazione che sotto lo spirito New Deal del presidente Roosevelt si prefigge di sovvenzionare opere a carattere pubblico, anche di carattere artistico.

Louise Nevelson, con Isabel Bishop, Alice Neel e Lee Krasner sono fra quel 40% circa di donne che ricevono questi benefici economici.

Verso il 1939 la WPA nella paura in una crisi mondiale e con spirito anticomunista, comincia a ritirare i finanziamenti.

Al contempo molti artisti rifiutano di fare arte propagandistica controllata e avvallata dal consenso federale, così nel 1943 il governo dissolve l'entità.

Disciolta questa entità, gli artisti perdono il potenziale acquirente pubblico o statale e devono confrontarsi con il mercato privato e di élite dei collezionisti e delle gallerie.

Chadwick, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, op. cit., p. 297

9

Rispetto gli stereotipi occorre evidenziare, rispetto il periodo, quelli generati dal mondo del cinema e della moda.

Il corpo della donna, ad esempio, viene esasperato dalla struttura e dal taglio della moda francese data da Dior (tacchi a spillo e bustini stringi vita).

Anche in Italia si impone l'Italian Look grazie al disegno tessile e industriale e nomi quali: Fontana, Pucci, Marucelli, Schuberth, Veneziani.

Chiara affiliazione del consumo verso la moda è l'affermazione della boutique e del negozio esclusivo, quale dichiarazione del gusto frivolo e costoso del consumatore dell'epoca.

Un altro aspetto che sottolinea l'importanza della moda è l'affermazione del gusto verso la biancheria intima, ad esempio, il Baby-Doll è uno degli indumenti riaffermatosi a metà anni '50 che recupera in modo perverso anche il carattere fanciullesco della donna. L'uso del nylon, oltre i fini bellici, è ora ultima difesa del proibito dal nudo e compare fra collant e altri indumenti intimi.

Il cinema del resto non propone gusti meno incisivi e diversificati, a cominciare da Hollywood con Lana Turner (reggiseno imbottito, pullover attilato) a Gina Lollobrigida e Sophia Loren del neorealismo italiano.

La maggiorata fisica degli anni '50 corrisponde alla donna fatale in chiave domestica e colpevolizzante, donna florida dal trucco pesante e dai tacchi a spillo, chiara allusione al ruolo di oggetto di piacere.

Nel cinema, che ha visto il decadere delle vamp negli anni '30, si trova il simbolo assoluto della sensualità e della femminilità: Marilyn Monroe, morta, forse suicida, per aver inseguito un mito inconsistente. "M.M.", da involucro splendente ed effimero, ha incarnato la tragicità del mito evidenziando la critica e il rifiuto verso il concetto di donna-oggetto esasperato nella sua gioviale sessualità.

10

Si pensi ai vestiti in cartone realizzati da Sonia Delaunay per l'opera dadaista di Tzara *Le Coeur à Gaz* (1921).

Golberg, RoseLee, *Performance Art. Desde el Futurismo Hasta el Presente*, op. cit., p. 87

Per l'operato espressivo di Sonia Delaunay cfr.:

- Baron, Stanley, *Sonia Delaunay. The Life of An Artist*, Thames and Hudson, London, 1995
- Cohen, Arthur A., *Sonia Delaunay*, Harry N. Abrams, New York, 1998

- Giordano, Marina, *La Danza del Colore*, Selene Edizioni, Milano, 2003
- *Robert/Sonia Delaunay*, Musée de la Ville de Paris, Paris, 1987
- *Robert y Sonia Delaunay*, Fundación Juan March, Madrid, 1982
- *Sonia Delaunay. A Retrospective*, Albright –Knox Art Gallery Buffalo, New York, 1980
- *Sonia & Robert Delaunay. Dialogues d'Artistes – Résonances*, Kunstmuseum, Bern, 1991

11

Generalmente fra le artiste più “celebri” che vengono accorpate alla corrente surrealista troviamo Claude Cahun, Florence Henri, Dorotea Tanning, Leonora Carrington, Toyen, Louise Bourgeois e Frida Kahlo. Tali artiste, fra tante altre, pur classificate quali esponenti della poetica surrealista per il richiamo ad essa, esercitano la loro attitudine espressiva al di fuori di tale corrente artistica.

12

Cfr. Oggetti Cap 2.2.

13

“(…) [Robert J. Belton] What then is the role of love? What is the function, the effect of these overestimates? Has it anything to do with sensuality? [Meret Oppenheim] Friendship is the most satisfying criterion for marriage and other relations between men and women. Pure sensuality is much less worthy of confidence. RB Especially where sensuality is a screen for some dominance or other. MO Yes. (...) RB Let's talk about your career a little. What was it that brought you to Paris? Surely it wasn't Surrealism? MO No at all. One day when I was ill my father asked me what I wanted to do in my life. I said I wanted to be a painter. I was eighteen. He said, “A painter? In Paris or Munich?” I chose Paris, because Irene Zurkinden, a Neo-Impressionist from Basel, could introduce me to the Montparnasse crowd. I didn't know Surrealism, but I had a collection of reproductions of expressionist work and some of the French school. It wasn't long before I met the Surrealist, though. I was very bored with my studies at the Grande Chaumière and I met Alberto Giacometti at the Café du Dôme just up the street. (...) RB And it was Giacometti who introduced you to the Surrealists? MO Yes. He came to see my work in the new studio and came back later with Hans Arp. They invited me to show with the Surrealists in the Salon des Surindépendants. (...) RB How did you become a member of the circle? MO André Breton asked me to come to the café in the Place Blanche. He asked me at opening of the Salon. I was young and impressed. We met there nearly every day. Most of them were much older, as much as two decades. RB Did you find yourself alienated by this difference? MO I was not a *femme-enfant*, if that is what you mean. I was sexually active at the age of seventeen. No, any distance I may have felt was more a matter of language. I didn't have a good grasp of French then. Besides, I didn't really understand their political talk. RB They didn't specifically discuss political roles for women, by any chance? MO Politics in the abstract only. RB How were you understood by them? You say you were not a *femme-enfant*. What was your role? MO It was not political. In fact, when I returned to Paris in 1950 I saw little of the Surrealists precisely because of their dogmatism, political and otherwise. Yet, there is a part of my nature which is, how could I put it, surreal or surrealist. I was doing Surrealism before the letter. I have become known as a maker of surrealist objects, but they were the least of my endeavours. I thought of myself as a picture-maker. (...) RB There was also your crisis of conscience. Depression? MO It is difficult to talk about. RB You worked very sporadically. MO I did not work at all for eighteen months. Then I went back to the Ecole des

Arts et Métiers in Basel. I always had something in the works, though it was years before I felt anything positive or optimistic about it. It was mechanical, like the academic drawing I did at the Ecole. RB It didn't bore you like at the Grande Chaumière? MO Yes. Terribly boring. But it was very useful. RB How so? (Oppenheim then waved her hand through the air and made no reply) How did your crisis period end? MO Suddenly. I recovered my pleasure in making pictures very suddenly in late 1954. I just walked out the door and rented a studio. RB In Basel? MO In Bern. RB Yes, of course. With your husband. Did he help you out of your crisis? MO Let's not talk about this any longer. Just remember what I said about friendship. RB Yes, of course. You said that sexuality is less important than friendship. MO More or less. But something I find it difficult to put into words. It took to me a month to write my little speech accepting the artistic prize at Basel in 1975. I was still rewriting in three years later. RB You take quite a strong position in that text, especially concerning the female artist. MO Yes. I thanked the city for the award and went on to say how difficult it is for a woman to receive such attention. RB And yet you say you are not a feminist. MO No in the usual sense, you see, any great artist expressed the whole being. In a man, a feminine part helps in the creation of this expression. In a woman, there is a corresponding masculine component. I added a note to my speech which clears this up. RB Your terminology sounds Jungian. MO Terminology? We don't have proper terms for these ideas. But Jungian, yes. I started to read him in the crisis period. My father brought him to my attention. Jung went far beyond Freud's obsession with sexuality. Woman's problem is not her sexuality but her relations with society. RB This sounds like conventional feminism. MO There is a difference. I don't believe that women should become like men or adopt a male lifestyle. I believe that women are like men. Man is a genius who needs a muse. Woman is a muse who needs a genius. It's a kind of androgyny. (...) RB Then your notion of a mental androgyny of sorts has little to do with Man Ray's physical androgyny? MO It happens that way. The feast at the EROS exhibition in 1960 started out as a spring festival for friends in Bern. Breton heard that I had served a meal on a nude woman and asked that I recreate it for the EROS show. But the original intention was misunderstood. Instead of a simple spring festival, it was yet another woman taken as a source of male pleasure. There's always a gap between aims and public comprehension. (...) RB And so we return to Jungian androgyny. MO Let's put it this way: I am ready to believe now that men and women are absolutely equal in their brains. Of course, women are generally less strong, slower than men in physical terms. Still, it's like dogs that are bred in a certain way. So too are women. Now this is just a crazy idea of my own but suppose that in primitive societies, the slower women were the ones who were caught by men, then raped and impregnated. The fast ones never had any children, so the slow were effectively "bred" by men so they would be subordinate. So that men could wield the power, whether it be the power of the arm, the tool, the weapon, the bomb, money, whatever. (...)"

Belton, Robert J., "Androgyny: Interview with Meret Oppenheim" in AA.VV., *Surrealism and Women*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts - London, 1991, pp. 66-70, 72

14

Nel 1933 progetta la scultura in bronzo *L'orecchia di Giacometti* (realizzata in bronzo nel 1959) e *Venere preistorica*, (che eseguirà in più varianti fino alla fine degli anni '70) e al contempo si dedica alla produzione di una serie di gioielli preziosi e da bigiotteria caratterizzati per l'originalità del disegno e dello stile, totalmente al di fuori dai condizionamenti dati dai materiali, dalla moda o dal mercato.

Di questa produzione stravagante è necessario ricordare i *Guanti Venati* disegnati fra il 1942 e il 1945 e prodotti per la rivista Parkett n.4 nel 1985.

Rispetto la produzione successiva di oggetti eccentrici si segnalano l'abito lamellare in carta del 1967 e l'anello "peloso" del 1978.

15

Per l'ideazione e sviluppo dell'opera *Frühlingfest* del 1959 cfr.:
"Intervista a Meret Oppenheim", in *Meret Oppenheim*, Alinari, Firenze, 1983, p. 116-118

16

Altre opere che possono essere viste in chiave femminista totalmente autonoma possono essere la serie di disegni e sculture dove compare il tema del serpente usato come simbolo femminile della conoscenza, quindi non solo più per l'intuitiva metafora fallica ma anche come soggetto mitologico che offre alla donna il frutto della pianta della conoscenza.

"(...) [Robert J. Belton] Must women take power? [Meret Oppenheim] It is always a question of taking, as I said in my speech at Basel. But don't ever forget that women can be as evil as a men. We must see behind our projections, you know. Woman as an abstract thing is no more perfect than Man. RB Is it why one of your paintings shows a crucified phallus(...)? MO That started as an exquisite corpse. It's not supposed to be any sort of feminism revenge. RB It make me think of the serpent lifted up by Moses, like a prophecy of the crucifixion. And the serpent is like a phallus. MO People say I make a lot of serpents (...) Seven or eight. Some say the serpent equals the male. Breton was fascinated by this kind of thing. That recall paradise and the fall of ma. The woman is always blamed. But what is actually happening is not a fall but an ascent, away from the world of animals. One sees these serpents in representations of the goddesses of Crete. The serpent means a spiritual ascent into universe. And the universe has a bad enough reputation already without blaming women for the fall of man. (...)"

Belton, Robert J., "Androgyny: Interview with Meret Oppenheim" in AA.VV., *Surrealism and Women*, op. cit., p. 72-74

17

"(...) Chi afferma l'esistenza di un'arte femminile rafforza vecchi pregiudizi e chi vuol fare un'arte che parli soltanto alle donne, produrrà solo arte scadente ed erigerà barricate (...) Non esiste né un 'pensiero femminile' (esiste soltanto un pensiero) né un'arte femminile. Con ciò esprimo, forte e chiara, la mia convinzione: esiste solo un animo, esiste solo un'arte. (...)"

Oppenheim, Meret, "Arte Femminile" (luglio 1977) in *Meret Oppenheim*, op. cit., p. 98

Per un intervento specifico dell'artista sulla questione femminista cfr.:

"Come una Maschera", ibidem, p. 112

Per le riflessioni dell'artista sull'arte pubblica inerenti la democraticità e la gioiosità dell'intervento artistico in luoghi pubblici cfr.:

"Riflessioni sull'Arte in Luoghi Pubblici" (gennaio 1967), ibidem, p. 82

18

Lippard, Lucy, "Louise Bougeoise: From the Inside Out" in Lippard Lucy, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, op.cit., pp. 238-249

19

"(...) I ricordi sono la motivazione. Ma persino il ricordo (la memoria) è distorto dall'emozione. Talvolta hai dei bei ricordi, ma le emozioni li trasformano in incubi. Le emozioni sono la morte di una persona;

dovremmo liberarcene. (...) Io cerco un materiale che mi permetta di dire quello che voglio, questa è la parte più importante del mio lavoro. (...) Se esso non esprime ciò che io ho bisogno che asprima, allora scelgo qualcos'altro. (...)"

Bonami, Francesco, "Louise Bourgeois. In Qualche Strano Modo, le Cose Vanno Sempre Meglio" in Flash Art n. 180, dic. 1993- gen. 1994, p. 30

20

Per l'approfondimento delle tematiche artistiche di Bourgeois cfr.:

- Bourgeois, Louise, *Destruction of the Father – Reconstruction of the Father. Writings and Interviews. 1923-1997*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts – Violette Editions, London, 1998
- Darrieussecq, Marie, *Louise House / Dans la Maison de Louise*, Serpentine Gallery, London, 1998
- Storr, Robert – Herkenhoff, Paulo – Schwartzman, Allan, *Louise Bourgeois*, Phaidon Press Limited, New York, 2003
- Tabatabai Asbaghi, Pandora – Gorovoy, Jerry, *Louise Bourgeois. Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milano, 1997
- Wye, Deborah, *Louise Bourgeois*, MOMA, New York, 1982

21

" (...) M.A.C. (Movimento Arte Concreta) Fondato alla fine del 1948 a Milano da Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati, il Movimento Arte Concreta si pone, come corrente di arte non-figurativa e pluridisciplinare, in contrasto sia con il realismo "impegnato" degli artisti vicini al P.C.I., sia con le esuberanze irrazionalistiche dell'informale. (...) la pittura degli aderenti al MAC non risulta necessariamente geometrica o neo-plastica; caratteristica anzi è una certa indeterminatezza di intenzioni programmatiche che consente a ciascun artista di realizzare opere diverse, (...) Unico denominatore comune di queste ricerche è di proporsi come "arte concreta", secondo la sintesi teorica formulata da Dorfles nel 1949 (...) Nel 1953 si realizza la fusione fra il MAC e il Groupe Espace di André Bloc: da quel momento l'attività del nuovo MAC-Espace si rivolge in misura minore all'arte e alla pittura "pura" per accostarsi all'allora neonato disegno industriale e dedicarsi a esperimenti di "sintesi delle arti" (...) Il gruppo si scioglie nel 1958, (...)"

Cognati, Martina – Poli, Francesco, *Dizionario d'Arte Contemporanea*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 122-123

22

Vergine Lea, *Carol Rama*, Mazzotta, Milano, 1985

Stesso testo in "Carol Rama: Heroic, Exotic, Heretic" in AA.VV., *Inside the Visible*, ICA, Boston - MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, pp.145-147

23

Ci si riferisce ai termini "eroica-erotica-eretica" usati da Vergine Lea, ibidem

24

Cfr. Non Solo Modella Cap 2.1.

25

Cfr. Cap 2 nota 50

26

Sulla creatività pittorica di Georgia O'Keeffe cfr.:

Cowart, Jack – Hamilton, Juan, *Georgia O'Keeffe. Art and Letters*, Bulfinch Press, Boston – London – Toronto, 1987

-----Quinto Capitolo
L'Arte del Corpo

-----Quinto Capitolo
L'Arte del Corpo

5.....Il Corpo Liberato

Gli anni '60 vedono la comparsa sulla scena artistica americana di una corrente che si diffonderà in tutto il mondo chiamata Pop Art, caratterizzata dallo spirito ironico e provocatorio dei temi e delle tecniche proposte che sposta l'attenzione dal bello canonico all'oggetto consueto e standardizzato di uso comune, come la coca-cola o l'hamburger.

Il richiamo dadaista dell'oggetto "ready-made" viene estrapolato dalla realtà quotidiana attraverso i mass-media dell'epoca, ovvero la pubblicità, i giornali e la televisione.¹

L'uso di oggetti facilmente riconoscibili permette alla Pop Art di essere contestualizzata nella cultura "popolare" evidenziando "beni" di consumo quotidiano.

Oltre all'oggetto di consumo l'attenzione è posta anche sul suo scarto e sulla potenzialità del suo riuso attraverso l'arte.²

Tali fattori "scatenanti" della Pop Art vengono proposti dagli artisti con un distacco positivo, come una "visione del mondo" normale, mentre sarà una lettura critica europea che ne metterà in luce gli aspetti "negativi", legati al consumo, all'eccesso e al disuso.

In questa estetica del sociale vocata al consumo, l'arte degli anni '60 tenta di sfuggire alla mercificazione dell'arte e per tale ragione molti artisti "sceglieranno" materiali e tecniche "desuete" e non "commerciabili".

In tal senso, l'introduzione dell'environment, delle installazioni e della performance nella produzione artistica segnano un capitolo determinante nel principio affermativo della libera espressione.³

Nell'arte di quel periodo la libertà espressiva è inoltre confermata dall'uso effimero del tempo dell'opera d'arte e dall'introduzione in tutta "libertà" del corpo vivente quale artefice dell'opera d'arte stessa.

Questo è anche il periodo che socialmente, sempre a riguardo della libertà espressiva, vede donne, studenti e operai affiancati nella lotta contro il sistema capitalistico. In particolare è il momento in cui congiuntamente si assiste alle lotte delle donne per il riconoscimento dei diritti sulla propria sessualità e maternità.

In tal senso, affiancarsi nella lotta per i diritti corrisponde anche a prendere le distanze dal pensiero che vede la donna un pericolo, ovvero temibile da quando ha potuto liberamente leggere e scrivere.

In modo simile, nella ricerca e proposta di una propria cosciente identità professionale e sociale le artiste e le donne in generale riconfermano il loro diritto alla libertà e all'autodeterminazione sociale e sessuale.

Libertà espressiva e sessuale che nell'arte coincide con la presentazione del corpo, spesso nudo, attraverso happenings dove l' "oggetto-corpo" è innanzitutto la materia prima, il "materiale" da cui partire ad esprimersi.⁴ Libertà espressiva che negli anni '60 vedrà le strade delle città essere l'ambiente di raccolta e dichiarazione di pensiero e di **corpo pubblico**, anche politico.

Il compito delle artiste (con un gioco di parole) non è tanto riflettere lo stato di cose della realtà ma semmai portare al mondo lo stato di cose attraverso la realtà del corpo, concepire il concetto libero di sé stesse (lo stato di cose).

Un ruolo determinante della cultura femminista sarà sicuramente esercitato dalla rilettura critica degli scritti psicologici e sociali di autori come Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Jacques Lacan.⁵

Il sovvertimento della lettura maschilista delle scienze sociali sarà accompagnato dall'analisi delle forme e dei contesti attraverso lo strutturalismo.

L'arte femminista e la critica d'arte femminista convergono nel movimento femminista (delle donne) ma non ne condividono gli stessi intenti.⁶

Molte artiste "isolate" si dichiarano anzi totalmente al di fuori del femminismo, anche se per il femminismo il contributo sociale di tali artiste è sicuramente una referenza utile e rafforzativa.

Un gran numero di artiste-guida infatti ancor prima di identificarsi con il movimento femminista hanno teso a prendere le distanze da esso, anche perché già attive e rivendicative da tempo.

Femminismo e arte coincidono nella misura in cui il corpo appare liberato, il primo attraverso la rilettura dei segni sociali legati all'individuo, al corpo e alla partecipazione in prima persona alla collettività, il secondo quale presentazione effettiva come opera d'arte vivente del corpo nudo.

Ma in effetti, il corpo che appare liberato, non è realmente libero.

Rispetto al **corpo pubblico** si può affermare che è proprio in questo periodo che si notano gli esordi della sua "concettualizzazione".

Grazie al contributo delle avanguardie che hanno aperto la strada sempre più verso l'assoluta libertà degli artisti, la seconda metà del XX secolo è segnata dall'affermarsi dell'astrattismo e dell'informale.

In seguito ad ogni rottura effettuata verso i capisaldi "canonici" dell'arte ed alla nascita dell'arte concettuale, la "poesia visiva" spodesta la centralità dell'oggetto e della realtà per innalzare ad arte la sola parola capace di esprimere idee e di farsi immagine.⁷

Concetti, azioni mentali, momenti creativi vengono assunti ad opera d'arte in quanto unicità fra opera tangibile, idea e progetto.

Spesso di difficile comprensione, l'arte concettuale è accolta dal pubblico con un certo fastidio, dovuto alla non immediatezza di lettura, tramite i parametri abituali di giudizio artistico.

Avanzano nell'arte correnti dominate dal pensiero "concettuale" suddividendosi in denominazioni che afferiscono all'uso dei materiali e delle tecniche.⁸

In particolare l'introduzione programmatica del corpo nelle esperienze artistiche di questi anni è mirata ad eliminare il confine arte-vita.

Le artiste degli anni '60, usando il corpo come materia prima della realizzazione artistica, si promuovono a opere d'arte viventi.

Il coinvolgimento diretto del corpo dell'artista e degli spettatori sposta l'azione stessa compiuta con e sul corpo dando vita a espressioni artistiche denominate Happening, Performance, Land Art e Body Art.

Queste espressioni hanno in comune l'unicità e il carattere temporale degli eventi artistici proposti.

Happening significa avvenimento: gli artisti propongono come soggetto artistico un evento e l'opera d'arte consiste nel processo di creazione e nella durata dell'opera.

Questi eventi vengono eseguiti generalmente in esterni, in luoghi pubblici non direttamente legati alla solita produzione o circuito artistico.

L'evento dell'arte prende avvio da un'idea di base e si svolge con tecniche affini al teatro, ma profuse di improvvisazioni gestuali e sonore in interazione con il pubblico.

L' Happening crea una situazione pubblica dalla durata determinata e atta a condividere l'evento, ovvero fruire l'opera, che significa in questo caso anche partecipare all'azione o essere semplicemente spettatore.

Determinante è l'aspetto a posteriori dell'evento, che nella sua irripetibilità di luogo e durata, può essere testimoniato solo attraverso riproduzioni fotografiche, sonore e filmiche o ricordi verbali.

La fotografia e le tecniche di documentazione su pellicola acquistano particolare rilevanza in tale periodo segnato da eventi artistici basati sulla rottura del tempo e dello spazio in termini canonici.

Con tali presupposti la fotografia esercita un'importanza decisiva per la propria "lettura", sia come mezzo sia come arte stessa.

Le immagini foto-filmiche ci restituiscono il corpo "post-atomico" di quegli anni: quello che nasce dalla consapevolezza, dopo le due guerre mondiali, di una minaccia nucleare e della guerra fredda.

Per questo anche molte artiste contestualizzano la loro presenza nei circuiti artistici con opere che fanno riferimento a tematiche antibelliche.

“Esserci” significa testimoniare ma anche impadronirsi dei mezzi a disposizione.

Per questo l'uso del video e della fotografia è considerato in quegli anni come uno degli aspetti emergenti della civiltà moderna di derivazione “industriale e tecnologica” e dell'espressione artistica.

L'immagine si è fatta logo, standard, strumento di configurazione della vita pubblica e, attraverso i media, sarà sacralizzata all'arte.

È come se l'immagine fosse più importante ed efficace della realtà stessa.

Questa visione comporterà negli anni a seguire l'ampliamento dei codici diffusi dai mezzi di comunicazione di massa.

La moderna/tecnologica definizione del progetto dell'arte e della società coincidono con la loro spettacolarizzazione.

In tal modo viene posta in evidenza anche la “logica” dello “spettacolo” insita nell'immagine attraverso la pubblicità, non solo via TV, anche quella che va dal manifesto al volantinaggio.

In tal direzione, l'apparizione della video-arte a partire dagli anni '60 conferma l'interesse da parte delle artiste verso un mezzo “nuovo”, unito al presentimento che sia uno degli strumenti di controllo e potere prodotti dal capitalismo.⁹

Il riferimento a un'idea “pura” e il sopravvento del processo mentale rispetto alla “tangibilità” dell'opera

d'arte, mettono in discussione il fare del corpo, il suo essere e anche il suo operare.

La Body Art si configura come risposta, mediante il coinvolgimento fisico e diretto del corpo, alla “sottrazione” del corpo dell'arte concettuale.¹⁰

Nello stesso modo la performance esprime la progettualità e il luogo dell'opera, che (spesso) coinvolge il corpo da protagonista.

La Body Art e l'arte della performance, che esauriranno il loro percorso storico verso la fine degli anni '70, prevedono l'esteriorizzazione di un corpus autobiografico capace di sollecitare e provocare l'esterno ad esso.

Evidenziando tale caratteristica, il corpo attraverso l'arte arriva a contraddistinguersi come **corpo pubblico**.

L'artista che centra l'opera sul/nel proprio corpo crea “transitorietà”, trattandosi di un evento che ha una durata precisa, ma determina anche appropriazione dell'esperienza e del luogo, spesso a contatto con una audience che partecipa alla “delimitazione” – “definizione” dell'evento artistico.

In definitiva, la Body Art conferma sotto vari aspetti l'aspetto processuale, partecipato e multidisciplinare del **corpo pubblico**.

5.1.....Appropriazione

Nel clima di complessiva “libertà espressiva” sociale degli anni ‘60-70 la donna rivendica spazi pubblici, proprietà, il diritto di parola e di azione.

In questo periodo la donna chiede di decidere per sé e per il proprio corpo e pone in discussione i legami pre-stabiliti “patriarcali”.

Si pensi, ad esempio, alle leggi promulgate in quegli anni in seguito a dimostrazioni pubbliche su tematiche quali l’aborto e il divorzio.

Al contempo la donna rivendica la presenza del proprio corpo ove per eccellenza si esprime la potenza del corpo maschile, ovvero nel lavoro e nell’informazione.

Nell’esplorazione verso l’”appropriazione” dell’identità, l’arte delle donne compie una feroce critica verso gli atteggiamenti maschili che difendono il carattere subalterno e oggettuale della donna.

La volontà di produrre in antitesi e in autonomia la ridefinizione del corpo legata all’identità delle donne, spinge le artiste ad esprimersi con aggressività e con i mezzi più disparati, per competere “alla pari” con i rappresentanti maschili del mondo dell’arte.

Come già preannunciato, il coinvolgimento del corpo vivente nell’opera d’arte a contatto con un pubblico permette di considerare l’intero processo come fenomeno di “arte pubblica”, e nello specifico **corpo pubblico**.

Da questa premessa, si è dedotto che tutte le azioni della Body Art, in quanto luogo del corpo eroicizzato e immolato all’arte, come vittima sacrificale, fanno parte del **corpo pubblico**.

La riprova della sua presenza dalla seconda metà del XX secolo ci proviene da molte testimonianze artistiche, ma qui vengono prese in considerazione solo quelle espresse dalle artiste, in quanto, come detto più volte, manca alla storia dell'arte e alla critica la meritata valutazione di tale produzione.

Rispetto il **corpo pubblico**, potrebbe sembrare che manchi agli anni '60 una referenza obbligata simile a quella di Judy **Chicago** degli anni '70.

Probabilmente questo è vero sotto il profilo della collettività e del lavoro di gruppo.

La risposta a tale opzione potrebbe essere consegnata all'avanzata del corpo interattivo e protesico, destinato allo scambio con l'altro e il circostante, già dimostrata da Atsuko **Tanaka**, del gruppo Gutai, con un'opera contestuale alla ricerca in questione (*Electric Dress*, 1956), capace di anticipare l'esperienza del movimento Fluxus, che vede fra i partecipanti femminili Yoko **Ono** e Charlotte **Moorman**.¹¹

Charlotte **Moorman** rappresenta l'antesignana presenza di un **corpo pubblico** nell'arte e ha concepito la fusione fra le arti quale personale espressione artistica.

Moorman opera una revisione di un'iconografia femminile alla Ingres e alla Man Ray, combinando diverse modalità espressive.

La sua filosofia musicale gira attorno al suo strumento: il violoncello nell'ambiente, con esso si "muovono" anche il corpo e la musica.

L'esperienza pubblica dell'artista Fluxus non è trascurabile, anche perché "adiacente" al lavoro di Nam June Paik, in particolare nel carattere di ricerca transdisciplinare e

“tecnologica” che vede quest’ultima alleata al corpo umano.

Partecipando a Fluxus dal 1964, **Moorman** realizza delle vere e proprie performance sonore e gestuali al violoncello e sculture-violoncello.

Di altissimo livello si dimostrano opere e interventi che accertano la volontà di porre anche il corpo in primo piano, si pensi al duetto con l’opera-robot di Nam June Paik *Robot K 456* del 1964 sulle note di Stockhausen (*Plus-Minus*).

Si ricordi inoltre la “predilizione” nel provocare il pubblico, suonando il violoncello a seno nudo e la particolarità di indossare “abiti” interattivi fatti di luci e monitors, sotto il controllo di Nam June Paik.

Nella performance *TV Bra for a Living Sculpture* del 1969 **Moorman**, durante l’esecuzione al violoncello, indossa due monitors come reggiseno, che trasmettono sia programmi TV sia immagini provenienti dalla galleria e dal pubblico grazie ad una telecamera a circuito chiuso.

La collaborazione corporale e tecnologica fra i due artisti è riscontrabile anche in *TV-Cello* e *TV-Glasses* del 1971 dove Moorman si esibisce con “sculture” di Paik [Fig. 39].

Il corpo è inoltre protagonista nel celeberrimo happening *Opera Sextronique* del 1967, in cui **Moorman** appare sdraiata e sospesa sulla strada, con abiti militari in “bianco”, e dove il violoncello si converte ad arma di pace.

Come accennato, Charlotte **Moorman** usa il “violoncello” come strumento e come materiale “pittorico” e scultoreo, così come nelle sagome lignee oppure nelle più recenti sculture *Bomb-Cello* del 1984 (bomba siluro trasformata in violoncello), e *Violoncello* del 1989.

L'altra presenza femminile collegabile al movimento Fluxus è Yoko **Ono**, che si dimostra inerente all'argomento della compartecipazione di più identità nell'opera d'arte, ad esempio nel taglio dell'abito, già menzionato, *Cut Piece* (1964).

Un'altra risposta orientale, a proposito della presenza pubblica del corpo nell'arte, proviene da Yayoi **Kusama**, con performance, installazioni e fotomontaggi fotografici contraddistinti dalla consequenzialità decorativa applicata al corpo e all'ambiente circostante e dalla presentazione di oggetti domestici "infestati" da "accumulazioni" di protuberanze decisamente propense alla forma fallica, come nella sedia *Accumulation #1* [Fig. 40] del 1962 o nel divano *Accumulation #2* del 1966.¹²

Ogni dubbio a proposito dell'assenza di referenze pubbliche e collettive femminili negli anni '60 può essere messo da parte prendendo come referenza obbligata l'esplicito gesto di Shigeko **Kubota** nell'azione *Vagina Painting* del 1965 [Fig. 41], che vede l'artista impegnata in pubblico a dipingere accovacciata con un pennello-fallo attaccato alle sue mutande.

Quest'opera, come tutte quelle che vedono artiste eseguire performance con parti del loro corpo con le quali lasciano una traccia "pittorica", sono la risposta "femminista" alle antropometrie realizzate da Yves Klein, che usò la donna come un "pennello".

Fra le artiste che usano una parte del corpo, in particolare la vagina, quale asse e strumento di misura della "nuova" espressività pubblica femminile legata alla sessualità e all'identità, va segnalata Carolee **Schneemann** con opere quali *Interior Scroll* del 1975 [Fig. 42], una performance

in cui estrae dalla vagina un rotolo nel quale è esplicitata tutta la poetica “vaginale” dell’artista, che viene “declamata” in pubblico durante lo srotolamento dell’involucro.¹³

Ma qui non si tratta di fare un’elencazione di opere d’arte che abbiano una referenza vulvo-vaginale o prevedano l’utilizzo in pubblico, a fini artistici, di questa parte anatomica.

Bisogna prendere però atto che si tratta di pratiche artistiche “vaginali” che vedono la loro comparsa proprio nell’arte degli anni ‘60- ’70, e che trovano un riscontro nell’attualità, passando per Hannah **Wilke** e Annie **Sprinkle** fino ad arrivare alle poetiche recentemente proposte delle artiste spagnole Mireia **Sentis** ed Eulalia **Valldosera**.

Consideriamo ad esempio la fotografia della “vagina ingioiellata” o “gioiello-vagina” *Sense Títol* (dalla serie <<*Joies*>>) di Mireia **Sentis** del 1985 o il collage fotografico di Eulalia **Valldosera** che ci mostra un’erotica vagina-occhio-bocca (*Sedució*, 1990) **[Fig. 43]**.¹⁴

In ogni caso, sicuramente uno degli esempi più eclatanti per complessità è quello dell’esperienza già accennata di Judy **Chicago** che, pur consolidatasi all’inizio degli anni ’70, prende avvio già precedentemente.

Quest’esperienza californiana rimane fondamentale perché, in primo luogo, nasce da un’esperienza di gruppo, che fa sì che si costituisca come “pubblico” in senso partecipato e, in secondo luogo, perché è una collaborazione fra donne.

Il discorso di Judy **Chicago** prende avvio nello State Collage di Fresno dove insegnava, tenendo lezioni centrate pionieristicamente sull'arte femminista.

Chicago insiste nel voler tenere le proprie lezioni al di fuori dell'ambito universitario e nell'applicare il metodo "consciousness-raising" che consiste nell'esposizione verbale della storia personale da parte di ogni donna.

Dopo il confronto con queste esperienze **Chicago** constata che le problematiche personali avevano costituito qualcosa in comune fra le donne e che questo processo faceva parte del senso di oppressione accumulato da fattori di discriminazione verso la donna, la sua identità e sessualità.

Il gruppo che gravitava attorno a Judy **Chicago** cominciò ad analizzare i metodi del sistema economico e politico, denunciando le discriminazioni riscontrate e arrivando a puntualizzare il discorso sul fatto che ogni storia individuale ha un contenuto allargato e una implicazione politica.

Nel 1971 Judy **Chicago** e Miriam **Schapiro** realizzano un corso femminista nel California Institute of the Arts, attraverso il quale ristrutturano una vecchia proprietà di Hollywood (Los Angeles) trasformandola in una vera casa/laboratorio di espressione femminile, dal nome *Womanhouse*, nella quale ogni studentessa partecipante contribuì alla realizzazione strutturale e decorativa delle stanze e degli arredi, accompagnando il tutto con performance, installazioni e dibattiti.

Womanhouse era caratterizzata dal predominio di referenze femminili atte a promuovere e consolidare un punto di vista dell'arte da parte delle donne.

Fra gli interventi scultorei si ricordino: l'armadio pieno di scarpe da donna (Beth Bachenheimer, *Shoe Closet*,

1972), la cucina di color rosa con seni alle pareti (Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch, *Nurturant Kitchen*, 1972), la dispensa per asciugamani e canovacci dal quale esce il manichino di una donna (Sandy Orgel, *Linen Closet*, 1972), la sala da pranzo con vettovaglie in tavola (Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam **Schapiro**, Faith **Wilding**, *Dining Room*, 1972) e la “bianca” toilette per donne (Judy **Chicago**, *Menstruation Bathroom*, 1972) [Fig. 44].

Womanhouse aprirà al pubblico a partire da gennaio 1972 per un mese, come luogo di performances e dibattiti, con enorme affluenza e riscontro pubblico (vedi la circolazione di immagini pirata in Europa).

Dopo questa esperienza nel 1979 Miriam **Schapiro** fonda a New York con la collaborazione di altre donne il Feminist Art Institute.

Particolarmente interessante e convincente si dimostra un'altra proposta di Judy **Chicago**, quando nel 1974 invita 39 “artiste” a costruire un'opera collettiva altamente simbolica per referenze storiche e formali.

La forma risultante di questo **corpo pubblico**, dopo cinque anni di lavoro, è un tavolo apparecchiato triangolare (lato 14,6m) da 39 posti, dove ogni servizio-omaggio corrisponde ad una donna importante o rappresentativa per lo sviluppo della società al “femminile”, dalla preistoria alla contemporaneità.¹⁵

L'opera, terminata nel 1979, è chiamata *The Dinner Party* [Fig. 45] ed è accompagnata anche da un libro-documento dove Judy **Chicago**, oltre a ripercorrere le fasi del lavoro, testimonia il tributo ad altre 999 donne “storiche” che hanno contribuito all'affermazione

dell'identità della donna e riscrive in chiave femminista la Genesi umana, pone "Goddess" al posto di "God" come "supreme creatrix", e fornisce una versione differente dell'Apocalisse fondata su valori femministi.¹⁶

In merito a un evento di questa portata, appare strano non trovarne riscontro ancora oggi nei libri di storia dell'arte, quando si parla degli anni '60-'70.

Dopo questi fenomeni, si può intuire come la definizione di arte femminista che si consolida in quegli anni sia il frutto di domande che le donne pongono a sé stesse e alla società, interrogandosi sul ruolo nell'arte attraverso la rappresentazione pubblica delle proprie esperienze intime e personali.

I temi che vengono dibattuti con più frequenza, dalle artiste del periodo in questione, fanno riferimento all'età, al parto, all'invecchiamento, la relazione con la società e il lavoro, l'incesto e le violazioni, la casa, le mestruazioni, la sessualità, i tabù, i miti e gli archetipi.

Un altro aspetto interessante è relativo all'uso dei materiali, non solo di derivazione tecnologica ma anche tradizionali e popolari che rimandano ad un gusto ed un fare tipicamente femminile.

Dall'amore e dal piacere di "lavorare assieme", ovvero cooperare, vengono riprese dalle artiste culture rurali e popolari, prestando particolare attenzione per stoffe, cucito e ricamo, complementi, maquillage.

Rispetto la creatività delle artiste risulta perciò fondamentale il lavoro di gruppo, così come l'esibizione e il confronto con un pubblico, che può essere quello della strada, quello incontrato nei mezzi di trasporto e

comunicazione, quello del luogo di lavoro, dei supermercati, degli uffici e delle “industrie” .

Si può affermare che negli anni '60-'70 sussista nell'arte un'estetica tipicamente femminile, applicata volutamente con coscienza e ben riconoscibile.

L'apparire nell'arte di forme tondeggianti, colori tenui e femminili come il rosa, e il corpo stesso delle donne è un fenomeno “naturale” oltre che voluto.

Da queste osservazioni si evidenzia come le artiste avanzarono proposte molto differenti fra loro e abbastanza noncuranti del mercato tradizionale o ufficiale.

Anzi, sembrano esprimersi anche lontano da imposizioni stilistiche, più libere in un certo senso, perché coscienti che potrebbero “esagerare” in tutto e per tutto.

Ed è questo che sembrano fare Judy **Chicago** e Miriam **Schapiro**, compiendo una traiettoria fondamentale per l'arte delle donne che seguirà.

Tali artiste proporranno l'uso cosciente di un linguaggio basato sulle forme genitali archetipiche della femminilità, definito “Central Core Imaginery”, generalmente evidenziato da forme tonde o romboidali strutturate attorno ad un centro focale (circoli, uova, fiori e recipienti).

Con tale estetica, **Schapiro** e **Chicago** erano intenzionate a coscientizzare le donne di fronte a un'ottica creativa e non condizionata da giudizi negativi che potevano essere mossi contro l'anatomia corporale e sessuale femminile.

A tale scopo, le due artiste elaborano un'estetica della “vulva” fondata su concetti positivi e solari che celebrassero l'identità femminile armonica e vitale.

Anche nel lavoro collettivo *The Birth Project* del 1982-83 Judy **Chicago** sceglie il cucito e il ricamo nel riproporne le

tematiche relative al genere espresse con una libertà e un erotismo inaudito.

A causa del pensiero comune patriarcale che vede la donna strumento di piacere e riproduzione, il lavoro di Judy **Chicago** venne particolarmente criticato dalle femministe, che vi vedevano il soggiogamento a un tipo di seduzione controproducente per la sessualità delle donne carico di stimoli destinati alla copulazione.

“Female Imagery” e “Female Sensibility” saranno termini di uso frequente durante i dibattiti femministi che vedranno, da un lato, la proclamazione di una similitudine fra le varie opere d’arte delle donne che hanno avuto esperienze simili e, dall’altro, la constatazione che questo fattore comune esista per questioni fisiologiche definite come una genetica comune indicata col termine “essentialism”.

Anche i critici e i storici dell’arte del periodo in questione sono alla ricerca degli esempi di questa sensibilità genetica comune alle donne, domandandosi come sia possibile stabilire similitudini fra le diverse opere delle donne e se dal semplice contenuto di un’opera si possa stabilire se l’autore sia uomo o donna.

Ma sappiamo che occorre difendere un corpo asessuato dell’opera d’arte in sé, anche se rispetto alla produzione, ovvero ai fautori, l’attenzione della critica si è spostata sul genere degli artisti.

Questo pensiero equivale a dibattere un’arte al “femminile” che riguarda anche la ricerca di motivi e pratiche che rimandino ad un “eterno femminile”, basato su principi contrastanti propri della caratterizzazione femminile.

La catarsi delle donne quale tributo all'arte ha dovuto compiersi attraverso i secoli con pratiche che evocano la parte sacra e profana del corpo e dell'identità femminile.

Vita/morte e bene/male sono trasmessi consequenzialmente da figure che attraverso l'arte e la vita hanno incarnato sia il ruolo di sante sia di martiri, sia di muse sia di prostitute, sia di vergini sia di assatanate, e che oggi sono semplicemente delle donne che hanno il "potere" o "dono" di esprimersi attraverso l'arte, da artiste.

La variante emancipata e spregiudicata della donna viene spesso giustificata o ridicolizzata sotto un'ottica prima da schizoide e poi da depressa.

In realtà la donna artista, a cominciare dagli anni '60, non ha fatto altro che porre il punto della situazione, rivendicando il diritto dei "generi" a "essere" e a "partecipare" nel dibattito sociale e artistico.

In tal senso la critica d'arte femminista e quella di derivazione "omosessuale" rifiutano la visione demoniaca e relegata della propria identità, quale indice di concetti riduttivi e astratti provenienti da una prospettiva maschile e parziale.¹⁷

In direzione opposta, qui si cerca di analizzare il significato di immagini e referenze considerate generalmente "marginali" o da corollario al dibattito artistico ufficiale, proprio perché, in gran parte, lasciate in disparte dalla storiografia artistica ufficiale.

In tal senso, risulta emblematica l'azione compiuta dall'artista Mierle Laderman **Ukeles**, nel senso sia di **corpo pubblico**, sia di "pulizia" dalla società dai pregiudizi precostituiti.

Le sue performance nascono da una profonda coscienza “materna” del bene “altrui” combinata all’alto contenuto femminile del contesto, collegato al lavoro del pulire e del provvedere alla sussistenza.

Le azioni di “Maintenance Art” tenute dall’artista sono da collocarsi nella direzione sociale di più ampio respiro, quindi non solo propriamente femminista, e dibattono l’arte pubblica intervenendo con il mantenimento e la pulizia di luoghi pubblici, come strade e musei.

Tale lavoro “socialmente” utile intrapreso da Mierle Laderman **Ukeles**, in una serie tredici interventi dal 1973 al 1976, conferma la presenza nella realtà urbana del **corpo pubblico** in qualità di mediatore.

La performance *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (1973) **[Fig. 46]** è infatti un’azione pienamente definibile di **corpo pubblico**.¹⁸

Dal suo manifesto di “Maintenance Art” si desume l’ardua attività di “cura” dovuta dalle necessità contingenti, attirando l’attenzione su come sia ignorato dalla società chi in effetti svolga tali mansioni.

Naturalmente questa pulizia non è solo quella dei luoghi quotidiani e della “mente collettiva” ma è anche quella dei luoghi della sofferenza e del “confinamento” della donna e dell’opera d’arte.

In questo discorso, occorre citare nuovamente almeno due artiste spesso lette attraverso una critica d’arte femminista e relegate, ingiustamente, ad una esclusiva produzione “rivendicativa” degli anni ’60 e ’70.

Ci si riferisce alla produzione interdisciplinare di Hannah **Wilke** e Mary **Kelly** sostanzialmente attinente al **corpo pubblico**.

Non secondario è anche l’aspetto formale che contraddistingue il loro operato, con accentuate

particolarità biomorfe legate al sesso e alla sessualità femminile.

Le sculture vaginali di Hannah **Wilke** (*One-Fold Gestures*, 1973-74), o le forme vulvari fatte di gomma o chewing-gum confermano la propensione dell'artista sulla ricerca di una "espressività" o sensibilità femminile, riscontrabile artisticamente in molte altre artiste, sia in termini iconografici che formali e concettuali.

Mentre in quegli anni imperversava nell'arte l'"Anti-Form" e la distaccata concettualizzazione delle forme e dei materiali, Hannah **Wilke** intraprende una ricerca opposta dove la forma scultorea diventa tutt'uno con il corpo, il paesaggio e l'ambiente.

L'ambiente serve da pretesto per discutere la femminilità ed è inteso come luogo dove controbattere l'uso, come oggetto, del corpo femminile.

Il coltello viene sostituito dalla pistola, ma è sempre un arma, che Hannah **Wilke** usa nella serie di autoritratti *So Help me Hannah* (1978-84), come simbolo maschile da porre in ridicolo.

Quello che inoltre conferma le caratteristiche del lavoro di Hannah **Wilke** come **corpo pubblico**, dagli anni '60 fino all'epoca contemporanea, è il fatto di operare trasportando formalmente in arte l'"intimità femminile", evidenziandola pubblicamente.

In modo simile, il lavoro artistico "socialmente materno" intrapreso da Mary **Kelly** con la sua serie svolta e documentata nel 1976 in *Post Partum Document (1), (2), (3)* è un altro esempio che conferma come il **corpo pubblico** si presenti con caratteristiche dalla portata individuale e universale.¹⁹

L'estremizzazione dell'arte femminista ha portato alle medesime conseguenze gli stessi atti rivendicativi sia artistici che politici, implicando il corpo pubblico in una variante "aggressiva" e legata ad un programma "politico". Nel 1977 Leslie **Labowitz** e Susanne **Lacy** presentano *In Mourning and in the Rage*, una performance molto drammatica, che vedeva un corteo di donne vestite di lunghe tuniche nere e rosse disporsi davanti all'entrata del municipio locale per declamare ad alta voce testi inerenti ad atti di violenza contro donne.²⁰

In ambito britannico i toni rivendicativi dell'arte femminista appaiono più pacati e spesso caratterizzati da citazioni di esperienze oltre-oceano (ad esempio Womanhouse che arriva in Europa con mezzi pirata), come nel caso del collettivo *Feministo* che allarga la partecipazione promuovendo la Mail Art.²¹

Se occorre fare i conti con una certa estremizzazione del **corpo pubblico**, inteso come manifestazione artistica, legata a una rivendicazione politica, è opportuno cercare anche altre forme di creatività che attestino un'espressione "trasversale".

Per fare questo occorre ritornare al corpo e all'estremizzazione artistica avvenuta con la Body Art e soffermarsi sul contributo di Gina **Pane** che "dona" al pubblico il proprio corpo attraverso rituali ed esperienze condotte al limite.

La versione "bloody" della Body Art viene mediata attraverso un alto contenuto di poetica "leggera" e molto "femminile" che, pur con toni drammatici, conferma quanto il **corpo pubblico** non sia solo estremizzato in senso politico, ma anche in senso "viscerale".

Rispetto la gestualità di Gina **Pane** è impressionante l'uso della lametta per far sgorgare sangue dal suo corpo in un'accanita richiesta di contatto con il pubblico.

Il candore delle immagini, sottolineato dalle vesti chiare indossate per l'evento, documenta le azioni dell'artista contrastando con l'analisi dettagliata e seriale del gesto, come ad esempio una serie di incisioni allineate.

Gina **Pane** considera inizialmente la fragilità e vulnerabilità del corpo conducendo delle performances che la vedono insistere sul rapporto della soggettività con l'ordine sociale.

La dominante autobiografica delle sue azioni, riferita specialmente a vicende affettive, viene trasposta ad una dimensione politica della poetica corporale della "sofferenza", portando in luce un soggetto attivo, critico e rivendicativo, in quanto implicato nel discutere gli aspetti aggressivi che la società dimostra verso il corpo sociale.

Un aspetto non trascurabile del processo artistico di Gina **Pane** è la componente che insiste sull'identità femminile secondo una logica femminile e femminista, preoccupata e attenta alle problematiche del corpo, misurate prima come dato biologico e in sintonia con la natura e poi confrontate con il pubblico.

Da questo processo il corpo viene presentato nei suoi caratteri mutevoli e quindi come elemento naturale soggetto a minacce e cambiamenti.

Durante una decina di anni Gina **Pane** eseguirà sul proprio corpo una serie di autolesioni basate sull'estetica dell'espiazione del dolore, dove la ferita è convertita in sofferenza poetica e mistica, come in: *Action Sentimentale* del 1973, *Action Psyché* del 1975, *Io Mescolo Tutto* del 1976 [Fig. 47] e *Action Laurie* del 1977.

Gina **Pane** immola e consacra il suo corpo all'arte, quale luogo nel quale si evidenziano e ripercuotono i malesseri provocati dalla violenza della società, rappresentando così il **corpo pubblico**.

Gina **Pane** si qualifica come **corpo pubblico** in particolare nel fatto di donarsi agli spettatori, rendendosi strumento di critica polemica e rivendicativa, contro ogni sorta di manifestazione di intolleranza e discriminazione.

Inoltre, nella sua poetica, Gina **Pane** insiste nell'esprimere con il corpo la visualizzazione pubblica di argomentazioni collettive, rispetto a temi quali: gli abusi di potere, il maschilismo discriminante e l'isolamento forzato degli esseri umani.

Le ferite di Gina **Pane** manifestano il senso precario del corpo che, per non soccombere, vede nel superamento "mistico" del dolore l'espiazione della sofferenza e della morte.

Gina **Pane** si confronta drasticamente con il tabù della morte nella performance in video *Death Control* del 1977, dove due monitors mostrano rispettivamente il viso dell'artista ricoperto da larve e una festa di compleanno dove i bambini distruggono la torta.

Il cibarsi, quindi la vita, passa attraverso atti drammatici e violenti, ovvero: la celebrazione della vita avviene con la distruzione o decomposizione.

Nel 1979 l'artista decide di interrompere le sue azioni corporali, dedicandosi alla produzione scultorea di una serie di opere chiamate *Partition* dove presenta oggetti quotidiani in relazione con immagini esteticizzate delle sue ferite.

Dal 1984 Gina **Pane** focalizza la propria estetica sulle figure di santi martiri, con le relative privazioni e mutilazioni, riconducendo il sacro alle ferite e e alla scomoda simbologia che riguarda le azioni indispensabili legate alla sopravvivenza, come, ancora una volta, il cibo e il mangiare.

Negli ultimi anni della sua espressione artistica Gina **Pane** trasposta le mutilazioni che prima infliggeva al suo corpo ai materiali duri e fragili relativi alla scultura (rame, ferro, vetro, etc.) intervenendo nella forma e nella materia con la solita esorcizzazione del dolore attraverso l'atteggiamento mistico.

La presunta offesa al corpo inflitta dalla ritualità di Gina **Pane** trova corrispondenza con la gestualità di Marina **Abramovic'** e si ricollega ad una venerazione della sacralità del corpo stesso, strumento di conoscenza e fonte di vita.

Il misticismo del corpo di **Pane** affonda i suoi presupposti nell'intelligibilità dei simboli e dei gesti "puri", forse convulsi e dolorosi, ma, secondo l'artista, innati.²²

La presenza della "libera" ricerca espressiva è confermata negli anni '70 anche in campi desueti all'arte, oltre che nelle manifestazioni collettive è espressa a pieno titolo nei mass media.

L'avanzata dei mezzi di comunicazione di massa in arte come nella vita quotidiana è tematizzata da Jenny **Holzer** in *Truism* del 1977.

La corrispondente variante virtuale già presente negli eventi **Fluxus**, è stata tematizzata da Lynn **Hershman**.

Hershman è probabilmente la prima artista ad avventurarsi nella sperimentazione con video e computer, concependo l'arte mediante un'estetica che precorre il "cyber" attraverso ciò che viene rappresentato sullo schermo e nel virtuale.

A partire dalle esperienze di *The Dante Hotel*, che risalgono al 1972, e durante tutta la sua produzione di opere video-interattive totali, il soggetto è generalmente duplice: la donna e i mezzi tecnologici computerizzati.

Hershman esprime il ruolo partecipativo e democratico della sua estetica nel dare al pubblico la possibilità di "manipolare" l'opera; al contempo "offre" una spietata visione della donna criticando il "potere" esercitato nel determinare la sua identità.

Rispetto al **corpo pubblico** le opere di Lynn **Hershman** intitolate *Roberta* e *Lorna*, incarnano una soggettività sempre ipotizzata e in bilico, perché il fragile equilibrio della identità è determinato da interventi esterni.

Le individualità di queste donne sono attestate, ma la loro identità è collettiva e in continuo movimento.²³

Lorna (1979-84) **[Fig. 48]** segna un passo storico nell'arte, perché è il primo videodisk/CD-Rom interattivo "artistico", e non risulta paradossale che incarni il **corpo pubblico** con un'ottica totalmente personale, separata e d'"avanguardia" femminista oltre che artistica.

Discutere sul ruolo della donna significa per Lynn **Hershman** lavorare artisticamente con i sistemi digitali, le pellicole dei film, il video, le installazioni interattive e con robots e donne-bambole telecomandate.²⁴

Hershman mette in discussione ruolo, modello e identità attraverso l'automatismo interattivo cibernetico e robotico.

La sua produzione artistica è indiscussa la centralità del corpo femminile, rappresentato con figure-corpi-automi soggiogati alla tecnologia e in storie da “new doll”.

Ad esempio, la storia di *Lorna* è quella di una donna che soffre di agorafobia e per tale ragione vive rinchiusa in casa dove è soggiogata dalla televisione; la sua unica salvezza è riposta nel “pubblico” che ne riscatti la condizione di passività.

Hershman sviluppa questo progetto come postazione interattiva installata all’interno di un ambiente che ricostruisce l’ambiente domestico di *Lorna*.

Il pubblico che accede all’installazione trova inoltre oggetti e documenti che danno informazioni più dettagliate su *Lorna*.

Nella documentazione si trovano anche testimonianze che indicano anche l’ipotesi di suicidio, come unica arma di salvezza che *Lorna* adotterà per salvarsi.

In realtà, la vera libertà di *Lorna* è conquistabile solo distruggendo il televisore.

Hershman incarna in tutti i sensi il **corpo pubblico** quale sensibilità che, partendo dal dato autobiografico, produce identità fittizie che influiscono sulla stessa soggettività dell’artista.

Queste innumerevoli serie di donne create da **Hershman** rappresentano così anche l’identità collettiva del personaggio.

Rispetto al **corpo pubblico**, conferma la transdisciplinarietà dell’evento e l’apporto fondamentale del pubblico, senza il quale le identità dei soggetti in questione rimarrebbero inconcluse e insoddisfacenti.

Dalla fine degli anni ’70, le artiste appaiono aperte e fiduciose nel “nuovo”, inteso come sperimentazione con le “nuove” tecnologie.

È evidente che Laurie **Anderson** abbia abbracciato la “filosofia scultorea” di Charlotte **Moorman** e le sperimentazioni multimediali di Lynn **Hershman**.

Il debutto audio-visivo di Laurie **Anderson** avviene con *The Life and Times of Joseph Stalin* nel 1973, ma la notorietà è raggiunta solo negli anni '80 con la pubblicazione del disco *Big Science*.

Da sempre l'artista lavora sul concetto di simultaneità fra diversi territori linguistici, introducendo con la musica un codice fatto di semplici accostamenti sonori e verbali capaci di risaltare le convenzioni e le ambiguità.

Il processo artistico di Laurie **Anderson** è ironico ed eclettico; con il paradosso sviscera, sviluppa e manipola concetti relativi a oggetti, suoni, parole e gesti.

Dagli anni '70 con le sue performance **Anderson** compie una rottura del senso logico, utilizzando contemporaneamente più mezzi e procedimenti: dalle registrazioni sonore agli slogan, dai messaggi pubblicitari a quelli politici.

Nel ricercare accostamenti nuovi, l'artista distorce lo strumento, i suoni, i rumori e i messaggi, aiutandosi, ad esempio, con un dispositivo fissato all'archetto del suo violino (“Tap-bow-violin”) e con una testina magnetica collocata nel corpo del violino.²⁵

I messaggi di **Anderson** mettono in evidenza i paradossi del linguaggio quotidiano, in particolare quello politico, fonte di banalità, frasi di circostanza ed equivoci, usando con frequenza codici e suoni tecno-elettronici caratterizzati dalla ripetizione stridente, dalla frammentazione e dalle pause.

Anche il silenzio viene amplificato e distorto da **Anderson** nel tentativo di far comprendere come la tecnologia abbia invaso la natura dell'uomo.

Già dagli anni '70 **Anderson** lavora a *United States*, un disco composto da quattro sezioni multimediali, presentato più volte a New York e a Brooklyn fra teatri e accademie, che sarà pubblicato almeno cinque anni più tardi.

I brani musicali *O Superman* e *Let X=X* (pubblicati in disco dal 1982) rappresentano l'espressione artistica di **Anderson** al culmine della sintonia con gli elementi del suono.

Anderson è un'artista totalmente in sintonia con la "poetica" del multimediale e con la danza tecnologica ma che rivolge critiche ai meccanismi e ai rituali legati all'arte, confermando la pericolosità del linguaggio.²⁶

Infatti, la produzione musicale e scultorea dell'artista attestano il lato oscuro della fiducia riposta nella ricerca scientifico-tecnologica.

Laurie **Anderson** è la corrispondente raffinata delle stranezze intraprese da **Cosey Fanni Tutti** e dell'assoluta iconoclastia di Diamanda **Galàs**.

Tali artiste sono accomunate dalla difficoltà di accettazione e storicizzazione da parte della critica artistica, anche musicale, e dall'aver ottenuto un certo riscontro solo nella decade successiva.

Diamanda **Galàs** sembra una creatura generata dalle tenebre.

Nelle sue performance di tipo sonoro, "minimali e oscure", utilizza praticamente solo la sua voce ed alcuni microfoni.

Anche qui il silenzio ha un valore simbolico e accompagna la voce protesa e distorta all'inverosimile.

Nel silenzio esteso al suo massimo l'artista amplifica la sua voce "innaturale" lasciando lo sgomento fra il pubblico; attraverso la sua voce "il sangue si raggela".²⁷

Diamanda **Galàs** parla della sua voce come strumento di "verità", ispirazione per chi è in sintonia con essa e mezzo di tortura per i "peccatori".

Tutta la sua traiettoria, sviluppata dagli anni '70 ad oggi, dagli Stati Uniti all'Europa, è intrisa di temi che toccano la morte, la sofferenza e la malattia ed in particolare l' AIDS.

L'artista appare determinata nel condurre la propria "disciplina" di "donna" controcorrente e scomoda, anche perché si scaglia apertamente contro la Chiesa.

Galàs, durante la sua "esteriorizzazione del dolore", si propone a volte con toni molto aggressivi e a volte più pacati che disorientano e disturbano il pubblico.

Galàs non è il solo caso di "buco nero" pensando che ancor prima di essa, debuttava nella scena artistica un'altra artista performer "scomoda" e "inclassificabile" chiamata **Cosey Fanni Tutti**.²⁸

Gli esempi "distorti" di Laurie **Anderson**, **Cosey Fanni Tutti** e Diamanda **Galas**, riallacciabili negli anni '80 anche ad artiste quali Annie **Sprinkle** e Lydia **Lunch**, fanno parte del **corpo pubblico**, ma sono indubbiamente anche "pezzi" scomodi.

Tali opere controcorrente rappresentano un' "ossessione" per la critica ufficiale e in comune hanno l'aver "beffato" le istituzioni ufficiali di governo.²⁹

5.2.....Identità

Le artiste degli anni '60-'70, nella consapevolezza di essere portatrici di una creatività al femminile, promuovono con frequenza un'espressione artistica basata sulla sperimentazione e l'uso combinato dei linguaggi artistici.

Le "danzatrici" Yvonne **Rainer** e Thrisha **Brown**, che sperimentano una compenetrazione fra danza e cinema, possono essere prese da esempio.

Come si è visto, alla fine degli anni '50 gli Stati Uniti vedono il confluire di interventi d'avanguardia e sperimentali espressi da artisti provenienti da diverse discipline.

Nei fenomeni di avanguardia, cui fece parte Yvonne **Rainer**, è interessante appurare il carattere di ricerca continua, prestando attenzione alle contaminazioni e alle relazioni sempre in movimento e in costruzione.

La centralità del corpo della libera progettualità che imperversa nella "New Dance" del *Judson Group* (fondato da Rainer) acquista posteriormente caratteristiche sempre più "minimali", in particolare nell'esperienza di gruppo *Grand Union*.

Una delle componenti principali della poetica "New Dance" deriva dal senso dinamico e vettoriale della fase motoria del corpo, il tutto interrelazionato e in accordo con le persone singole e tutti gli accadimenti che si presentino.

Tale poetica mira all'espressione di opera d'arte totale, aperta all'interazione polidirezionale e poliderivata, in

costante scambio psico-fisico con il pubblico, senza distinzioni di genere.

Questo fu possibile per mezzo della contaminazione territoriale, più volte esplicitata, che attraverso mezzi e gesti artistici evidenzia il carattere arbitrario dei fenomeni.

Rainer è totalmente concentrata nella ricerca attorno al concetto di simultaneità e uguaglianza fra oggetto e corpo, dalla quale prenderanno vita i corpi “appoggiati”, “portati”, “abbandonati”, “sospesi”, “recuperati”.

Il corpo senza limiti è assunto a corpo-oggetto aperto a tutte le possibilità, in particolare a quelle sollecitate o provocate dal pubblico esterno.

Tale concetto di apertura al nuovo e casualità, grazie ad una forma naturale di scambio ed evoluzione, si esprime attraverso contraddizioni equivalenti, fra naturale/innaturale, permanente/effimero, interno/esterno, pubblico/privato.

La sintesi comportamentale di **Rainer** non appartiene a un concetto riduttivo, bensì proviene dalle “arti pure” private di letture simboliche, metaforiche o ideologiche.³⁰

Risulta perciò rilevante riscontrare nell’arte del periodo in questione l’uso sempre più “distorto”, inconsueto e artefatto di suoni, strumenti, oggetti, corpi e immagini.

Accanto a queste poetiche artistiche di rottura, va annoverato il rifiuto dell’oggetto artistico tipicamente finalizzato alla committenza, al museo e alla galleria.

Questa propensione esalta la volontà delle artiste ad agire nel corso del proprio processo artistico attraverso il senso di apertura oltreché di rottura o trasgressione.

Nel nome della ricerca “pura”, l’investigazione di altri supporti, mezzi ed espressioni ha condotto, fra le altre

cose, all'”esplosione della pittura” e delle arti in senso tradizionale.³¹

Un'altra dominante riscontrata è quella del forte connubio arte-vita, tradotto dalle donne in arte con la particolare attenzione al proprio corpo, alla sessualità e all'”identità”. Ma il connubio arte-vita, altamente autobiografico, rappresenta anche la richiesta di una implicazione pubblica dell'opera d'arte, la rivendicazione di luoghi e la richiesta di partecipazione attiva dello spettatore attraverso la sollecitazione e la provocazione.

Tali interventi pubblici nell'arte possono essere denominati happenings, ma si è già riscontrato come performance e Body Art partecipino anch'esse alla costruzione del **corpo pubblico** accomunate dalla presenza di un “pubblico”.

Bisogna inoltre considerare che alcune performance si svolsero come “azioni private” e che altre si tennero di fronte a un pubblico limitato.

Inoltre nella performance, rispetto all'happening, occorre tenere in considerazione la variante del “pubblico” più spettatore che partecipante.

In ogni caso è la Body Art che si concentra sul corpo e sperimenta con esso.

Occorre notare che, nonostante la presenza di alcuni gruppi, la maggioranza delle artiste che lavora con il proprio corpo, collabora nei collettivi in forma di compartecipazione, ma generalmente il lavoro è profondamente individuale.

Sono note, ad esempio, le azioni compiute negli anni '70 a livello individuale nello spazio pubblico da Adrian **Piper**, come nella serie di performance *Catalysis* (1970-71) [Fig. 49], dove l'interazione anticonvenzionale con il pubblico

diventa il mezzo per sondare “l’altro” e per attuare la trasformazione politica del “luogo condiviso” e della società.

Altrettanto note sono i “rituali” artistici di Valie **Export**, portati avanti dagli anni ’70, capaci di evocare, attraverso il corpo, i fantasmi legati alla sessualità.

Export sviluppa la sua produzione performativa e filmica considerando lo schermo la pelle del corpo e dell’opera d’arte.

I temi trattati dall’artista dibattono costantemente l’identità scardinando ogni limite fra calco e materia e femminile/maschile.

Un altro esempio di lavoro in “solitario” è il caso, già citato, di Gina **Pane**, fin dai primi interventi di Land Art che la vedono interagire e mimetizzarsi con l’ambiente.

Tali esperienze la porteranno a concentrarsi progressivamente sul proprio corpo e sull’esperienza fisica del dolore-limite, che essa dispiegherà con poesia e ogni sorta di lacerazione della sua pelle.

Cosciente dell’unicità dell’evento, la documentazione è svolta con cura, così come non sono casuali, del resto, le pose o il colore bianco adottato per gli abiti.

L’arte estrema di Gina **Pane**, mescolata a insinuazioni femminili fatte di latte caldo e materno, termina con lame che sfregiano il volto (come in *Le Lait Chaud* del 1972) o altre parti del corpo (come in *Action Psyché* del 1974).

In ogni caso l’identità sofferta delle donne e delle artiste degli anni ’70 coinvolge la maternità, la casa e la domesticità.

Una visione “ossessiva”, che richiama la ripetizione esasperata dei gesti quotidiani femminili, è offerta ad

esempio da Martha **Rosler** in *Semiotics of the Kitchen* del 1975.³²

Inerente all'alienazione della quotidianità occorre menzionare anche la produzione artistica che fa uso di "prolungamenti" e "adorni" "naturali/artificiali" del corpo, come si riscontra nelle opere di Ulrike **Rosenbach** (*Haubenfotos*, 1972) e Rebecca **Horn** (*Arm-Extensionen*, 1970).

Se occorre far riferimento invece a una identità fragile che postuli i propri contenuti identitari sull'assenza del corpo, ci sono almeno due casi da tenere in considerazione che riguardano la Conceptual Art già dagli anni '60.

Il primo caso è quello della scultrice Eva **Hesse**; l'altro, portato all'estremo nella sua concettualizzazione logica e astratta, è quello di Hanne **Darboven**.³³

Eva **Hesse** conferma il contenuto interdisciplinare della ricerca artistica e il contributo che determinate discipline svolgono come ambito di ricerca e supporto all'arte stessa.

Il senso dell'identità artistica e personale di Eva **Hesse** conferma inoltre il connubio indiscibile fra arte e vita, marcati da una forte introspezione, anche psicoanalitica.

Il supporto dell'analisi verso l'autocoscienza della donna artista in questione è l'elemento con cui viene strutturata (costruita) e de-strutturata (distrutta) l'identità del soggetto, e di conseguenza della sua arte.

Per l'artista il corpo altro non è che il luogo cerebrale e fisico dove si incontrano la vita e la morte.

Il senso di disagio e la fragilità che espone Eva **Hesse** proviene da un passato scomodo, fatto di paura per le

persecuzioni naziste e segnato da tragici eventi familiari, come il suicidio della madre.

Un disagio ossessivo che porterà spesso l'artista verso l'autodistruzione così come alla distruzione, di propria mano, della quasi totalità delle sue opere.³⁴

Eva **Hesse** struttura la comprensione dell'identità e dell'arte attraverso un criterio semplice di libera associazione fra materiali, che faccia emergere le qualità più intime degli stessi.

Tale pratica è condotta dall'artista sia su materiali artificiali che naturali e sul concetto che sottende l'identità cerebrale e fisica.

Tale dinamica relazionale, che esalta gli opposti, nelle sue opere, acquista programmaticamente una carica spiccatamente "femminile".

In tal senso esiste sempre un colloquio o un rimando al dentro e al fuori (interno/esterno) che confluisce nell'ambito materno e fetale.

Inoltre la femminilità è evidente non solo nella qualità dei materiali fibrosi e tessili usati, o nelle forme tondeggianti e circolari, ma soprattutto nel loro modo di evocare il lato organico femminile della materia.

Secondo la poetica di Eva **Hesse**, i materiali contengono all'interno tutta la loro energia e spetta all'artista il compito di controllarla e disporla.

In senso formale la figurazione circolare (cerchio chiuso come visione introspettiva) che contraddistingue il lavoro di **Hesse** evidenzia il carattere psicologico e la suggestione sessuale della sua poetica.

Conseguentemente a queste caratteristiche formali la sua produzione artistica acquisirà anche una certa connotazione erotica (oltre che femminile).

Questi aspetti sottendono in realtà una disciplina più complessa, fatta di lavoro costante e critico nei confronti dell'identità e della società.

Ad esempio, *Contingent*, del 1968 [Fig. 50], in fibra di vetro, lattice e tessuto, è un'opera che rappresenta il dato naturale puro bloccato o manipolato dal "distaccato" gesto dell'uomo, pervaso da derivazioni tecnologiche e industriali.

La poetica di quest'opera corrisponde al **corpo pubblico** nel gesto artistico di controllo distaccato, non nella sua caratterizzazione distruttiva, raffigurato come entità di otto "corpi" o presenze vetrificate ed esposte (appese) come una sequenza funebre.

Il disagio esistenziale emanato da quest'opera deve farci riflettere rispetto ad un **corpo pubblico** "sensibile" e drammatico, la cui testimonianza può essere ritrovata nel recupero plastificato e "museificato" della sua essenza.

Queste presenze ricordano le vesti mummificate di "qualcuno" senza corpo.

In senso biografico questo coincide con gli aspetti dolorosi della vita breve e sofferta dell'artista.

Tutto il percorso dell'artista può essere letto nel senso "provvisorio" della vita e dell'arte, che coincide con il senso "transitorio" di un corpo minacciato da guerre e con il senso di morte del corpo "giornaliero" vittima delle persecuzioni e delle violenze.

L'aver distrutto le sue opere dimostra una coerenza inaudita verso la propria poetica, espressa nell'ansia costante di affermare la propria identità negata.

5.3.....Femmina Femminile

É già stato evidenziato come artiste così diverse fra loro, quali Georgia **O’Keeffe**, Louise **Bourgeois** o Carol **Rama**, fra tante altre, abbiano contribuito nell’aprire la strada a molte artiste oltre che ad insistere sulla donna come “femmina femminile”, con visioni controcorrente.

L’annullamento del sesso e del corpo sotto il profilo sessuale e del genere è “adoperato” da Carole **Schneemann** in *Meat Joy*, 1964 [Fig. 51]: l’adunata di un gruppo di corpi viventi di maschi e femmine che fa lottare e strofinare fra loro fra vettovaglie (salsicce, pollame, pesci, etc.) e colore, quale conturbante e spasmodico intreccio viscerale e carnale, scambio di effusioni, umori, sensazioni, piaceri e spiaceri vissuti nello stesso istantante.

Lo scambio reciproco di pelle, cibo e materiali sottende al coinvolgimento totale indistinto fra esseri di carne che si compenetrano nell’offrire e ricevere un dono sacrificale, un bene fatto di carne.

Il corpo qui si fa pubblico associando cibo e sesso, carne e corpo: la miscellanea di corpi votata al disgusto diventa piatto prelibato godibile dai conviviali.

Quest’opera sembra infatti una grande abbuffata di carne viva fra commensali mossi sia da istinti sessuali che di sopravvivenza.

Il richiamo pagano e mitologico in chiave citazionista, caro all’artista rappresenta il **corpo pubblico** condiviso, in quanto corpo mostrato e celebrato nel suo aspetto più materiale: carne fra eros e tanatos.

Corpo pubblico anche attraverso carne e carnalità condivisa non solo fra i commensali, ma anche dagli

spettatori coinvolti, sia dalle gestualità in atto e dagli effetti visivi e sonori che accompagnano l'happening.

Il pubblico infatti è coinvolto anche nelle suggestioni che i tecnici del suono e della luce hanno il compito di carpire dagli spettatori per tradurli in ulteriori stimoli di rimando.

Un eco di assonanze che, entro parametri minimi di discordanza, proponevano il leitmotiv fatto di carne misto a traffico assordante e urla dei venditori da mercato.

Ma il contributo sicuramente più significativo dell'artista è dato nella riflessione sul proprio stesso corpo, sia come donna che come artista.

Non mancano infatti nel suo repertorio artistico riferimenti autobiografici e fondamenti legati alla propria identità, interiorità e professionalità di donna.

Il contributo femminista non può essere secondario in un lavoro spesso centrato sulla presentazione del proprio corpo nudo.

La poetica dell'artista non è solo una indagine-denuncia sui tabù e sulle questioni morali che investono le donne. Spesso la sua trattazione artistica è anche una specie di devozione verso tutto ciò che significa occultamento e censura, vissuti da donna attraverso il sangue, la nudità, la personalità, la professionalità.

Per tutte queste motivazioni l'artista esegue una serie di cuori dedicata a Ana **Mendieta** negli anni 80.

Ana **Mendieta** rappresenta la donna violata fisicamente, abusata sessualmente e ricattata moralmente che cerca riparo e un luogo di denuncia per mettere al sicuro il corpo impaurito.

Ana **Mendieta** in *Rape Scene*, 1973 si immedesima in un fatto realmente accaduto di stupro, riproponendo con il proprio corpo il fatto avvenuto.

In questa performance l'artista accoglie il pubblico (in realtà suoi amici) nella sua casa mostrandosi esanime, piegata su un tavolo e con sangue nelle parti intime e nelle gambe.

Questo corpo (che potrebbe essere scambiato per blasfemo) in realtà è una denuncia che per catarsi diventa **corpo pubblico**.

È noto come **Mendieta** utilizzasse il proprio corpo e vari elementi naturali e pittorici attraverso una gestualità fondata sul carattere mistico e tragico dei riti iniziatici (*Body Tracks*, 1974).

In tal senso occorre sottolineare come l'artista abbia utilizzato il sangue in termini sia pittorici sia simbolici che ne fanno assumere la caratteristica di "manifesto universale" al femminile degno di rappresentare il **corpo pubblico**.³⁵

Note Capitolo 5

1

Abbreviazione di *Popular Art*. Il termine fu usato per la prima volta nel 1955 da due studiosi inglesi, Leslie Fiedler e Reyner Banham, per indicare la capillarità di diffusione dei mass media.

Agli inizi degli anni '60 il critico americano Lawrence Alloway adottò il termine, collegandolo alle manifestazioni artistiche d'avanguardia americane che utilizzavano i codici dei mass media, come nelle opere di Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Andy Warhol, Claes Oldenburg.

Questo movimento trova corrispondenti in Europa, come in Inghilterra (Allen Jones, Richard Hamilton, Peter Blake), in Francia (Martial Raysse) e in Italia (Mimmo Rotella, Mario Schifano, Mario Ceroli, Pistoletto).

Sulla Pop Art e la "Popular Cultur" cfr.:

- Crane, Diana, "Popular Culture as Art: Pop Art as a Transitional Style" in Crane, Diana, *The Transformation of the Avant-garde the New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1987, pp. 64-83

2

Il "rifiuto" (ri)contestualizzato in arte è stato oggetto di esposizioni tematiche e cronologiche, tra queste cfr.:

- Vergine, Lea, "Quando i Rifiuti Diventano Arte" in *Trash. Quando i Rifiuti Diventano Arte*, Electa, Milano, 1997
- Lynch, Kevin, *Deperire. Rifiuti e Spreco nella Vita di Uomini e Città*, CUEN, Napoli, 1992 (1990)

" (...) Fu Rauschenberg a ispirare Dine e altri ad avventurarsi nella notte urbana come vagabondi alla ricerca di oggetti abbandonati, da inglobare nelle loro nuove opere. Quasi in modo alchimistico, quei ribelli cercarono di trasformare la spazzatura in oro, ciò che gli altri consideravano spregevole, nel vero materiale dell'arte. È incredibile di quante cose possa essere testimone l'ultimo rifiuto della vita umana. Vi è in esso una sorta di equivalente vita-morte nel suo essere il punto di passaggio e di non ritorno, un purificare sentimenti, aspirazioni, l'estremo, gelido reiterarsi del desiderio, la morte come dovizia, tecnica inutilità eppure fatta di sostanza. Come se improvvisamente illuminati dalla percezione di una diversa dimensione della più umile e banale realtà quotidiana, dalla individuazione di un significato trascendente nel più misero degli oggetti d'uso – i giovani elevarono a simbolo assoluto immagini e oggetti banali senza valore, insignificanti e spregevoli se visti secondo i canoni della cultura tradizionale, dunque qualcosa d'altro, di più forse, del semplice colore e del segno intesi dalla tradizione. (...)"

AA.VV., *Arte Americana- 1930-1970*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1992, p.15

3

Con il termine *environment* (ambiente) si indicano quelle manifestazioni artistiche realizzate come installazioni ambientali. Quale genere creativo era già stato utilizzato dai surrealisti. Si contestualizza negli Stati Uniti dalla fine degli anni '50 con le sperimentazioni di Allan Kaprov e viene storicizzato nel 1964 nella prima esposizione di *environments* tenutasi alla Janis Gallery di New York (*Environments by Four New Realists*).

Nell'*environment* confluisce la portica della teatralizzazione dell'opera d'arte e trova parte fondamentale la partecipazione all'evento da parte del pubblico.

L'environment comprende l'Arte Ambientale sorta in California, ed è caratterizzato dal coinvolgimento della natura, lo spazio pubblico (strade, piazze, etc.) e lo spazio "privato" delle gallerie e dei musei. Dall'environment deriva anche l'"*installazione*", ovvero un'opera d'arte che ha riferimenti con la scultura o la pittura, ma li scavalca o contraddice usando anche strumenti nuovi (Nam June Paik).

"(...) Il termine [arte Processuale] indica il lavoro degli artisti che intendono evidenziare più che l'oggetto o il processo creativo, il fare puramente pragmatico dell'arte. L'opera è il risultato non tanto di una organizzazione formale dei materiali, quanto della diretta presentazione di essi, per celebrarne le qualità di energia e di tensione. L'arte diventa il luogo dove l'artista (attraverso il fare) realizza una conoscenza del mondo, grazie a una identità di pensiero e azione. Ora non è importante il risultato, l'opera compiuta, ma il processo adatto a promuoverla. Il territorio dell'artista è costituito da tutti i materiali naturali che possono dar luogo ad opere effimere per durata e per consistenza. A monte esiste una mentalità spontaneista che oppone alla dura compattezza della storia il gesto singolo e pragmatico. (...) L'arte del comportamento trova i propri precedenti storici nell'opera di Marcel Duchamp: l'artista che smise di creare opere nel senso tradizionale per passare ad un'attività inedita come il gioco degli scacchi. Duchamp fino alla morte ha giocato la sua velenosa partita a scacchi con la vita, per stabilire un pareggiamento appunto fra arte e vita. Se la vita è un continuo fluire di attimi che si susseguono e si contraddicono fra loro, anche l'arte non può essere un impegno formale, né basarsi su una falsa coerenza, ma deve aprirsi e assumere le tematiche reali e le contraddittorietà stesse della vita. Il comportamento significa assumere la realtà come campo di riferimento di tutti i materiali possibili, e riformularli in termini di linguaggio artistico. L'artista passa velocemente dall'oggetto all'azione, dall'impiego di materiali durevoli all'esperimento di eventi e di situazioni effimere. Se il comportamento significa ritorno alla vita, questo non indica la scomparsa dell'arte, ma un ritorno ai contenuti, inteso come recupero di tematiche che appartengono più che al singolo artista alla socialità. (...)"

Bonito Oliva, Achille, *Europa-America. The Different Avant-Gardes*, Franco Maria Ricci, Milano, 1976, p.40

Sulla *performance* cfr.:

- "Selected Books on Women and Performance Art" in About Time, n.paradoxa, vol. 5, 2000, pp. 91-93
- Cap.2 nota 14

4

La critica e storica dell'arte contemporanea Silvia Evangelisti offre una lettura dell'uso del corpo quale oggetto/soggetto dell'arte, sottolineando il passaggio da una concezione classica ad una di rottura che vede il corpo quale "soggetto privilegiato" dell'espressione artistica.

"(...) All' *azione* pittorica sperimentata di Pollock si affianca, a partire dagli anni '50, una nuova concezione artistica che vede un inedito e rivoluzionario contatto tra le arti figurative ed altri ambiti creativi quali la danza, la musica e il teatro. Da questi le arti figurative assumono la nozione di "durata nel tempo", sconvolgendo la nozione tradizionale di "tempo immobile" della pittura e della scultura. Nascono così gli *happening* o *eventi artistici*, il cui prodotto non sono più opere d'arte, ma "processi" il cui significato è racchiuso proprio nel fatto che avvengono in quel determinato momento ad opera di quel determinato artista. (...) Si sposta dunque l'attenzione dall'opera (il quadro) al procedimento di esecuzione della stessa, con un risultato di "azzeramento" del procedimento pittorico e la sostituzione con

l'azione, della quale è grande ed in realtà unico protagonista il corpo. (...) L'azione pubblica (l'*happening*) porta l'artista a scoprire una nuova dimensione, quella del proprio corpo, che diviene strumento primario di conoscenza e di misura del mondo. Una condizione non più "a misura d'uomo" ma "a misura del corpo dell'uomo". Nasce l'*Arte Comportamentale*. (...) Il corpo vivo diviene dunque – in determinate condizioni gestite dall'artista – esso stesso opera d'arte. (...) La Body Art, nata dagli *Happenings*, usa il corpo come materiale: l'opera è costituita dall'azione del corpo, seppure con diversi valori simbolici aggiuntivi. (...)”
Evangelisti, Silvia, “*Il Linguaggio del Corpo nell'Arte Contemporanea*” in AA.VV., *Il Mito del Corpo nella Società Contemporanea*, Area Uisp, Bologna, 1996, pp. 98-101

5

Secondo Jean Baudrillard la liberazione sessuale è avvenuta attraverso la considerazione del corpo come un capitale su cui investire e come tale destinato a soggiacere alle regole imposte dalla cultura del consumo che ripropongono i soliti miti eterni quali la bellezza e la giovinezza .

“(…) Il culto del corpo non è più in contraddizione con quello dell'anima: semplicemente gli succede ereditando la sua funzione ideologica (...)”

Baudrillard, Jean, *La Società dei Consumi. I suoi Miti e le sue Strutture*, Il Mulino, Bologna, p.193

In questo testo in particolare cfr. il capitolo “*Il Più Bell'Oggetto di Consumo: il Corpo*”, ibidem, p.183

Dello stesso autore cfr.:

“*Il Corpo o il Carnaio dei Segni*” in Baudrillard, Jean, *Lo Scambio Simbolico e la Morte*, Feltrinelli, Milano, 1984 (1976), p.113

6

L'evoluzione del comportamento e dell'estetica femminile nell'arte ha avuto rilievo a partire dal movimento femminista.

Nonostante non esistessero vere “scuole di pensiero”, esistevano voci “pensatrici” che qui ricorderemo brevemente.

Voci che costituiscono un “corpo” che si prefigura, a partire dagli anni '60, dallo stesso Movimento delle Donne e dall'arte femminista.

In quegli anni negli Stati Uniti si assiste a cambi sociali che vedono l'entrata del movimento pacifista, della nuova sinistra e del movimento delle donne nella scena del confronto pubblico e politico.

Un fattore che contribuisce al dibattito intorno alle donne è la pubblicazione nel 1963 del libro di Betty Friedan *The Feminine Mystique* .

Un altro fattore è l'inclusione nel 1964 della categoria “sex” nella Civil Rights Act e nel 1966 la fondazione della National Organization for Women, il cui obiettivo principale è quello di lottare contro la discriminazione sessuale contro le donne.

Nello stesso periodo si riscontra nell'arte la partecipazione al discorso ideologico all'interno di gruppi e partiti politici, in particolare di sinistra.

Nel 1969 viene fondato il primo gruppo di sole donne artiste femministe (Women Artists in Revolution), che scatenerà altre donne nell'organizzare altri gruppi di donne, diretti a combattere contro la discriminazione delle donne nell'ambito del territorio istituzionale e ufficiale del mercato artistico; in concreto si richiede un 50% di presenza femminile nelle esposizioni di gallerie e musei e nell'insegnamento artistico.

La fantasia è la caratteristica di questi movimenti con la quale manifestano le proprie idee, promuovendo il confronto e il dibattito che spesso confluiscono anche nel movimento pacifista e per i diritti civili.

Per esempio “ Ad Hoc Women Artist's Committee” (gruppo costituitosi nel 1970) occupa per quattro mesi il Whitney Museum facendo

interviste, picchettaggi, propaganda, annunci e altre operazioni di provocazione quali ad esempio la distribuzione di 500 entrate false per donne per l'inaugurazione della esposizione annuale di arte, scritta con rossetto negli specchi dei bagni del museo, sit –in davanti all' entrata, lancio di uova e assorbenti intimi (puliti) dentro le sale espositive, etc.

Dopo questa provocazione il Whitney Museum alza la percentuale della partecipazione delle donne alle esposizioni dal 4% al 22%, porzione di presenze praticamente in vigore tutt'oggi.

Simultaneamente altri musei vengono attaccati da gruppi rivendicativi: nel 1972 il gruppo Women in Arts invia a tutti i musei d'arte di New York una "lettera aperta", richiedendo l'appoggio dei direttori e responsabili del settore per la produzione artistica delle donne.

In seguito furono organizzate esposizioni artistiche di sole donne.

La prima di gran portata, dal titolo *Women Choose Women*, ebbe luogo a New York nel 1973 con la partecipazione di un centinaio di artiste e di Lucy Lippard come supporto critico.

Un'altra esposizione di grande rilievo fu quella curata da Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris nel 1976 a Los Angeles, città dove era attiva Judy Chicago con il suo gruppo.

Durante gli anni '70 si assiste al grande interesse e "sforzo" verso lo sviluppo del lavoro artistico delle donne. Ad esempio la tipografia June Wayne organizza a New York un "gioco di società" dove le partecipanti simulano i "ruoli" della produzione artistica delle esposizioni e della critica; con questo gioco le donne imparano trucchi e comportamenti per presentarsi professionalmente, così come particolari strategie da mettere in atto di fronte a galleristi e critici.

Un altro esempio è il seminario del 1972 *Woman Caucus for Art* cui partecipano molte donne che lavorano nel mondo dell'arte per confrontare esperienze e verificare il punto della situazione, in particolare verso il pubblico.

Sempre nel 1972 sorge il primo gruppo di artiste, denominato *West-East-Bag*, che si riunisce con l'intenzione di allacciare a livello internazionale il lavoro delle donne artiste.

Nel 1976 Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris danno vita nel Los Angeles County Museum, a una esposizione considerata memorabile intitolata *Women Artists 1550-1950*.

Sull'argomento dell'arte femminista una delle figure più importanti degli anni '70 è quella di Lucy Lippard, la quale fonda la propria metodologia nell'idea di non tenere un sistema fisso, trovando riduttivo applicare una linea di lettura di derivazione patriarcale.

Per ovviare a questa problematica propone ipotesi contraddittorie fra loro: è importante che lo faccia implicandosi in prima persona dibattendo le questioni.

Lippard qualifica gli stereotipi che circolano nell'arte come elitisti, sessisti e razzisti e proclama limitato il punto di vista ufficiale degli storici e dei critici d'arte.

Così facendo, Lippard non solo sovverte gli ordini di lettura ma pone in discussione anche il discorso qualitativo delle opere d'arte.

Lippard tratta il tema delle donne artiste cominciando dalle problematiche che esse incontrano nello specifico terreno dell'arte e dell'importanza della comunicazione di tipo artistico rispetto alla società in termini politici e pubblici.

Lippard insiste inoltre anche sul rispetto e sull'etica della comunicazione che deve essere diretta a consumatori di estrazioni culturali ed economiche diverse.

Un'altra figura storicamente determinante per la "lettura" della produzione artistica femminile è Linda Nochlin che negli anni '70 basa le sue ricerche di figure trascurate dalla storia dell'arte in modo da offrire un dovuto completamento al patrimonio culturale che altrimenti sembra destinato ad essere dimenticato (*Why Have There Been Not Great Women Artists*, 1971).

In queste ricerche Nochlin tende ad allontanarsi dal concetto di reale come sinonimo del naturale e di arte come attività autonoma, e propone una ridefinizione della produzione dell'arte negando il concetto romantico del genio, "maschile" e quello della semplice "emozione", arrivando a mettere in discussione anche l'autonomia del soggetto creatore.

Nochlin analizza le strutture del sistema dell'arte domandandosi fino a che punto influisce sull'arte il livello sociale di chi la produce, notando che normalmente gli artisti appartengono alle classi alte.

Inoltre, visto che a suo parere l'arte e la sua produzione non sono libere, sostiene che derivino piuttosto da un contesto sociale di appartenenza, ponendo in risalto come le istituzioni favoriscano inoltre determinati gruppi sociali.

Nochlin affronta inoltre la problematica del "nudo" e del modello nelle Accademie di Arte, anche perché "storicamente" le donne non potevano dedicarsi a questi studi "accademici" e dovevano scegliere quindi altri generi cui dedicarsi; quali nature morte, paesaggi, ritratti, escludendo il nudo.

Questo divieto imponeva una discriminazione automatica che impediva alle donne di sviluppare le proprie inclinazioni artistiche in modo totalmente libero ma anzi indirizzate a una certa manualità o tecnica.

Sul rapporto istituzionale fra artisti e musei dagli anni '60 cfr.:

Lippard, Lucy, *"Biting the Hand: Artists and Museum in New York Since 1969"* in Ault, Julie, *Alternative Art. New York 1965 - 1985. A Cultural Politics Books for the Social Text Collective*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 2002, p.79

Sulla contestualizzazione femminista dell'arte cfr.:

Deepwell, Katy, *"Feminist Aesthetics in an International Frame"* in *Feminism/Post-Feminism*, n.paradoxa, vol 1, 1998, pp.39-43

7

"L'attitudine concettuale che caratterizza un pò tutte le ricerche di punta della seconda metà degli anni sessanta, dal Minimalismo alla Process Art e alla Land Art, si precisa verso il 1968-69 nella Conceptual Art propriamente detta, vale a dire un'arte che "non ha un oggetto come residuo", per usare una definizione del concettuale americano Douglas Huebler. A parte Duchamp, padre riconosciuto dell'arte concettuale, il termine viene già usato nel 1963 dall'artista fluxus Henry Flynt ("Concept Art") e viene elaborato nel testo teorico *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) da Sol LeWitt (...) La tendenza a privilegiare quasi esclusivamente i processi di pensiero, rispetto a quelli concreti di realizzazione delle opere, viene analizzata nel saggio *The Dematerialization of Art* (1968) dai critici Lucy Lippard e John Chandler. (...) tuttavia il lavoro degli esponenti più tipici della Conceptual Art è realizzato soprattutto sotto forma di pubblicazioni, documentazioni, catalogazione di materiali scritti, fotografici, di numeri e formule matematiche. Il promotore più attivo della Conceptual Art a New York è Seth Siegelaub, che, alla fine del 1968 pubblica *Xerox Book*: un libro (mille esemplari) che raccoglie lavori realizzati apposta con fotocopie da opere di Joseph Kosuth, Robert Morris, Carl Andre. (...) Il gruppo Art and Language pubblica nel 1969 il primo numero della rivista *"Art Language"*: il loro concettualismo è tale da rifiutare ogni mediazione fisica, anche la più effimera; l'arte si riduce a pura teoria sull'arte, ad analisi filosofica e anche politica del linguaggio dell'arte. Kosuth, partendo dalla concezione dell' "arte come arte" di Ad Reinhardt ("ha dipinto l'ultimo quadro che è possibile dipingere") arriva alla propria definizione di "Art-as-idea-as-idea". Le sue *Investigations*, iniziate nel 1965, riguardano concetti relativi a elementi materiali (aria, acqua, ecc.) e concetti astratti (significato, tempo, vuoto, idea, universale, arte, ecc.); sono dei grandi pannelli che

riproducono l'ingrandimento fotografico, in negativo, delle definizioni di questi concetti tratte dal dizionario. (...) In Italia rientrano nell'area concettuale molti lavori realizzati da esponenti dell'Arte Povera (...) È bene ricordare che sono molti gli artisti internazionali che negli anni sessanta e settanta hanno sviluppato le loro ricerche con molta libertà all'interno di un'area minimalista, processuale, concettuale e comportamentista, senza una netta distinzione fra le varie tendenze. (...)"

Corgnati, Martina – Poli, Francesco, *Dizionario d'Arte Contemporanea*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 16-18

8

I principi della Minimal Art derivano dal costruttivismo anni '20, dalla corrente formalista della pittura americana anni '50 e dalla Pop Art.

Le prime opere sono del 1962 ma il termine è usato nel 1965 dal critico americano Richard Wolheim (Ars Magazine), che indica con questo termine le sculture di Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre e Dan Flavin.

La Minimal Art si caratterizza per la poetica di "riduzione" nei confronti materiali ed elementi della scultura.

Una derivazione estrema artistica della poetica del "minimo" o dell'"essenziale" portato al suo grado massimo è quella delle "Strutture Primarie".

Anti-Form

Termine del 1968 utilizzato da Robert Morris che indica le derivazioni artistiche del postminimalismo americano ed europeo. Contrapposto alle rigide formalizzazioni seriali e distaccate della Minimal Art, si distingue per l'uso di materiali morbidi installati organicamente nello spazio. Libera espressività e gestualità che trova il suo corrispondente pittorico ad esempio nell'Action Painting (si vedano a proposito Joseph Beuys, Robert Morris, etc.)

Arte Povera

Il nome deriva dal "teatro povero" di Grotowski, ripreso dal critico italiano Germano Celant per una mostra da lui curata e tenutasi nella Galleria la Bertesca di Genova nel 1967.

Riferimenti alla Pop Art, uso eterogeneo di materiali e tecniche, invasione e strutturazione dello spazio (come nelle opere di Marisa e Mario Merz, Jannis Kounellis, Pistoletto, Piero Gilardi, Pino Pascali)

Funk-Art

Il termine deriva da una esposizione del 1967 curata da Peter Selz presso l'University Art Museum di Berkeley, e indica una tendenza pop californiana che si contrappone alla "rigidità" della Minimal Art.

Tratta per lo più tematiche sessuali, politiche e religiose.

Spesso vicina al kitsch cattivo gusto e alla provocazione.

Tecniche che riprendono l'assemblage dada e surrealista, le sperimentazioni di Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Edward Kienholz, oltre all'uso di materiali plastici e di recupero (Tom Wassermann, Allen Jones).

Land Art

"(...) raccoglie i lavori di artisti che operano attraverso interventi sul paesaggio naturale. L'artista esce dallo spazio tradizionale della galleria o del museo ed interviene direttamente sullo spazio macroscopico della natura (...). La Land Art nasce proprio da un'idea di spazio all'infinito, tipico della cultura anglosassone e del paesaggio americano. L'intervento sulla natura avviene in scala sul paesaggio, perciò le tracce ed i segni lasciati dall'artista sono macroscopici ed evidenti. (...) Il termine Land Art è stato coniato nel 1969 da Gerry

Schum che ha realizzato un video-tape che raccoglie dal vivo ed in maniera organica gli interventi degli artisti. (...)”
Bonito Aliva, Achille, *Europa-America. The Different Avant-Gardes*, op. cit., p.41

9

Il pioniere concettuale di un'estetica artistico-televisiva è stata condotta in modo totalmente autonomo da Lucio Fontana che nel 1952 pubblica il *Manifesto Spaziale per la Televisione*.

Il pioniere della prassi artistica della messa in discussione della TV e dei suoi schemi ripetitivi è Nam June-Paik, che all'interno della corrente Fluxus, nel 1963 allestisce presso la Galleria Parnass di Wuppertal una installazione con 13 TV, caratterizzata dall'emissione di immagini e suoni distorti e mutanti, considerata dalla critica la prima conferma pubblica della video-arte. Paik sarà altrettanto avanguardista nel trasportare il reportage televisivo amatoriale a livello di opera d'arte.

È noto che all'epoca, in ambito germanico, vi erano almeno altrettanto due pionieri, quali sperimentatori del mezzo televisivo, ovvero Wolf Vostell, che introduce nei suoi dé-collages scarti della società, tra cui la televisione (*TV Dé/collage*, 1959), e Joseph Beuys che utilizza il mezzo video come amplificazione politica delle proprie tematiche artistiche.

Con l'affermarsi delle correnti artistiche legate alla Conceptual Art e al comportamentismo, che include la Body Art e la Land Art, la registrazione filmica e la conseguente proiezione video, acquistano valore documentativo dell'evento.

Nel 1971 viene aperta a New York, da Steina e Woody Vasulka, la prima galleria d'arte, *The Kitchen*, che si pone come centro propulsore della Video Art.

Proseguendo in tale senso, il gallerista Gerry Schum promuove la produzione di video d'artista approdando nel filmato *Land Art*, che viene trasmesso sul Primo Canale radio-TV tedesca (29.04.1969)

La registrazione di video d'arte sarà la documentazione di performance legate alla Body Art.

Quale supporto e luogo stesso di creazione dell'opera d'arte, il video e la televisione sono diventati mezzo di indagine artistica.

La Video Art ha esteso la propria poetica sui nuovi mass media, fino alle ultime interazioni e sviluppi attraverso le sofisticate reti informatiche (Computer Art – Web-Art).

Sulla Video Art cfr.:

Rosler, Martha, *Video: Shedding the Utopian Moment* in Stiles, Kristine – Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, op. cit., pp. 461-473

10

“(...) La definizione [Body Art] designa quegli artisti che utilizzano il proprio corpo come produzione artistica. Tale movimento è una riduzione dell'arte del comportamento, in quanto già questo fra i propri strumenti aveva indicato l'uso del corpo. Il corpo diventa un sistema di segni e anche lo spazio privilegiato attraverso il quale l'artista celebra se stesso e la propria solitudine narcisistica. L'io è il luogo che l'artista oppone alla realtà, nella consapevolezza che tutto il suo apparato psicosomatico (come aveva già scoperto Duchamp) vive all'interno del linguaggio e dunque della sua situazione, in quanto la società tende a definire come artistico qualsiasi gesto sia prodotto da colui che ha l'etichetta d'artista. (...)”

Bonito Aliva, Achille, *Europa-America. The Different Avant-Gardes*, op. cit., p.40

“(...) Nell’ambito delle diverse esperienze di Performance Art degli anni sessanta e settanta, la cosiddetta B. A. comprende tutte quelle ricerche di artisti che utilizzano il proprio corpo direttamente come “materia espressiva”. (...) Le performance più note di Acconci si qualificano sempre come autoindagine sul corpo, utilizzato nella sua fisicità come campo di varie sperimentazioni, anche con valenze masochistiche e freudianamente regressive. (...) In (...) *Conversion e Opening* [1970] l’artista cerca di trasformare i caratteri maschili del proprio corpo in caratteri femminili. Nel primo caso si brucia i peli del petto, si tira i capezzoli e si nasconde il pene fra le gambe; nel secondo cerca di trasformare l’ombelico in vagina. Ancora più provocatoria l’azione attuata nel 1971 alla Sonnabend Gallery di New York (*Seedbed*) dove l’artista si masturba in continuazione sotto una rampa su cui camminano i visitatori. Il californiano Burden si impegna in performance dove la sua resistenza fisica e psicologica è messa a durissima prova. (...) Per la francese Gina Pane, la volontà di produrre un forte shock nel pubblico, attraverso la messa in scena di esperienze violente nei confronti del proprio corpo, ha come scopo fondamentale quello di far riflettere, in una situazione tensione, sul significato delle sofferenze personali e collettive dell’umanità, che attraverso i media sono ridotte invece a informazioni asettiche o a spettacolarizzazioni strumentali. (...) Un’altra body-artista che inizia la sua attività negli anni settanta è Marina Abramovich (...) Tra gli aspetti tipici della B.A. non manca l’esperienza del travestitismo e la messa in scena di *tableaux vivants*: azioni queste già anticipate da Marcel Duchamp (...) Lo svizzero Urs Lüthi, in occasione della mostra “Transformer” al Kunstmuseum di Lucerna del 1974 (...) realizza una performance con la sua fidanzata mettendosi in pose tali da apparire (con l’aiuto del trucco) intercambiabile a lei. (...) Più recentemente, negli anni ottanta, l’americana Cindy Sherman realizza, con grandi fotografie, “interpretazioni” di scene di film o travestimenti vari. Al polo opposto rispetto alle esperienze di B.A. estrema, tipo quelle dell’Azionismo viennese o di Acconci, si trova la coppia di artisti inglesi Gilbert & George. (...) Invece di identificare l’arte con la vita i due identificano la vita con l’arte: tutta la loro esistenza viene infatti proposta come “scultura vivente”, ogni situazione della vita quotidiana diventa una “living sculpture”. (...)”

Cornati, Martina – Poli, Francesco, *Dizionario d’Arte Contemporanea*, op. cit., pp. 44-46

11

Cfr. Oggetti Cap 2.2.

12

Per l’approfondimento delle tematiche inerenti l’“allucinata” estetica dell’artista cfr.:

- Hoptman, Laura – Tatehata, Akira – Kultermann, Udo, *Yayoi Kusama*, Phaidon, London, 2000
- Rodenbeck, J.F., “*Yayoi Kusama: °Surface °Stitch °Skin*” in *Inside The Visible*, MIT Press, Cambridge – Boston, 1996, pp. 149-156

13

“[Carolee Schneemann] (...) Nella mia esperienza, la performance nasce dalla volontà di ampliare i principi della pittura e dell’opera in un *tempo reale* a partire da una sollecitazione dell’immaginario e da un intento conoscitivo che può trovare espressione solo in questo modo. Perché il corpo, traendo energia dall’immediato, ha un valore che la pittura non possiede, deve esistere necessariamente in un tempo reale. (...) Il mio lavoro, fondamentalmente, ha a che fare con una forma di “erotismo sacro” e con l’“estasi”. Il corpo non viene ferito o stremato: anche nella sua fisicità più energica e intensa non produce

deformazione, violenza o una negazione del piacere. Il corpo fa qualcosa di *estatico* al posto mio. (...) la società opera ancora all'interno di costrutti patriarcali e li porta a un ulteriore grado di repressione, rifiutando l'estasi del corpo, negando la specificità della sessualità femminile e insistendo sul fatto che si tratta solo di un *costrutto*. Beh, non c'è verso di farmi credere che l'orgasmo vaginale sia un "costrutto"! In una performance, *Interior Scroll* [Rotolo Interno] (1975), stavo in piedi, nuda, davanti al pubblico, estraevo un rotolo di carta dalla vagina e leggevo un testo sullo "spazio vulvico"... sull'astrazione del corpo femminile e sulla sua perdita di significato. Vedevo la vagina come "una camera trasparente il cui modello esterno era il serpente". Stabilivo un legame tra il ventre e la vagina e la "conoscenza primaria" con cui le nostre antenate misuravano i cicli mestruali, le gravidanze e i cicli lunari. (...) [Andrea Juno] *L'arte non è separata e alienata dalla vita: quando si esteriorizza nella performance può diventare terapeutica per il pubblico e per la società...* Può essere una terapia o uno shock, una violenza, una lacerazione. La convalescenza può essere lenta, ma talvolta crea delle nuove sensazioni e associazioni concettuali... (...) *Di recente hai fatto una performance incredibile ... Basata sull'"orgasmo vaginale"*: quest'energia intensa e soffusa. Ho letto molte descrizioni di orgasmi (...) Donne diverse hanno corpi diversi (...) " AA. VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, Shake, Milano, 1997, pp. 108, 111, 112

"(...) In an essay on the rise of "obscene" body performance in the 1980s, Elinor Fuchs (1989) distinguished '60s and '70s feminist body art and body ritual work from later, seemingly angrier, raunchier, and anti-essentialist works of the '0s. to mark this distinction, Fuchs employed the categories "sacred" and "sacrilegious". Cultural feminist performance art in the '60s and '70s carried a reverence for the female body and often a nostalgia for a lost matriarchal heritage. This reverence and nostalgia sometimes took the form of ritual invocations of Gaia, the Goddess, aligned with Earth, Nature, and the Maternal body denigrated by a history and force of language marked as Patriarchal. Fuchs cites Carolee Schneemann's 1963 *Eye/Body* as exemplary of the sacred, celebratory female body in early cultural feminist performance, juxtaposing such work to the later "aggressive, scatological and sometimes pornographic" body in performance she terms "the obscene" (1989:33). (...) in her *Interior Scroll* (...) performances in 1975 and 1977, Schneemann stood naked before her audience and outlined her body parts in an invocation of "ritual" before pulling a thin cord of text from her vagina. The text, which had been literally interiorized by her body, was not a nostalgic celebration despite the invocation of the Goddess that Schneemann intended in the snake-like uncoiling of the envaginated "scroll". Rather, the text she read as it emerged quoted a "happy structural film-maker" on men's unwillingness to respect work made by women and included her critical commentary on his attitude: we cannot look at the personal clutter the persistence of felling the hand-touch sensibility the diaristic indulgence the painterly mess the dense gestalt the primitive techniques (I don't take the advice of men who only talk to themselves) PAY ATTENTION TO CRITICAL AND PATRIARCAL FILM LANGUAGE IT EXIST FOR AND IN ONLY ONE GENDER. What literally comes out of Schneemann's incontinent body is, as in Finley's later exorcist trance monologues, deeply conflicted, split between an invocation of sacrality and a recitation of the history of her delimitation within patriarchy – not, as some cultural feminists might have hoped, a transcendent "newly born woman". In the above concept from *Interior Scroll* I added emphasis to the words "primitive techniques". The confrontation of the explicit female body in performance relates in important ways to the thrall and threat of the

“primitive” so intrinsic to modernism. The properties of this thrall and threat ghost contemporary feminist work with the explicit body, linking that work umbilically to the roots of the performative avant-garde dating to the turn of the last century in Europe. (...) It is important to note from the outset that in distinction to modernist primitivism, contemporary feminist explicit body performance art works less to invoke or mimic the primitive other, as women are already, by virtue of the historical inscription of their sex, the primitivized other themselves. If anything, these performers mimic their mimesis, mimic the ways they have been mimed by patriarchal representation – doubling back over the historical mimesis of their sex in a kind of counter-mimicry. Unlike the primitivism of their modernist predecessors, in contemporary work it is the primitives themselves, or the primitivized, who (re)perform their own primitivization, an exercise indelibly linked to the feminized who (re)perform feminization. Indeed, one of the criticisms of early cultural feminist performance art is that it did not explicate the problematic foundations of reading the primitive, did not reperform primitivization with critical distance (thus Fuchs’s use of the appellation “sacred”). Nevertheless, it is useful to read both nostalgic explicit body feminist performance and more current “sacrilegious” material feminist performance of the explicit body as “looking back through” modernist primitivism as well as through the thrall to perspectivalism and commodity fetishism outlined in the preceding chapters. (...)”

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London, 1997, pp. 131-132, 134

14

Sull’erotismo nell’arte degli anni '90 e la presenza di immagini sessuali e vaginali cfr.:

Combalia, Victoria, “*De l’Erotism an els Anys Noranta*”, in *Jardí d’Eros*, op. cit., pp. 59-65

15

Elenco delle 39 donne alle quali si rende tributo in *Dinner Party*.

1 PRIMORDIAL GODDESS (Primal Vagina) – 2 FERTILE GODDESS (Venuses- fertil goddess) - 3 ISHTAR (Great Goddess of Babylonia-Mesopotamia) - 4 KALI (Indian Goddess) - 5 SNAKE GODDESS (Crete until 1400 B.C.) - 6 SOPHIA (Greece-Rome - Coinceived as the highest form of feminine wisdom, is an abstract symbol in which female power, once actualized in social and religious structures, is transformed into a purely spiritual dimension. She is traditionally portrayed as a single delicate flower, a spiritual whole in which the material world is transcended) - 7 AMAZON (Third and second millennia B.C., one on a lost island of the coast of North Africa and another on the outhern shire of the Black Sea) – 8 HATSCHEPSUT (Egypt 1503-1482 B.C.) - 9 JUDITH (Jewish heroine 6thC.B.C.) – 10 SAPPHO (Island of Lesbos 600 B.C.) - 11 ASPHASIA (Athens 470-410 B.C.) - 12 BOADACEIA (Celtic-British heroine 1st C. A.D) – 13 HYPATIA (Roman Empire - 370-415) –14 MARCELLA (Roman woman 325- 410) - 15 SAINT BRIDGET (453-523 Ireland) - 16 TEODORA (598-548 Byzantine society- Constantinople and Ravenna) – 17 HROSVITHA (Hrotsvitha von Gandersheim- religius woman 905-1002 Germany) - 18 TROTULA (d.1097 medical nurser-Salerno, Italia) - 19 ELEONOR OF AQUITAINE (Middle Ages 1122-1204, South France) - 20 HILDEGARDE von BINGEN (monastic woman 1098-1179, Deutschland) – 21 PETRONILLA DE MEATH (d.1324 Ireland) – 22 CHRISTINE DE PISAN (No submission woman - 1363-1431 France) – 23 ISABELLA D’ESTE (Noble woman 1474-1539 Ferrara, Italia) – 24 ELIZABETH R* (Queen - 1533-1605, England) – 25 ARTEMISIA GENTILESCHI (Painter 1597- 1652, Firenze, Italia) – 26 ANNA VAN SCHURMAN (1607-1678, Holland) –

27 ANNE HUTCHINSON (1591-1643, USA) – 28 SACAJAWEA (1787- 1812 Indian Native of North America) – 29 CAROLINE HERSCHEL (1750- 1848, England) - 30 MARY WOLLSTONECRAFT (1759-1797, England) – 31 SOJOURNER TRUTH (Black slave 1797-1883, USA) – 32 SUSAN B. ANTHONY (activist women for social rights -1820- 1906, USA) – 33 ELIZABETH BLACKWELL (1821-1910, USA) – 34 EMILY DICKINSON (Writer -1830- 1866 USA) – 35 ETHEL SMYTH (musician 1858- 1944, England) – 36 MARGARET SANGER (Advocate 1879-1966 USA) – 37 NATALIE BARNEY (Lesbian 1876- 1972 USA) – 38 VIRGINIA WOOLF (Writer - 1882-1941, England) - 39 GEORGIA O'KEEFFE (Painter b.1887, USA).

Per l'approfondimento dell'opera cfr.:

Chicago, Judy, *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*, Anchor Press/Doubleday, Garden City, New York, 1979

16

(...) Part one - Creating a Work of Art - Five Years of My Life

"In the beginning, the feminine principle was seen as the fundamental cosmic force. All ancient people believed that the world was created by a female Deity. This Goddess was conceived as bringing the universe into being either alone or in conjunction with a male consort, usually Her son, whom the Goddess created parthenogenetically. Procreation was not understood to be connected with coitus, and it was thought that Woman – like the Goddess – brought forth life alone and unaided. Awe of the universe was transformed into reverence for Woman Herself, Whose body became the symbol of birth and rebirth. Woman's creative power was embodied in a multitude of female figurines that emphasized Her breasts, belly, hips, and vagina. These Mother Goddesses were worshipped everywhere and have been discovered beneath the remains of civilizations all over the world. They attest to a time when women not only were venerated, but actually had a social and political power. All archaeological evidence indicates that these matriarchal cultures were egalitarian, democratic, and peaceful. But female – oriented agricultural societies gradually gave way to a male – dominated political state in which occupational specialization, commerce, social stratification, and militarism developed. As men gained control of the social and political forces, the power of the Goddess was diminished or destroyed. For the first time, the idea arose of life originating entirely from a male, rather than a female, source.

Part Two – The Dinner Party Table – Thirty-nine Guests

It is possible to trace this changeover from matriarchy to patriarchy in the myths, legends, and images of the Goddess. First, Her original primacy gave way to gradual subordination to male gods; in some cases, the sex of female Deity was simply altered and all her rituals and temples transferred to the male figure. Then the originally benevolent power of the Goddess began to be viewed as negative, destructive, or evil. Finally the Judeo-Christian tradition absorbed all deities into a single male godhead. However, the Jews – like most early peoples- were matriarchal and worshipped a goddess. It required six centuries for Yahweh to replace Ashtoreth as the primary deity of the Jews; for a long time their temples were side by side. After the Jewish patriarchs succeeded in destroying goddess worship, women came to be treated like chattel. The same story is repeated in culture after culture; in Crete, the powerful goddesses and queens, as a result of successive Greek invasions, were incorporated into Greek myths. Although by this time the Greeks were patriarchal, the goddess tradition continued there, as it did in Rome. But Greco-Roman goddesses paled beside their historic antecedents. The position of Greek women had already deteriorated considerably and is clearly summed up by this famous remark by an Athenian philosopher: "That woman is best who is least spoken of among men, whether for good

or evil". The destruction of the Goddess represented the destruction of women's political, social, and religious authority. However, women did not passively accept this loss of power, as is evidenced in myths, legends, and literature about the Amazons and various warrior queenoms. It is unknown whether women warred among themselves during the thousands of years of gynocracy, but history indicates that matriarchal societies probably engaged in warfare when their power was being challenged, in a vain effort to turn the tide. Roman women were in a similar position legally to that of their Greek predecessors, but in actuality they were much freer. Although they were considered "perpetual minors" and were subject to their fathers' and husbands' jurisdiction, public sentiment was to add with the laws. These laws improved for a while as the result of a protest organized by Roman women, but their gains were later eroded.

Part Three – The Heritage Floor – Nine Hundred and Ninety-nine Women of Achievement

When Christianity first developed, there were a number of early religious communities where men and women enjoyed equal rights, partly as a result of their commitment to the idea that "in Christ there was neither male nor female". Throughout the Dark Ages, the Church offered women refuge from the invasions and violence that made them subject to capture, rape and forcible marriage. Girls went to convents to be educated and either considered them their permanent homes or left to be married, frequently returning in later life. Those who wished to devote themselves to scholarship and the arts gathered there, with or without taking religious vows. During the early Middle Ages women gradually lost more of their property rights. In an effort to retain their lands, countless noblewomen established and ruled religious houses. These abbesses had the rights and privileges of feudal barons. They usually were members of the royal family and acted as representatives of the kings during their absences. They often administered vast lands; managed convents, almshouses, and double monasteries; provided their own troops in wartime; had the right of coinage; and were consulted in political and religious affairs. In the later Middle Ages, the family emerged as the most stable social force of the secular world, and women – who were central to the family – achieved greater freedom. They could own and administer property and their husbands' absences, managed the estates, presided over the courts, signed treaties, made laws, and in some cases commanded troops. The improved status of women was manifested in the growing worship of the Virgin Mary. As Christianity spread throughout Europe, it absorbed indigenous religious practices, especially the continued worship of the Goddess. In an effort to obtain converts, the Church allowed this worship to be transferred to the figure of Mary, whose image was derived from the ancient Goddess with Her son/lover on her lap. By the end of the Middle Ages, the Church was well-established and was no longer willing to tolerate a female deity. Moreover, church fathers did not need women's help in spreading Christian doctrine, as they had in earlier centuries. They began to attack the last vestiges of Mother Goddess worship and to restrict women's power in the Church. In some cases Mother Goddess worship was tied to the practice of witchcraft, which the Church had tolerated for centuries. But church fathers felt more and more threatened by the power of women in the convents. In addition, a number of heretical sects had developed where women were allowed to preach, which incensed the Church. When the Church joined hands with the State to build the social and political institutions that are the foundation of modern society, they eliminated all who resisted their authority: witches; Christian heretics and non-Christians; lay healers, who practiced medicine despite the objections of male physicians; political dissenters and peasant leaders, many of whom were women; and those who protested the destruction of what was left of female

power. Witch hunts were prevalent from the thirteenth through seventeenth centuries. According to male scholars no more than three hundred thousand people were exterminated, but contemporary feminist scholars are beginning to suspect that there were probably between six and nine million killed. Eighty-five percent of those executed were women. By the late Renaissance women had little independent power, for the economic and political base that had supported their medioeval predecessors had disappeared. The decline of feudalism, the contradiction of women's position, and the advent of the witch hunts created a situation in which women were steadily forced into submission. By the time of the Reformation, when the convents were dissolved, women's education-formerly available through the Church- had virtually come to an end. Women were barred from the universities, guilds, and professions; women's property and inheritance rights, slowly eroded over centuries, were totally eliminated. Marriage became the only acceptable option for women. To the Reformers, the intellectual aspirations of women were not only an absurdity, but a positive peril. They never tired of repeating that women's learning should be restricted to reading and writing for the purpose of teaching the Bible to their children.

Reformation leaders insisted that a woman's sole duty was silent obedience to her husband. Within the family, women did enjoy, a certain respect. Their lives were busy and productive; work was centered in the home, and the activities of all the family members were crucial to its economic survival. The Industrial Revolution, however, took work out of the house, and the consequent separation between work and home had a profound effect on women's condition. Their work ceased to have importance as far as the world's values were concerned, women were expected to be the leisured helpmates of men. This, coupled with the development of the Victorian ideal of a passive and dependent wife, made women's lives so narrow, their options so few, there is little wonder that a woman's revolution began. In 1792 Mary Wollstonecraft published a book which provided the foundation for feminist theory and the subsequent revolution. She argued that if women failed to become men's equals, the progress of human knowledge and virtue would be halted, and, moreover, that the tyranny of men had to be broken both politically and socially if women were to become free. In 1848 a group of American women met in Seneca Falls, New York, and addressed themselves to eighteen grievances. They demanded the right to vote, to be educated, to enter any occupation, **to have control over their bodies**, to sign legal papers, to manage their earnings, and to own and administer property. At first the outcry was enormous, and women were ordered back to their "place". The women persisted, however, and in less than a century they changed many laws that had restricted their lives. Moreover, they built a movement that was international. All over the world, women were agitating for their rights. It seemed that no force could stop them and that equality was in sight. But the initial thrust of the women's revolution was met by a counter force that began to push women back into the confines of the home. This time, women were restricted not by laws but by guilt and ignorance. They were told that the fight for women's rights had been won, and that their experience to the contrary was untrue.

Part Four – Welcome to my Studio - The Making of THE DINNER PARTY

They were made to feel guilty for their aspirations and were convinced that, somehow, their desire to be free threatened men. Most of all, women were deprived of any knowledge of their foremothers' efforts. The women's revolution was obscured, as our entire heritage has been obscured. I have been personally strengthened and transformed not only by discovering the efforts women have made in the last two centuries, but also by realizing that women have fought

for their dignity and their rights from the moment they first lost their Goddess and their power. The Dinner Party is a symbolic history of our past, pieced together- like the Heritage Floor – from small fragments which tell us something about our achievements and our condition throughout Western civilization. The women represented are either historical or mythological figures, I have brought them together- invited them to dinner, so to speak – that we might hear what they have to say and see the range and beauty of a heritage we have not yet had an opportunity to know. Sadly, most of the 1038 women included in The Dinner Party are unfamiliar, their lives and achievements unknown to most of us. To make people feel worthless, society robs them of their pride, this has happened to women. All the institutions of our culture tell us – through words, deeds, and, even worse, silence – that we are insignificant. But our heritage is our power; we can know ourselves and our capacities by seeing that other women have been strong. To reclaim our past and insist that become a part of human history is the task that lies before us, for the future requires that women, as well as men, shape the world's destiny. (...)" Chicago, Judy, *The Dinner Party, A Symbol of Our Heritage*, ibidem.

17

Gli anni '70 vedono confermarsi sulla scena dell'arte la presentazione del corpo nudo, non solo femminile, e la riflessione sulla questione del genere. L'avvio dell'esperienza femminista ripercorre anche il cammino di un'arte omosessuale, ma anche di tutta una sub-cultura che vede queste categorie come emarginate.

Il fotografo Robert Mapplethorpe è uno degli esempi più noti.

Prima di lui George Dureau aveva ritratto corpi deformati o mutilati.

Tematiche che fanno riferimento ad un diritto alla sessualità e che apriranno la strada nella decade successiva a rappresentazioni esplicite di gay-culture come in Gilbert&George.

18

" (...) **Montano:** When did you come to think of sanitation as an image, and why? **Ukeles:** First of all, it's a ritual image, going from dirty to clean. It's a power image, but also it came out of a long development with maintenance imagery, that is, it came out of having a baby and feeling split into two people: the artist and the mother. I felt as if I was doing two different things, two conflicting things. The artist always has to make something new, and the mother always has to keep doing the same things. I didn't like being separate people, so I said, "I'm calling necessity art. I am now a maintenance worker, and since I'm the artist, I'm also the boss, and I get to call whatever I do art. Therefore, maintenance is art". What's nice about art is that everyone is their own boss. We have to give that information to others. In 1969 I decided to call it maintenance art, and eventually I did pieces about larger and larger systems, going from personal maintenance to city maintenance to earth maintenance. The questions I was asking were: "Does this take away our creativity to have to do this repetitive work, which is loathsome and boring and makes your head go dead? And how does this kind of repetition link up with ritual actions, which are also repetitive but don't freak me out?". What I found was that there was a way to link the two ideas, and I did that by asking questions: "Am I doing this with no mind? What am I supposed to do with my mind? Is this why I am here on earth? Is this to be done by humans when there is a machine that can do it better? If someone else is doing it, are they worse than me? How can you have a democratic society when some people are lower? What do you owe people who do this?". I have a great ambivalence about maintenance. I am not a priestess of cleanliness; in fact, cleanliness makes me very nervous. (...) I feel that is essential to preserve freedom so that you are always asking, "Should I do this? Is this necessary? Why is it

necessary? Maybe it shouldn't be done at all. Is it to keep the city alive?" I found that to be the reason, and it gives my action validity. And, therefore, if I am a sanitation worker keeping the city alive and you have a life in the city, then you owe me if I am doing that for you. Now we already have a relationship, even if we haven't spoken, and if you call me garbage man, as if I am the garbage that you threw out, then you've gotten it wrong. It's just a wrong understanding. So by asking these questions, I have been able to find a way to correspond ritual and mundane life actions, and that's as far as I have gotten. But still I reserve the right to say that maybe no one should be doing this work. (...)"

Montano, Linda M., *Performance Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, Berkeley, 2000, pp. 457-459

Per il manifesto di "maintenance art" cfr.:

Laderman Ukeles, Mierle, "Manifesto. *The Maintenance Art Exhibition: Care*" in *(Eco)Logical*, n. paradoxa, vol.9, 2002, p. 44

19

- Mulvey, Laura, "Post Partum Document by Mary Kelly (1)" in Parker, Rozsika – Pollock, Griselda, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-'85*, ibidem, p. 203
- Waddell, Margot – Wandor, Michelene, "Mytstifying Theory. Post Partum Document (2)", ibidem, p.204
- Adams, Parveen – Delmar, Rosalind – Lipchitz, Sue, "Using Psychoanalytic Theory. Post Partum Document (3)", ibidem, p. 205

Per l'approfondimento delle tematiche inerenti l'artista cfr.:

- Deepwell, Katy, "Mary Kelly on Mea Culpa" in *Economies/Exchanges*, n.paradoxa, vol 8, 2001, pp. 49-58
- Kelly, Mary, "On Sexual Politics and Art" in Parker, Rozsika – Pollock, Griselda, *Framing Feminism Art and the Women's Movement 1970-'85*, Pandora - Harper Collins, London, 1987, pp. 303-312

20

Pollock, Griselda, " 'Issue': An Exhibition of Social Strategies by Women Artists", in Parker, Rozsika – Pollock, Griselda, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-'85*, op. cit, pp. 232-234

21

- Goodal, Phil, "Feministo (1). *Feministo: Portrait of the Artist as a Young Woman*" in Parker, Rozsika – Pollock, Griselda, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-'85*, op. cit, pp. 206-207 213
- Parker, Rozsika, "Feministo(2). *Portrait of the Artist as a Housewife*", ibidem, pp. 208-209
- Ross, Monica, "Feministo (3). *Portrait of the Artist as a Young Woman: a Postal Event*", ibidem, pp. 210-211
- Goodal, Phil, "Feministo (4). *Growing Point/Pains in 'Feministo'*", ibidem, pp. 212-213

22

"Il corpo che è, al tempo stesso, progetto/materiale/esecutore di una pratica artistica, trova il suo supporto logico nell'immagine, attraverso il mezzo fotografico. La fotografia è un mezzo "sociologico" che permette di cogliere la realtà: può dunque cogliere sul vivo quella dialettica per cui un comportamento diventa significativo attraverso la comunicazione a una collettività. (...)"

Pane, Gina, "Il Corpo e il suo Supporto Immagine per una Comunicazione Non Linguistica", in Vergine, Lea, *Body Art e Storie Simili. Il Corpo Come Linguaggio*, op. cit, p. 196

“Proiezione di uno spazio “intra” in cui il vissuto dei sentimenti tra due donne è intercalato dalla relazione “magica” madre/figlio che la morte simboleggia. Questo spazio “intra” è manifestato da un circuito chiuso di scambio-specchio: Donna/Donne identificantesi nel processo del fenomeno emotivo primario: madre/bambino, relazione simbiotica che può scoprire soluzioni differenti ed emozionali dei propri conflitti da intriezione. Il mio corpo, sostanza conduttrice in un movimento di “andare al ritorno”, tornando al suo punto di partenza per una de/costruzione dell’immagine prima (puzzle mentale): la rosa rossa, fiore mistico, fiore erotico, tramutato in vagina da una ricostruzione nel suo stato più attuale: (quello) doloroso. È attraverso un impiego rigoroso della forma: spazio mentale/biologico, cadenze, immagini, metafore, vale a dire del “ome” del mio atteggiamento che si può pervenire al mio “che cosa”. Il contenuto è legato all’uso particolare di un linguaggio corrispondente al processo psicologico e al senso dell’azione (azioni).”

Ibidem, p. 197

Per l’approfondimento delle tematiche espresse da Gina Pane cfr.:
 Vergine, Lea, *Gina Pane, ‘Partitions’. Opera Multimedia. 1984-85*,
 Mazzotta, Milano, 1985

23

“ Montano: I would like to ask you questions, not specifically about sex, but about gender and about some issues specific to women artists. In the early seventies you created a persona (in fact, became her) – Roberta. She was a woman, not like you, but one who had her own life, likes, and identity. Can you trace that impetus to create a persona and work things out that way to anything that happened in your childhood? Hershman: I was an unhappy child who often retreated into fantasy, to the creation of characteres in order to survive the deprived reality of my own world. Roberta was that deprived aspect of myself that I didn’t let many people know about. Sha was the reverse of my public, polished image. Many people assumed that I was Roberta. In retrospect, I feel that we were linked , though I denied it at the time. Roberta represented my underside – a dark, shadowy, animus cadaver that is the gnawing decay of our bodies, the sustaining growth of death within us that we try with pathetic illusion to camouflage through life. At a cultural level, she personified the underbelly of San Francisco. To me, she was my own flippant effigy – my physical opposite, my psychological traps. As can be inferred from the records of both of us, her life infected mine. Closure and transformation of her life meant my own personal ididuation as well. Montano: Were you aware of oppression at an early age? Hershman: Oppression – yes; female oppression – not until I eas about thirty. Montano: Since Roberta was a classically oppressed victim, did she become an opportunity for you to exorcise female oppression? Herhman: Absolutely. All knowledge is firmly based upon mystical insight obtained through personal experience. (...) Roberta’s evolution from temporary victim to eternal victor was intended as an aesthetic conversion that transcended values – good and/or evil – or gender definitions. The transformation was away from an alienating experience of life in contemporary society to an androgynous cycle of sublime introspection. Montano: Were you able to move out of uncomfortable places in yourself by acting out the extreme limitation in her? Herhman: Without a doubt. Her limitation wasonly mild. I know of others in our culture who are much more extreme and sadly are unwittingly living that tragic reality. Montano: Who is Roberta? What does she look like? How long was she alive? Hershman: Roberta Breitmore is a portrait of a woman in San Francisco, a collage of a person experiencing her enviroment. She is a contemporary heroine

fashioned from real life in real time. Her social identities – checkbook, license, handwriting, and speech mannerisms – are textures and testimonies to her credibility. This is a description of her taken from the psychiatrist’s case history (...) She faced life’s realities like everyone else. Her saving dwindled. She would have to learn to survive by finding a job. She hopes to cut expenses by having a roommate. She places ads in papers. Meets prospective roommates, takes temporary jobs, and participates in the subculture she hears about through her adventures. She tries diets. All of her pursuits mirror the invisible side of life she hopes to not face. As she turns inward to her silent inner space, her thoughts focus on self-destruction. Montano: What was the most memorable experience she had? Hershman: Ever? Or what Roberta? Ever – walking in clear air in Los Angeles in 1968 after having been hospitalized for two years with heart failure and being told that I would never walk again. With Roberta – the transformation. As well, her pursuit in the San Diego zoo by would-be prostitution rings. To escape I turned into Lynn in a public rest room and left the zoo undetected. Roberta was conceived in 1973, and in 1978 one of Roberta multiples – there were four – symbolically exorcised Roberta by burning her portrait in Lucrezia Borgia’s crypt in Ferrara, Italy. After Roberta’s exorcism, my personal life seemed to decompose. I returned from Italy determined to end *The Floating Museum* and dedicated myself to my own life, my marriage, and my own interiors. I was deeply in debt, and the strain of my marriage was not reconcilable. My daughter had bitter resentment toward me for traveling so much with my work. (...) I was exhausted and depressed. On November 25, 1978, my husband left home and never returned. It was his fortieth birthday. In a way I never expected, I was to become autonomous. (...) Each hour was an exhausting struggle through which suicide would have been a comfort to the pain. The same week my husband left, my mother died unexpectedly. My daughter’s resentments and anger were aimed at me, and in her suffering she left school and temporarily ran away. Eighteen years of marriage and dependency evaporated into the ash that was to begin my new life. Like Roberta, destiny forced me to change and reform like the phoenix. Montano: How are you transforming now? Hershman: I am now more interested in transformation on a mass scale through the media. I am still concerned with culturally imposed limitations presented by boundaries of society, particularly to disadvantaged individuals. The work that I do now has more to do with survival than with victimization, with restoring, preserving, and celebrating creative achievements. I am doing a project as Lorna, a woman suffering from agoraphobia – fear of open space. (...) viewers can access different channels and in so doing determine Lorna’s fate: suicide, continued existence as an agoraphobic, or leaving her apartment and flying to a new state, starting a new life. I guess that the omnipotent media is like our society’s brutalizing parent. My last tape was about a woman’s struggle against alcoholism that resulted from being a battered child. I guess that basic instinct to react to our past never leaves us. Montano: Do you think that women artists are more insistent on using art to transform themselves than male artists are? Hershman: No, but I think that women in general are more flexible than men, and I think that has to do with all the interruptions in life and work that we face more than men. (...) male artists are probably as flexible as women artists. It is the artist side of the psyche that allows intuitive analysis. **Montano:** If you were to envision another self one, what would she/he/it be? Hershman: I keep inventing characters. Every year a new one, it seems. (...) The fun is that they skit into my brain when I least expect them and enter like a community of friends. I guess that I have my own collective here. (...)”

Montano, Linda M., *Performance Artists Talking in the Eighties*, op.cit., pp. 60-65

Per l'approfondimento delle "bambole" robotiche interattive dell'artista cfr.:

www.lynnhershman.com/tillie
www.lynnhershman.com/doll2/
www.lynnhershman.co

24

"(...) Moira Roth: You have said that you are moving away from the mechanical into cyberspace, into the Internet. Why? Lynn Hershman: What I like about Internet is that it allows access in a much greater way than making feature films does... it" vulnerable in a way. iT is unstable, just like people are. I see the whole Internet as a kind of life force. Learning how to create works that can use those things that are uniquely part of Internet thinking – like multiple identities, multiple access, multiple fractured narratives, multi-user environments and telerobotics – and bringing these art works into a different perspective is really interesting to me. M.R.: And what is unique to the Internet? L.H.: You can have multi-users that don't have to go into an art gallery to see the work. In a way like the early piece of mine, the *Dante Hotel*, they can just log on. The work changes because visitors participate. You can create images that go from one location to another, locations that are captured and re-edited by viewers like in my telerobotic doll *Tillie*. Viewers look through her eyes and see what she's seeing, what she's captured. Through that whole gesture of looking through her and being captured. They become a kind of cyborgian part of what she is, using her eyes as an extended prosthetic for their own vision. M.R.: Could you talk more about the evolution of your robots? L.H.: I've been trying to make a robot for a while. *Tillie* opened in 1998 in Berlin (...) Right now I have a new piece (...) with a new telerobotic doll, whose name is *Rita* (...) Some of the ideas for *Difference Engine 3* (the multi-user robotic possibility) seemed like they could work in the robot. So I made drawings of a doll with "camera eyes". In other words, I or any viewer from anywhere in the world can capture what she saw through her eyes as she turns her head 90 degrees in each direction, in essence panning a room. It was rather complex but we were able to accomplish this. This new doll, *Rita*, pushed the technique a little bit more as she is able to not only capture what she sees at one frame at a time, but in streaming or live, real time flowing video directly from the Internet. Users on the Net can re-edit video to create a kind of prosthetic documentary. (...) All my pieces deal with identity, empowerment, surveillance, voyeurism, and being able to see things that you don't see otherwise. (...)"

Roth, Moira, "Lynn Hershman in Conversation with Moira Roth", in n.Paradoxa, Vol. 5, 2000, pp.19-20.

25

Fra le produzioni artistiche dell'artista in cui si riscontra palesemente la compenetrazione fra oggetto e strumento musicale si segnalano i seguenti "strumenti artistici":

- *Viophonograph*, 1976 - violino con incassato nel corpo un 45 giri. Tale strumento permette di "suonare" sia il disco sia il violino.
- *Viophonograph*, 1976 – piatto di giradischi montato sul corpo del violino con archetto come puntina
- *Tape Bows for Tape Bow Violin*, 1977 – I livelli del registratore indicano i suoni registrati dal violino suonato dal rispettivo archetto che incorpora a sua volta un dispositivo di registrazione. Nei due oggetti compaiono ke scritte: "I Dreamed" e "Voice Drums".

- *Drawing for Audio Glasses*, 1979-80 – Occhiali con microfono collegato ad amplificatore. Realizzati da Bob Bielecki
- *Neon Violin*, 1982 – violino in plexiglas con neon. Strumento utilizzato durante le esecuzioni dal vivo di *United States*.
- *Drawing for Headligh Glasses*, 1983 - Occhiali con fari anteriori muniti di batteria. Realizzati da Bob Bielecki
- *Neon Bow*, 1985 – archetto da violino con installato un neon.
- *Digital Violin*, 1985 – violino collegato ad un sintetizzatore (Synclavier). Strumento utilizzato in *Mister Heartbreak* durante il tour dal vivo.
- *Drawing for Video Glasses*, 1992 - Occhiali con videocamera collegata a videoproiettore. Realizzati da Bob Bielecki

26

“ Paradise Is exactly like Where you are right now Only much much Better - I saw this guy on the train And he seemed to have gotten stuck In one of those abstract trances. And we was going: ‘Ugh...Ugh...Ugh...’ - And Fred said: ‘I think he’s in some kind of pain. I think it’s a pain cry ’ - And I said: ‘ pain cry? Then language is a virus.’ - Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! - Well I was talking to a friend And I was saying: I wanted you. And I was looking for you. But I couldn’t find you. And he said: Hey! Are you talking to me? Or are you just practicing For one of those performances of yours? Huh? - Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! - He said: I had to write that letter to your mother. And I had to tell the judge that it was you. And I had to sell the car and go to Florida. Because that’s just my way of saying It’s a charm. That I love you. And I It’s a job. Had to call you at the crack of dawn. Why? And list the times that I’ve been wrong. Cause that’s just my way of saying That I’m sorry. **It’s a job.** - Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! - Paradise Is exactly like Where you are right now Only much much **It’s a shipwreck.** Better It’s a job. - You know? I don’t believe there’s such a thing as TV. I mean – They just keep showing you The same pictures over and over. And when they talk they just make sounds That more or less synch up With their lips. That’s what I think! - Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! Language! It’s a virus! - Well I dreamed there was an island That rose up from the sea. And everybody on the island Was somebody from TV. And there was a beautiful view But nobody could see. Cause everybody on the island Was saying: Look at me! Look at me! Look at me! Look at me! - Because they all lived on an island That rose up from the sea And everybody on the island Was somebody from TV. And there was a beautiful view But nobody could see. Cause everybody on the island Was screaming: Look at me! Why? - Paradise is exactly like Where you are right now Only much much better. “

Anderson, Laurie, “ *Language is a Virus*” brano musicale in *Home of Brave*, 1986

Ispirata alla frase “*Language is a virus from outer space*” di William S. Borroughs.

Per il termine “virus” cfr.:

RUCKER RUDY – R:U: SIRIUS- QUEEN MU, *Mondo 2000*, Thames and Hudson, London, 1993, pp. 276, 278

27

Alle sue performances -concerto assiste un pubblico eterogeneo, fra adepti e seguaci misti a sette, fanatici ed esaltati oltre agli intellettuali di élite, ai cultori dell’ambiente musicale “dark” ed ai “neohippy”.

Diamanda Galàs è soprannominata “Rosa Nera dell’Avanguardia”, “Diva della Malattia”, “Fidanzata di Satana” fra altre definizioni scomode (fra devozione e misticismo).

L'Ordine dei Templari, che invia sempre ai suoi concerti qualche suo mandataro, ritiene che la voce di "Madame" sia il tramite per il contatto con l'ultraterreno,

28

Atrice di performances aggressive che implicano toni sadomasochista, crocifissioni, ferite, vomito, urina e sangue.

Esercita la professione di porno-star e si esibisce in locali a luci rosse, oltre che per riviste e filmati "hard".

Nel 1975 si unisce al gruppo *Coum Transmission* realizzando sperimentazioni musicali con ambientazioni a sfondo sessuale.

Dal 1977 il gruppo compare come *Throbbing Gristle* e fonda l'etichetta discografica *Industrial Records* che sarà venerata dagli amanti della "industrial music".

Dopo un notevole successo il gruppo decide di sciogliersi con un concerto apocalittico tenutosi a San Francisco il 29 maggio del 1981.

Da allora, Cosey e Carter, uniti anche sentimentalmente, si dedicano alla video-arte e all' "electronic music", incidendo con il nome *Cris & Cosey* ed anche come *C.T.I. (Creative Technology Institute)*.

29

Nel 1976 Cosey Fanni Tutti, con l'art-show *Prostitution* provoca scandalo a livello politico, perché si scoprì che l'evento era sovvenzionato dai fondi ufficiali per lo sviluppo delle arti.

Karen Finley è una performer da sempre sottoposta a censura e messa sotto processo.

Recentemente l'artista ha perso in giudizio una causa, che la vedeva implicata contro il Tribunale Supremo, per la negazione dei fondi del Governo a causa dell'indecenza della sua opera teatrale, dove compare nuda e cosparsa di cioccolato ("Il Ritorno della Donna Macchiata di Cioccolato?")

Questo atto di censura venne sostenuto dall'ultraconservatore Jesse Helms.

A tale proposito cfr.:

Cuna, Felipe, "Jesse Helms Gana su Cruzada Contra el Arte <<Indecente>>" in *El Mundo*, 29.06.98

" (...) Katy Deepwell: Why do you think the conservative right – the Moral Majority- in the USA in the 1980s and 1990s became so concerned to control the agenda for culture financially – you own battle in court where, in each case, one aspect of the work was distorted and used as a sign of immorality?

Karen Finley: I think it was more than just controlling artists, or art financially but since in America the real god is the almighty dollar – that's always a good place to start. (...) I think the Moral Majority swing towards conservative values was first instigated on a public level by Mary Whitehouse in England. I feel that one does not even have to be conservative to instigate censorship – so this question you are asking needs explaining from me and will take a while. When groups of people who are traditionally oppressed start to have a voice, the voices in power panic. It is in the losing of power that those in power start to try to regain control. (...) In the 1980s and 1990s my female anger, my control of my sexuality, of the image of my body was threatening. The fear of female sexuality in the fear of male sexuality and this is why I provoked reaction after reaction in England, Germany, The Netherlands, and in the US. It is an outdated notion that the right is against free speech and the left for it. Many times there is so much self hatred and that is when we see censorship happening. Clinton continued my lawsuit after we won in California and appealed so the case went to the Supreme Court. It wasn't Bush, it was liberal Clinton. (...) The National Endowment for the Arts started

under Nixon and he was certainly a conservative. At the same time, the belief developed that you didn't have to be an artist, and the idea that all Americans could have a change to be an artist and that art would not have to be relegated to those who could afford it or inherit it. This democratic notion and the great college system that the US developed began a movement of expression – and in this movement like all over the world – women, minorities, gays and lesbians began to create art and have a place to be supported and heard. (...) There are many ways of looking at the financial art market. I even think that the art world will support work that is essentially meaningless or not on edge contest wise, (...) I think that it should be noted that America does not fund its artists. And since we lost the court case, I think that the wealthier have a greater chance at being successful artists. But if you are an artist with such a passion you can still figure out a way to say what you want. With my ancestral background which is part- Irish, gypsy, Jewish, native American and Eastern European, everything has been taken away again and again but still the voice is kept. The reality is that the diversity of expression is better than it was twenty years ago. Homosexual content is fashionable, there are more female artists, more artists of color represented. The conservative chaos was really the last cry of a losing battle. (...)"

Deepwell, Katy, *"Performing Provocation"*. – Katy Deepwell *Interviews Karen Finley*, in n.paradoxa, *Aut of Order*, Vol.12, 2003, pp. 86-87.

Lydia Lunch ha un passato di vittima dell'incesto, che la porta a scappare definitivamente di casa a quattordici anni.

Fin da giovanissima partecipa alla scena newyorkese new-wave di fine anni '70, esibendosi come "shock-performer".

Il suo debutto artistico come cantante avviene nel gruppo *Tennage Jesus & The Jerks*.

Si dedica alla videoarte e al cinema interpretando numerosi personaggi "scomodi" femminili in stile underground, vicino al "trash", tra cui il celeberrimo "splatter" *They Eat Scum* del 1979, diretta da Nick Zedd.

Dagli anni '80 Lydia Lunch appare come coautrice e collaboratrice di testi e musiche di gruppi noti. In qualità di performer preferirà presentarsi al pubblico in lecture che rivendicano la sua intima poetica ideologica di donna.

Attualmente collabora con il laboratorio sperimentale e multimediale *Knitting Factory* di New York.

"(...) [VALE] *Come è possibile migliorare la posizione delle donne?* [LYDIA LUNCH] mi piace l'idea di un partito politico gestito dalle donne per le donne. Mi piacerebbe spingere altre donne a interessarsi di più alla politica e quindi a unirsi e a comunicare al di fuori di loro piccoli circoli. Mi piacerebbe vedere più organizzazione: donne che spingono altre donne a pubblicare libri, giornali, riviste, a produrre show televisivi, programmi radio, video e a estendere la propria attività a tutti i media. Le donne devono trovare un proprio campo politico, che non imiti necessariamente quello maschile seguendone regole o schemi... donne che, in qualche modo, possono trovare un accordo e provocare cambiamento e consapevolezza! È questo che spero per il mio futuro! (...) *Come ti vedi, alla luce di tutto questo?* Semplicemente come una fomentatrice, una che funge da stimolo. L'istigazione può anche essere un'arte in sé! Non ho mai detto di avere risposte o soluzioni ai problemi del mondo, io racconto semplicemente il modo in cui li vedo. Ma una lamentela comunque sul mio conto è che "non offro soluzioni". Solo perché parlo di "disintegrazione" o di "apocalypse now", dovrei avere le chiavi della salvezza?! (...) I politici offrono delle soluzioni, ma non funzionano mai. Il mio lavoro consiste solo nel mettere in discussione le radici della pazzia. *Viviamo tutti in un mondo brutale, eppure alcune persone se ne rendono conto più di altre.*

Credo che ognuno, a un certo punto, si senta abbruttito dall'esistenza... Proprio così. Ecco perché quando le persone mi chiedono: "come fai a raccontare delle storie così personali a chiunque?" lo rispondo: "Invece sono storie universali. È solo che uso me stessa come esempio..." Prima di tutto, non bisogna vergognarsi della violenza subita, perché la prima regola per tutte le vittime è che non è colpa loro... invece, troppe persone si sentono in colpa e si vergognano. In secondo luogo, presento il mio caso a beneficio di tutti quelli che soffrono delle mie stesse frustrazioni: paura, orrore, rabbia, odio... parlo per le persone che non possono farlo, questo è tutto. E poi le mie storie non sono solo personali, ma anche politiche. La sessualità, la politica, la violenza... sono tutte collegate, sono fatti storici che risalgono a molto prima di quest'epoca, alle maledette caverne. (...) Se le donne fossero abbastanza forti, sicure e felici di vivere da sole, appagando se stesse, appagherebbero anche gli altri. Questa è una lezione molto importante. La maggior parte delle persone è più sola con qualcun altro di quanto non lo sia restando da sola. *E se non sei una pittrice, una scrittrice o una scultrice?* Esistono altre forme di espressione. Anche la semplice capacità di confidarti con gli altri e di toglierti il peso dallo stomaco fa parte dell'antica pratica del narrare. (...) [ANDREA JUNO] *Come pensi che si evolveranno le donne? In gruppo e organizzate?* Credo che non ci sia scelta: qualcuna dovrà pur cominciare a organizzare delle coalizioni. (...) Non dobbiamo essere dieci persone isolate, altrimenti verremo schiacciate. Non devono esserci solo poche donne che agiscono di nascosto nelle posizioni di potere. (...) [VALE] *Credi che gli uomini facciano la guerra perché non fanno mai veramente i conti con la morte?* Una delle mie frasi preferite è: "Gli uomini hanno una tale paura di morire che devono uccidere ogni cosa che vedono". (...) AA.VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, Shake, Milano, 1997, pp. 163-164, 173- 174, 177, 179

30

Yvonne Rainer e Trisha Brown compaiono fra le fondatrici del *Judson Group* nel 1962, luogo multidisciplinare, costantemente aperto, anche al pubblico, nella cui sede erano allestiti la *Judson Gallery* e il *Judson Poet's Theatre*.

Il *Judson Group*, oltre ad accogliere eventi e partecipazione esterne, è il promotore della "New Dance".

Trisha Brown nella sua attività di performer, ballerina e coreografa compie delle accumulazioni minime di gesti e posizioni del corpo.

Tale poetica corrisponde in senso astratto ad una composizione di tipo matematico, dove la progressione è data dalla addizione dei gesti e delle loro varianti.

Brown lavora sul proprio corpo e sul suo carattere di interdipendenza con l'ambiente, attraverso la tecnica dell'improvvisazione, in atto unico, considerando il corpo in configurazione archetipica dello spazio che lo accoglie e dell'adattamento progressiva all'ambiente circostante nella ricerca di una differente identità, misurata e razionale.

Attraverso il corpo ed i suoi movimenti interrelazionati, Brown determina campi e linee di forza nei quali ogni corpo si muove con spontanea autodeterminazione.

In questo tipo di esperienze sono "tollerati" e compresi anche gli errori, testimonianza di imperfezione dell'essere umano.

31

Rispetto l'"esplosione della pittura" e la "pittura esplosiva", il termine è concesso in senso lato e anche nel senso propriamente tecnico-espressivo adottato dall'artista Niki Saint-Phalle in veste di "pittrice che spara".

“(…) nel 1961, Niki mette a punto i <<tableaux surprises>>, pannelli di gesso percorsi irregolarmente sulla superficie da gonfiori corrispondenti a sacchetti e tubi di colore fluido collocati all’interno. Allo spettatore è offerta una carabina e gli si chiede di sparare dovunque gli piaccia sulla superficie dei rilievi-bersaglio. (...)”
Restany, Pierre, *Nuovo Realismo*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1973 (1968), s.p.

32

Per *Semiotics of the Kitchen* 1975 cfr.:

Cottingham, Laura, “*The Inadequacy of Seeing and Believing: The Art of Martha Rosler*” in AA.VV., *Inside the Visible*, ICA Boston – Cambridge MIT Press, 1996, p. 158

33

Su Hanne Darboven cfr.:

Graw, Isabelle, “*Work Ennobles- I’m Staying Bougeois (Hanne Darboven)*”, ibidem, p. 247

34

Nonostante Jung affermasse che l’arte sia il prodotto di un impulso “superiore”, più che un’intenzione cosciente, è bene affermare che nonostante l’arte implichi una certa impulsività non si può considerarla come semplice documento di inquietudini.

Il prodotto dell’arte deriva infatti da un processo più complicato che implica la costruzione e decostruzione del linguaggio visivo, plastico e concettuale.

Durante la produzione artistica Eva Hesse dimostra come un’inquietudine costante che la spinge a lavorare senza sosta. L’impulso in tal senso è ciò che sostiene l’incessante desiderio di introspezione intima che essa compie per mediare attraverso l’arte gli impulsi negativi derivati dai malesseri psicologici di cui soffre.

35

Non solo Ana Mendieta quale donna artista ha rivendicato il proprio ruolo rispondendo alle “maschiliste” *Anthropometrie* di Yves Klein degli anni ’60.

Shigeko Kubota, anch’essa in chiave femminista, come si è accennato, rivisita la stessa pratica maschilista delle “eiaculazioni” di Pollock con *Vagina Painting* del 1965, dipingendo accovacciata con un pennello attaccato alle mutande rendendo protagonista la vagina come attrezzo e mezzo artistico, ovvero cita Yves Klein che usa il corpo femminile come strumento/pennello.

Janine Antoni nel 1992 con *Loving Care* rievoca tali atteggiamenti dipingendo con i propri capelli in una sorta di lavoro che inverte i soliti ruoli femminili quali cura e pulizia.

Anche Rachel Lachowicz insiste con una critica femminista a Y.Klein dirigendo un uomo nudo nel lasciare la sua impronta, non più cosparso di pittura blu ma di rossetto (*Red not Blue* 1992).

-----Sesto Capitolo
Corpo Merce

-----Sesto Capitolo
Corpo Merce

6.....Frammento del Corpo

Dopo gli anni '70 che hanno visto il corpo femminile al centro del dibattito politico e culturale, il corpo "liberato" intraprende l'ascesa verso la libertà espressiva dotato di identità soggettiva.

Dalle esperienze della politica di partecipazione delle adunate pubbliche, il corpo femminile apprende negli anni '70 a collaborare e riconferma negli anni '80 la propria partecipazione con causa al dibattito all'identità del **corpo pubblico**.

La dimensione emotiva e biologica della donna, considerata fragile secondo l'ottica maschile, viene recuperata dalle artiste come parte espressiva fondante dell'identità femminile e pertanto degna di legittimazione.

La donna artista afferma così il diritto al proprio percorso personale, implicando il proprio corpo e dibattendo personalmente il proprio punto di vista nel tessuto sociale. Le artiste della decade in questione appaiono determinate nel controbattere la perpetuazione di clichés e di "doveri" ai quali soggiace il corpo femminile con una variabile di risposta ormai quantificabile per tabelle grazie ai numeri statistici della cultura programmata.

Gli anni '80 vedono l'affermarsi dei sistemi di comunicazione di massa e delle "comodità" nella quotidianità, ovvero di un comfort tecnologico accompagnato da un sentore "nostalgico" che aleggia sulla spettacolarizzazione della cultura.

La cultura come spettacolo ha portato negli anni '80 l'esplosione dell'immagine e ne ha supposto simultaneamente la sua svalutazione provocata dall'effetto

di “ripetizione” implosiva con varianti minime delle figurazioni.

Lo scenario della vita quale gran teatro del mondo, concepito come Deus Ex Machina, diventata realtà esteriore e assoluta (tragicità del mito), quale visione stigmatizzata del destino umano consapevole di circostanze effimere.

Il potere tecnologico dona forza ed efficacia all’immagine e attraverso l’arte dialoga con tutto ciò che coinvolge lo scarto e il banale.

“L’interesse per l’effetto anziché per il significato è una novità fondamentale della nuova epoca tecnologica, che mette in gioco la situazione totale e non un solo livello di informazione: la prima conseguenza è stata l’ansia, l’ultima sembra la noia”.¹

Il vano tentativo di rivalsa nei confronti del profilarsi in modo sempre più compatto dell’omologazione sociale conferma la tensione vigente fra progresso e alienazione, ove il presentarsi all’orizzonte del corpo tecnologico consegna ai posteri un messaggio non del tutto confortante.

Il corpo di questo periodo presagisce l’alienazione, gli attacchi mossi di soppiatto alla sua identità e la conseguente disgregazione socio-culturale.

Il corpo avverte le conquiste tecnologiche come una sorta di minaccia ma al contempo si fida di esse nel compiere un cammino biologico destinato comunque all’oblio.

Corpo e identità vivono nella consapevolezza dell’essere luogo della sperimentazione, cavie del progresso e del disfacimento.

Riferito alla donna e al suo corpo, questo pensiero confluirà nell'estetica di vita postmoderna dove è palese il senso di artificiosità e di smarrimento.

La presentazione del corpo nell'arte degli anni '80 avviene attraverso il recupero di ciò che è rimasto del corpo e coincide con un atteggiamento attento a tutto quello che è avanzo e riciclo.

Queste componenti pongono in risalto l'affermarsi di un'espressività artistica fondata su un duplice aspetto celebrativo, da un lato museificante e dall'altro adulatore.

Nell'arte e nella società, la donna, confermata metaforicamente quale "edificio", dimostra essere un elemento caratterizzante e di supporto per la vita organizzata e al contempo oggetto di contemplazione, desiderio, mitificazione.

Negli anni in questione la casa suggerisce una domesticità accompagnata dal sottofondo della radio e della televisione, in cui il corpo e l'identità sono come convertiti in voyeurs illusi di partecipare allo spettacolo e dove la donna è etichettata secondo cliché appartenenti alla pubblicità.

Come già verificatasi in precedenza, la frattura fra pubblico e privato si insinua e ripropone proprio a partire dalla domesticità.

Questa divergenza viene portata e percorsa nuovamente nelle strade delle città, ove il conflitto acquista una dimensione tecnologica, oltre che allargata e collettiva .

Distanza e intimità sono ormai territori frantumati da una tensione che porterà le generazioni di artisti a venire a difendere tutte le caratterizzazioni di genere, insistendo su polarità (maschio/femmina, omosessuale/eterosessuale, bianco/nero, occidente/oriente, corpo sano/corpo malato).

Gli interventi artistici che avvengono nell'ambiente o "sul" corpo, così come nella città, non sempre vengono sanciti da una predilizione per un atteggiamento etico, ecologico e politico.

Al contrario, negli anni '80 le manifestazioni artistiche meritevoli di essere definite **corpo pubblico** sono quelle che puntualmente afferiscono a un discorso contestuale legato alla vivibilità e alla qualità del luogo, portando maggiori contributi alla riflessione sull'arte pubblica.

Nell'arte del periodo in questione si assiste prevalentemente ad un citazionismo "risplendente" di luce artificiale e caratterizzato da un atteggiamento disimpegnato che non riguarda il **corpo pubblico**, coinvolto invece a dibattere dove avviene lo "sfaldamento" del corpo e dell'identità a causa del progresso scientifico e tecnologico.

L'ambientalismo e la malattia vengono trattati con una certa frequenza, e in termini mai affrontati prima, dal **corpo pubblico**, che si preoccupa come gli orientamenti sociali determinino i limiti fra sé e l'altro e la natura di ciò che è pubblico o privato.

Le donne artiste, in particolare, si domandano quale tipo di identità esprimere attraverso il **corpo pubblico** per essere capaci di mostrarsi creativamente in termini totalmente diversi dal passato.

Questo atteggiamento trova i suoi presupposti nel senso di inquietudine verso il passato che il citazionismo postmoderno propone sotto forma di crisi dell'identità e appropriazione dell'estraneo e del "classico".

Le donne, che negli anni '80 confermano la loro identità attraverso il **corpo pubblico**, dimostrano di perseguire un percorso ricco di potenzialità, percorrendo in progress il tessuto economico e sociale, allontanandosi così da facili appropriazioni.

Rispetto a tematiche attinenti l'economia di mercato e dei mass media, che sembrano svalutare definitivamente il concetto di valore e unicità in favore della imperante omologazione, un'artista come Barbara **Kruger** può servire da emblema positivo per aprire la decade in questione.

Il suo lavoro, assieme a quello di altre artiste come Jenny **Holzer**, Cindy **Sherman** e Lynn **Hershman**, è estremamente pertinente sia nel dibattito dell'arte pubblica sia in quello relazionato alla donna, implicando fattori personali che vengono sempre trasposti a un ordine di pensiero collettivo.

Rispetto il **corpo pubblico** si vedrà attraverso le testimonianze artistiche delle artiste citate sopra come negli anni '80 il tema "femminista" e "femminile" sia ancora dibattuto nell'arte e confermato mediante i mezzi di comunicazione di massa.

Questi atteggiamenti "ideologici" e artistici permettono di caratterizzarsi come pensiero femminista perché partono da una serie di afferenze al tessuto sociale che contestualizzano i "ruoli" della donna e da una serie di considerazioni che investono i "linguaggi" del dominio patriarcale.

Barbara **Kruger**, ad esempio, cerca di aprire gli schemi dettati dalla caratterizzazione dettata dal genere,

dall'oggettualizzazione della donna e dalla monopolizzazione del linguaggio e delle immagini.

Attraverso l'arte si prefigge di superare gli stereotipi prestabiliti rivolgendo domande e asserzioni all'intera "platea" umana.²

L'artista americana ci mette di fronte alla problematica insita del "messaggio" e in particolare quello dei mass media, sovvertendo i paradigmi che investono la comunicazione e gli stereotipi ad essa connessi.

I mezzi di comunicazione, come la televisione, i giornali e la radio, rappresentano negli anni '80 i sistemi di codici che **Kruger** utilizza come arte, sia in modo visivo che verbale, alternando l'attività di operatrice estetica a quella di giornalista e critica d'arte.

Il suo impegno sociale e politico è riscontrabile anche negli interventi scritti sulle minoranze e le discriminazioni razziali ed è palese nel manifesto *Your Body is a Battleground* del 1989 ideato per una manifestazione femminista tenutasi a Washington.

La scelta dei tipi di linguaggio e di supporti da parte dell'artista non è affatto casuale e conferma l'atteggiamento transdisciplinare con cui si attua il **corpo pubblico**.

Basandosi principalmente su tre colori (bianco, nero e rosso) essa interviene, oltre che su manifesti, su T-shirts, giornali e borse della spesa.

Al contempo realizza interventi di dimensione ambiente basati su messaggi audiovisivi di tipo pubblicitario, variandone il contenuto logico del contesto, come nell'installazione presso la Mary Boone Gallery di New York del 1992 **[Fig. 52]**.

L'impatto estetico provocato dalle opere dell'artista deriva dal testo visivo e dal testo verbale, perché espressione dell'"adulterazione" derivata dal sovraccarico linguistico dello stereotipo a cui si riferiscono.

Con slogans dai toni minacciosi Barbara **Kruger** lancia delle "grida di allarme" nei confronti del monopolio che i mass media esercitano sulle coscienze umane.³

La manipolazione e la mercificazione messe in scena da **Kruger** sono un attacco diretto verso il sistema che sostiene il suo stesso messaggio-stereotipo artistico, fatto di codici espliciti ed efficaci.

La proliferazione del messaggio, ovvero il suo abuso, compare nelle sue opere-logotipo, così come compare nel reale, fruito in scala monumentale per erigere e celebrare i simboli della società contemporanea massificata.

Barbara **Kruger** avvisa il pubblico con toni allarmati degli effetti devastatori e patetici che comporta l'esercizio del potere attraverso i mass media, inoltre addita l'ipocrisia insita nei seducenti sistemi di comunicazione fatti da immagini patinate e veloci.

Con la ripetizione all'infinito dello stereotipo, quale esplosione visiva e verbale del testo-immagine, rievoca lo standard preconfezionato, basato sull'illusione di un benessere comune, presto destinato alla monotonia e all'obsolescenza.

Kruger dimostra di concepire un **corpo pubblico** capace di mettere in guardia gli spettatori e di denunciare problematiche sociali.

L'artista rifiuta le classificazioni facili e comode, scegliendo proprio quale mezzo espressivo il criticato frastuono cacofonico dei mass media.⁴

La confusione e la dispersione insite nei messaggi-immagini promulgate dai mass media hanno contribuito a frantumare i confini fra le discipline e fra le categorizzazioni, nette quanto inutili, a loro volta parte del sistema di consumo dilatato e globale.

Nella percezione diffusa delle reti di comunicazione Barbara **Kruger** pone il proprio messaggio quale informazione e avvertimento, insistendo sul carattere “ambiguo” di tali mezzi e sul ruolo “politico”, non secondario, degli operatori culturali ed estetici.

L'artista trasforma l'ossessione intermittente e seduttiva esercitata dai mass media in immagini apparentemente normali e conosciute, fino a porre in ridicolo il loro aspetto tecnico e spettacolare.

Il carattere “violento” insito nello stereotipo e nei mass media traspare con efficacia in opere del 1981 come *Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)* [Fig. 53] e *Untitled (You Construct Intricate Rituals Wich Allow You To Touch the Skin of Other Men)* e più tardi nelle installazioni ambiente come *Untitled (Questions)* del 1990. Queste opere, che creano un forte impatto visivo basato sulla ridondanza, arrivano ad annullare il messaggio e ad esprimere una retorica nauseante.⁵

Un'altra artista che ha lavorato basandosi sull'estetica dei mass media, dai quali ha estrapolato autentiche dichiarazioni di **corpo pubblico**, è la statunitense Jenny **Holzer**.

Anch'essa, prima ancora della **Kruger**, si è espressa attraverso una estetica fondata sui mezzi di comunicazione elettronici e digitali e sull'importanza dell'uso del linguaggio visivo e verbale.

Attiva già dagli anni '70 con una attitudine più politica che artistica, da sempre **Holzer** si esprime con critiche verso i contenuti dei meccanismi occulti e manipolanti esercitati attraverso i sistemi di comunicazione.

Il suo lavoro tende ad avvertire il pubblico sulla presenza di pericoli insiti nei meccanismi della società, dove le parole e le frasi ad effetto sono usate da trappola per l'allineamento sociale degli individui.

Con la stessa tattica contro la quale si dirige, **Holzer** si insinua criticamente nell'opinione pubblica usando frasi di accusa o avvertimento che fanno riferimento al sesso, ai tabù, all'amore, alla morte e alla guerra.

Non trascurabile è la costante presenza nella sua estetica di un sottinteso senso "macabro", insito peraltro anche nell'effetto devastatore dei mass media.

Ogni strumento di informazione pubblicitario viene usato dalla **Holzer** quale mezzo e luogo dell'azione artistica.

L'artista colloca i suoi messaggi su manifesti, pareti, strade, edifici pubblici, ponti, cartelli stradali, musei, edifici, T-shirts, scontrini del supermercato.

Il suo desiderio di **corpo pubblico** è di diffondere i suoi "avvisi" in ogni direzione, senza limiti spaziali e nel modo più rapido possibile, per far arrivare il suo messaggio "sociale" a tutto il potenziale pubblico.

Le opere più emblematiche dell'artista appaiono quelle che dal 1982 vedono il suo messaggio scorrere attraverso i leds luminosi di un pannello pubblicitario cittadino, oppure comparire in notturno quale proiezione laser sulla silhouette di un edificio rappresentativo.

L'opera di **Holzer** è situata prevalentemente in quello spazio che è transitato dal **corpo pubblico** per eccellenza: la città, quale luogo transitorio e casuale, soggetto a cambi rapidi, imprevedibili e spesso contrastanti.

Con l'uso della frase o del testo breve essa costruisce componimenti poetici o epitaffi dall'esplicito contenuto ideologico, proposti come "manifesto collettivo" e introdotti nel territorio urbano quotidiano per dimostrare la relazione che l'arte instaura con il vissuto privato e con la società in generale.

Prediligendo il testo breve Jenny **Holzer** vi affianca tutta la sua carica ideologica portata alla luce da una struttura minima e semplice, ma funzionale alla sua "denuncia", affinché il suo credo personale di tipo estetico-politico nei confronti della società civile e tecnologica sia comprensibile al maggior numero di persone possibili.

Ma non sempre il linguaggio è così semplice, anzi **Holzer** si esprime basandosi su tesi e antitesi in contraddizione fra loro.

Lo slogan a volte è sostituito da giochi di parole e metafore che rendono più complessa la decifrazione del messaggio, attraendo lo spettatore per il tipo di provocazione messo in atto e ponendolo in una relazione "dubbiosa" nei confronti della società.

Il messaggio oscuro cui si faceva riferimento anteriormente, percepibile nei messaggi dell'artista, deriva anche dal senso di distacco e disinteresse con cui l'artista utilizza mezzi e luoghi inconsueti.

I "leds" in movimento di uno schermo, le luci di emergenza o di soccorso, gli spazi pubblicitari dei trasporti urbani,

cabine telefoniche, scale meccaniche e altri congegni moderni sono i luoghi dove esplicita i suoi messaggi.

Holzer si appropria come una sorta di “paladina della giustizia” di spazi informativi pubblici per restituirli all’utenza con le dovute avvertenze all’uso.

Holzer incarna l’ansia dei cittadini che si sentono ingannati dai mezzi di comunicazione, dal mercato e dalla società e che vivono nella “paura” di essere vittime degli abusi di potere del sistema capitalista.

L’artista ha dimostrato di porsi di fronte alla società e all’arte con un intervento tempestivo che si propone di dibattere ideologicamente il contesto dell’arte pubblica e di conseguenza il **corpo pubblico**.

Coscienza etica, estetica, politica ed ideologica pervadono le sue opere, convergendo nel luogo pubblico per definirsi attraverso il dibattito sociale.

Tale pratica estetica è definita dalla stessa artista “arte socialmente utile”.

Il **corpo pubblico** viene affermato dalla **Holzer** anche mediante il senso di ambiguità e sfuggevolezza ad una classificazione che sempre traspare nelle sue opere e che sono il frutto di una ideologia femminista che rivendica l’identità come individuo singolo e molteplicità.⁶

L’artista, già dai primi lavori (*Truism* 1977-79) apparsi sulle strade di Manhattan, annulla l’orientamento linguistico provocando il senza senso e l’indeterminazione semantica, ponendo l’attenzione sulla contraddittorietà dei sistemi esercitati politicamente.

Successivamente **Holzer** approfondisce il senso intimo del dolore esteso alla sofferenza collettiva esprimendosi con tematiche sempre più introspettive (*Inflammatory Essay*,

1979-82, *Living Series*, 1980-82 e *Survival Series*, 1983-85, *Laments*, 1989).

Negli anni '80 **Holzer** dimostra chiaramente il suo lato "funereo", suggellando le sue frasi in placche di metallo "commemorative" (*What a Shock When They Tell You It Won't Hurt...*, 1980-82) [Fig. 54] o nel marmo di pietre tombali (*Laments*, 1989) che ci fanno capire il tipo di timori che la preoccupano in merito alla violenza e alla guerra.

Holzer si dirige allo spettatore con canoni etici e tecnologici che suggeriscono contemplazione e "smarrimento", quali espressione di una "mistica della morte" e di una delimitazione del corpo quale spazio sacro.⁷

L'artista trasforma il corpo in una sorta di mappa geografica o concettuale sul quale registrare e prendere nota di tutte le violenze e gli abusi sofferti dalle donne, spesso a causa dell'uomo e della guerra.⁸

Come **corpo pubblico** politico e femminista **Holzer** conferma il proprio ripudio alla violenza, con particolare riferimento agli orrori della guerra in Bosnia, in opere della serie *Lustmords* del 1993-'95, le cui frasi in rosso (per la sovracopertina del giornale *Süddeutsche Zeitung*, n. 46, 19.11.1993) sono scritte con inchiostro mescolato a sangue delle donne bosniache o trascritte come un tatuaggio sulla pelle corporea (immagini all'interno della rivista).

Tali toni antimilitari e lugubri di **Holzer** sono stati infine accentuati nella stessa serie *Lustmord* portata avanti come installazione, dove l'artista predispone bancali con fila di ossa umane decorate da anelli in argento (fascette di riconoscimento) incisi con frasi brevi [Fig. 55].

La morte, la violenza e il senso di disfacimento che traspare dagli anni '80 in opere di molte artiste è in corrispondenza all'estetica postmoderna del periodo che presenta spesso il corpo a frantumi e smembrato.

Anche la fotografa Cindy **Sherman**, come già notato anteriormente, si dimostra sensibile al disfacimento del corpo, al carattere violento delle immagini e della società e, in senso "femminista", agli stereotipi proiettati sul corpo femminile.

Sherman sovverte e schernisce le proiezioni sessuali, sia femminili sia maschili, esercitate sulla donna, capovolgendo il senso di abuso.

Sherman per le sue immagini fotografiche impiega sé stessa travestendo la propria identità e il proprio corpo nell'interpretare i luoghi comuni che investono le donne.

Questa poetica di usurpazione attinge a piene mani dall'iconografia "classica" dell'arte pittorica e cinematografica, in modo da schernire tutte le proiezioni stereotipate dettate dalla cultura dell'immagine e dalla società fallocentrica.

Nelle sue opere non c'è nessun originale o modello, ma non ci sono neppure delle copie.

I corpi-identità che l'artista incarna rappresentano l'autenticità della "posa" e dello stereotipo, capace di mettere in discussione le classiche gerarchizzazioni fra "opera prima" e copia, evidenziando il carattere sia "permormativo" sia "adulterato" dello stesso stereotipo.⁹

Si è già insistito sul modo di Lynn **Hershman** di utilizzare i media tecnologici per personificare identità femminili e

trasgredire gli stereotipi dettati dall'ottica maschilistica attraverso i mezzi di comunicazione di massa.

Negli anni '80 l'artista realizza una cinquantina di videotapes nei quali indaga sulle qualità plastiche e fluenti delle immagini concependo l'immagine video come uno spazio "alternativo" ove trasporre le sensazioni femminili vissute attraverso l'identità psico-fisica.

Hershman rappresenta il primo **corpo pubblico** multimediale e interattivo ottenuto attraverso la compartecipazione del pubblico all'evento artistico, trasposto anche in versione video in *The Electronic Diary* del 1985 dove, mediante una multi-biografia femminile, offre uno spaccato dell'identità che può esemplificare la poetica postmoderna "femminista" di questi anni documentata dai frammenti quotidiani delle azioni e dei sentimenti.¹⁰

L'artista attraverso i progetti di identità femminili computerizzate modificabili, quali *Roberta* e *Lorna*, intuisce quanto la serialità degli stereotipi maschilisti possa essere minacciosamente perpetuata attraverso i new media.

In particolare, l'efficace contributo che **Hershman** dona al **corpo pubblico** consiste nel far comprendere quanto l'identità possa strutturarsi solo con interventi compartecipati, ponendo l'accento sul senso di frustrazione e sul rischio che queste pratiche comportano, soprattutto quando tornano a chiudersi in sé stesse perché considerate "concluse".

6.1.....Postmodern

Rispetto la posizione “postmoderna” degli anni '80 e il retaggio apportato dai sistemi di comunicazione di massa nei confronti delle immagini, la rappresentazione del corpo assume particolari connotati caratterizzati dal riciclaggio citazionista, dall'elettismo storico, dalla frammentazione estetica e dall'assemblaggio dei generi.

In tale contesto, la visibilità del corpo viene ridefinita dallo schermo televisivo, che sembra rappresentare la quintessenza dei principali postulati postmoderni.¹¹

Di fronte a questo stato di cose, esiste la consapevolezza da parte degli artisti di non possedere autenticità di pensiero e rappresentazione, visto che ogni immagine rischia di risultare banale nell'essere una “veduta” di riporto.

L'ovvietà delle proposte artistiche degli anni '80 è spesso causata dalle immagini riprodotte e accumulate quasi all'eccesso dai mezzi di comunicazione di massa.

La riproducibilità dell'immagine “già arricchita” e decorata contraddistingue l'arte degli anni '80 travolta da un'estetica incline alla noia del “già visto”, causata dal riciclo di immagini e di teorie già esistenti, come parafrasando una soluzione già valida e caricata di rimandi, ovvero di elementi “non nuovi”.

Questo tipo di citazionismo estetico, quale ri-appropriazione dell'esistente, fatica spesso ad acquisire le prerogative del **corpo pubblico**, perché si fonda sulla scontatezza e l'indifferenza.

In questo periodo si riscontra un'aberrazione del corpo che vede la sua rappresentazione come una referenza

parziale, una moltiplicazione o frammentazione che scambia e confonde il citazionismo con la decorazione.

L'arte degli anni '80 costruita sugli "avanzi" del moderno genera una molteplicità di attitudini artistiche superflue e stantie all'interno delle quali il corpo è spesso citato come atto narcisistico o come identificazione in "modelli".

Il corpo proposto dall'arte degli anni '80 rappresenta le versioni multiple di un corpo preesistente, l'archetipo del corpo, ma spesso gli artisti sembrano come a "corto di idee" nel ricorrere a soluzioni espressive che appaiono solo "ornamentali".

In certe occasioni, l'arte di tale decennio celebra l'assenza del corpo stesso, negando pure la sperimentazione e la progettualità legate ad esso.

Considerati questi aspetti, rispetto il **corpo pubblico** l'atteggiamento vincente postmoderno degli anni '80 proposto dalle artiste non si ferma al citazionismo o alla riappropriazione eclettica che, come visto, cade presto nello scontato.

La narrazione postmoderna che soddisfa il **corpo pubblico** è desunta infatti dal linguaggio dei mass media, dalle sostanze sintetiche e plastiche e dalla tecnologia per estrapolare un discorso che non sia a senso unico.

Non è un caso che anche nella musica dilaghi l'apertura verso le altre arti, anche se manifestata attraverso un'estetica che, pur sperimentale, appare "distaccata", come si è visto in Laurie **Anderson**.

La "musicista" rompe con la tradizione servendosene.¹²

Senza dubbio, dagli anni '80 viene confermata la presenza della donna nei fenomeni musicali, dove contribuisce

definendo stili o facendosi semplice interprete attraverso testi e strumenti.

Che la musica abbia ripercussioni nella nostra vita sociale e che sia da sottofondo al nostro trascorso personale e collettivo è un pensiero scontato.

Quello che non è ovvio è il modo di emissione, ricezione e propagazione del suono e del rumore in termini plastici e scultorei.

Il particolare legame che la musica ha stabilito con le arti plastiche e il mondo non-verbale delle immagini è riscontrabile nella quotidianità odierna pervasa da "ibridi" acustici e visivi.

Negli anni '80 la musica ricorre al testo "disimpegnato" e alle immagini "patinate", per semplice associazione evocativa, oppure, nei migliori dei casi, come gesto associativo di apertura e confronto, o come spettacolarizzazione mercificata dell'immagine legata a trend passeggeri.

Si pensi anche alle esibizioni o ai concerti dal vivo dei musicisti, che associano sempre più alla loro esecuzione artistica una serie di immagini a grande formato, monitors, proiezioni e altri effetti visivi.

Nelle performance e nelle video-installazioni il suono è spesso usato quale forma complementare dell'opera stessa, dove non c'è prevaricazione fra i codici che, anzi, interagiscono interdisciplinariamente per formare un tutt'uno indissolubile.

Danza, musica, teatro, discipline plastiche e visive si compenetrano e danno vita alla melodia transnazionale del postmoderno confermando le sperimentazioni estreme intraprese dalla metà del XX secolo .

Una canzone simbolo del 1981 profetizzava senza falsi pudori “*Video Killed the Radio Star*” (The Buggles), oltre che farsi pionera della produzione dei video-clips, lasciando un testamento che conferma il ruolo fondamentale e obbligato esercitato oggi dal suono associato all’immagine.¹³

All’interno di questo panorama di sperimentazioni sonore e visive convivono alcuni fenomeni difficilmente classificabili in una data corrente e che si distinguono per la mancanza di referenze precedenti, oltre che per l’apparire come delle “espressioni” isolate.

Unica nel suo genere appare la manifestazione artistica del gruppo “anonimo” **Guerrilla Girls** che, non a caso rispetto la comunicazione visiva propagata attraverso i mass media, sceglie prevalentemente il manifesto pubblicitario come gesto ed espressione, muovendosi nell’incognito per potersi identificare in **corpo pubblico**.¹⁴ La propaganda e le azioni di questo collettivo femminista di New York fondato nel 1985 vede alcuni momenti culmine del discorso sulle artiste all’interno delle istituzioni e nella società in genere.

Pur non sapendo chi fa parte di questo gruppo si nota la forte implicazione politica ed artistica, pertinentissima nell’individuare alcune strategie di successo totalmente al di fuori della logica del mercato dell’arte.

Questo orientamento di pratica artistica coincide con quello di altri gruppi artistici già attivi dagli anni ‘70 negli Stati Uniti e impegnati sulle problematiche inerenti il mercato dell’arte, la fusione delle arti e su temi specifici

che investono la collettività, come la transdisciplinare e “organica” esperienza di arte pubblica di **Site**.¹⁵

Nel 1988 a Manhattan nel quartiere di Soho appare un manifesto delle **Guerrilla Girls** intitolato *The Advantages of Being a Woman Artist* [Fig. 56] firmato dal gruppo in questione, che si dichiara “coscienza del mondo dell’arte”, e affiancato da una casella postale per contatti e informazioni.

Questo manifesto ironizza sul mercato dell’arte e i presunti benefici che le donne artiste traggono da esso, come “working without the pressure of success” o “having the opportunity to choose between career and motherhood”.

Complessivamente, l’atteggiamento del gruppo è particolarmente radicale e totalmente antimaschilista.

Tale intento estetico-politico è pienamente identificabile come **corpo pubblico** per gli effetti compartecipativi espressi nelle “opere” che normalmente vengono realizzate come un “attacco”.

Inoltre, le **Guerrilla Girls** esprimono il **corpo pubblico** perché non implicano solo un discorso femminista o artistico ma si inseriscono nel dibattito culturale più ampio che investe la politica, i mass media e la società.¹⁶

La partecipazione attiva in modo tempestivo e critico all’interno del contesto artistico e sociale permette a questo gruppo di avanzare pionieristicamente con la capacità di smuovere l’arte femminista, non più vista come “altro” o “ai margini”, quale centro del dibattito culturale.

Le **Guerrilla Girls** appaiono pubblicamente con il volto coperto da una maschera di gorilla, quale forma ironica, antiestetica e minacciosa (guerra-gorilla), occultando

volutamente le identità individuali (non si conoscono le generalità dei componenti) e riappropriandosi di nomi di donne artiste (già decedute) quando viene richiesto loro di identificarsi.

Esse decidono di mascherarsi per spogliarsi da qualsiasi forma di pregiudizio o predominio dettati dall'apparenza esteriore e anche per liberarsi dalla "maschera" reale e quotidiana che esse vivono pubblicamente.

Con questo travestimento il gruppo esprime la volontà e la necessità di non soggiacere a condizionamenti, equivalenti al desiderio di "spogliarsi" dai pregiudizi della donna e dell'uomo "nudi".¹⁷

Il gesto del rendere il "corpo nudo" è invertito dalle **Guerrilla Girls** sulla superficie del corpo, perché all'opposto dello "spogliarsi" esse si "proteggono" con una seconda pelle fatta di un ammasso di peli ripugnante e incomoda e con un "secondo nome".

Il gruppo **Guerrilla Girls** coinvolge la società attraverso una rivendicazione "selvaggia" di spazi e contenuti, portata avanti nel tessuto urbano in forma di "gorilla-guerriere" che attaccano manifesti ed adesivi, "aggredendo" in particolare determinate istituzioni che esercitano pratiche discriminatorie nei confronti della razza, del genere e del sesso.

Oltre alla pratica dell'affissione selvaggia di manifesti, il gruppo indirizza lettere a specifici destinatari (come direttori di musei o il presidente degli Stati Uniti), pubblica articoli su riviste e libri propri, appare in conferenze e coinvolge la gente comune della strada distribuendo propaganda, volantini e cartoline.

Questo gruppo incarna un **corpo pubblico** che ha deciso, con più mezzi mescolati fra loro (azione- performance - testo scritto), di manifestare apertamente le proprie specifiche accuse contro il mondo dell'arte.

L'attività "terroristica" benefica del gruppo, si è sempre distinta per la grafica personale, diretta e "pulita", esplicitata a volte in forma di testo-immagine oppure accompagnata da una figura "eclatante" e di richiamo, come in *Do Women Have To Be Naked Into the Met. Museum?* del 1989 [Fig. 57].¹⁸

Le **Guerrilla Girls** sono la risposta al senso di vacuità che risiede nel campo dell'arte degli anni '80 e che spinge ad interrogare la funzione del corpo rispetto il senso di "vuoto".

La dispersione e la mancanza sono soppiantate dalle **Guerrilla Girls** proprio dall'anonimato che permette loro di definirsi organicamente come corpo allargato, partecipativo e diffuso.

Nella constatazione dell'"impedimento" sociale che comporta l'identità sessuale e di genere, esse sviano la "scomodità" del corpo mediante un azzeramento aggressivo e altrettanto "molesto", capace di elargire il **corpo pubblico** alla collettività in modo creativo e in divenire.

La ricerca di un nuovo corpo, partendo dai "frammenti" che testimoniano la rappresentazione del corpo degli anni '80, è presente anche in donne storicamente importanti e determinanti per la causa delle donne impegnate in arte; "presenza" che potrebbe determinare un nuovo "ente corporeo".

Rispetto tali presenze occorre prestare bene attenzione alle qualità che testimoniano il **corpo pubblico**, che possono essere esposte alla corruzione e alla malleabilità, sia in termini positivi sia in termini negativi.

Come affermato all'inizio di questo capitolo, la frammentazione e il "di più" generano spesso il superfluo. Nessuno di questi termini sembra appartenere al **corpo pubblico** espresso dalle **Guerrilla Girls**.

Anzi il loro è uno dei più autentici corpi pubblici dichiaratamente "femministi" espressi dagli anni '80 e che prosegue a tutt'oggi.

Come altro esempio "autentico" di **corpo pubblico** fine anni '80, capace di convertire i ruoli pubblici del corpo, si prenda la performer artist Annie **Sprinkle**.

Fin dagli esordi "artistici" quest'artista si esprime attraverso un'immagine arricchita e plastificata, di "gusto" discutibile.

Sprinkle offre senza scrupoli il suo corpo alla conversione post-moderna con una variante "porno" che cancella le distinzioni fra pubblico e privato.¹⁹

L'elemento pornografico è un dato autobiografico dell'artista, infatti la stessa ha esercitato a lungo la professione di prostituta, sindacando la funzione del "sesso" come arte prestata in prima persona.

Come performer artist ha esordito nel cast di *Deep Inside the Porno Stars* di Franklin Fournace a New York nel 1985 e come attivista politica del sesso la troviamo a fianco di Candyda **Royalle** nel sindacato *Club 90*.²⁰

La teoria dell'artista è enunciata in *The Post-Porn Modernist Book* dove essa stessa, a fianco di Veronica **Vera**, autrice del *Post-Porn Modernist Manifesto*, si

proclama autrice post-porno per la liberazione delle donne dai tabù, dall'ignoranza sessuale, dal pudore e dal "comportarsi bene".²¹

Sprinkle si dichiara una ricercatrice del sesso e giudica il sesso, fra le sue altre centoeuno funzioni, "opera d'arte". L'artista pacifica l'arte e il sesso in un'unica pratica e li considera equivalenti nel modo di dare piacere in forma "rappresentata" al fine di diffonderne i corrispondenti ruoli educativi.

La "missione" di **Sprinkle** è rivolta in particolare alle donne per liberarle dai sensi di colpa e dalle soggezioni derivate dai retaggi maschilisti e religiosi, prestandosi da esempio in prima persona, compiendo un lavoro sessualmente autobiografico e fortemente politico.²²

Ci si riferisce in particolare alla performance *Post-Porn Modernist* del 1989 [Fig. 58] dove l'artista ha ricevuto in più occasioni il pubblico in una sorta di camerino da "prostituta", presentandosi a gambe aperte (posa ginecologica) con uno speculum nella vagina e invitando gli astanti ad una esplorazione delle sue parti intime con una torcia.²³

Il servizio di "masturbazione pubblica" e di "vagina pubblica" reso da Annie **Sprinkle** alla società è compiuto attraverso l'impudicizia o la "visibilità del tabù" risolti ad arte.

L'arte rende lecito e legittimo il suo gesto difeso e proclamato pubblicamente e soprattutto privato di tabù, vergogne e sensi di colpa.²⁴

Dimostrandosi particolarmente "sensibile" e "servizievole" verso il pubblico, l'artista ha creato, a favore della liberazione della donna, l'*Aphrodite Award*, ovvero un

premio per chi si distingue come benefattrice sessuale della società o per chi lavori con il sesso in senso positivo e comunitario.

Cinquantuno donne, insignite in tal senso, compaiono ritratte dalla stessa artista nel gioco di carte *Pleasure Activist Playing Cards* (1995) **[Fig. 59]**.

6.2.....Uso e Abuso

Negli anni '80 si è visto come gli atteggiamenti performativi del **corpo pubblico** appaiano più convincenti e “forti”, sotto il profilo della conferma dell'identità, rispetto a quelli dettati dal facile citazionismo della poetica “debole” postmoderna.

In questa prospettiva, nella volontà di approfondire le aberrazioni portate dal citazionismo anni '80, molte delle aspettative artistiche vengono deluse e deviate verso il “falso”.

Sherrie **Levine** è considerata negli anni '80 la più autorevole rappresentante dell'Appropriation Art, ma il suo discorso, pur partendo da una critica verso il linguaggio dell'arte dominato da desideri e proiezioni maschili, non riesce a definirsi quale **corpo pubblico**.

Le ragioni di questo discorso mancato da parte dell'artista risiedono probabilmente nel senso di voluta debolezza insito nell'azione del riappropriarsi di opere già celebri, pur sollevando dibattiti attorno a temi cari al corpo (autenticità/inautenticità, originale, copia, falso).

L'ambiguità prevarica e fa soccombere tutta la possibile ideologia che si avvicina al corpo, perché lo sminuisce proprio per le caratteristiche di instabilità e mascheramento; infatti, sembra che a **Levine** il corpo non interessi.

La “ripetizione” viene gestita dall'artista con un senso di distacco tale da indurre lo spettatore alla contemplazione dubbiosa, più che alla vera appropriazione e condivisione dell'esperienza.

La sua è una riduzione dell'azione e dell'ideazione creativa, sostituita da una versione moderna seriale del

ready-made duchampiano teso a togliere dal piedistallo sia la merce che l'opera d'arte e a creare un forte stato di dubbio.

L'artista ottiene lo spaesamento e l'ambivalenza dei significati ricostruendo con sorprendente fedeltà immagini fotografiche (quindi già copie in quanto riproduzioni) di maestri della fotografia e della pittura, dando luogo sia ad una celebrazione che ad una "defraudazione".

L'"unicità" dei suoi interventi, attraverso la riappropriazione di opere consacrate dal pubblico di massa (Walker Evans, Edward Weston, Matisse, Monet, Kandinskij), è ottenuta già da un falso che risulta infine personale dal ritocco tipografico o computerizzato.

Le sue opere sono senza dubbio uniche perché hanno ricreato un nuovo significato, mediante l'abolizione dell'unicità derivata dall'atto di appropriazione.

Ma questo tipo di gesto non è quello che è in grado di sovvertire il linguaggio e compiere un'azione utile ai fini del **corpo pubblico**, anche se l'artista avanza un'appropriazione critica orientata a soppiantare il dominio di figure maschili dominanti nell'arte moderna e conseguentemente a dibattere le questioni relative ad autore, originale e creatività.

Dal citazionismo ne consegue la variante distorta spesso accompagnata da "frammenti".²⁵

Questa versione postmoderna del corpo "scomposto", che non è esente dai processi di mercificazione e speculazione del mercato dell'arte e della società, trova un posto consacrato al suo culto sia nel processo di scarto sia in quello di "museificazione" (conservazione).

All'eccesso di tale discorso, il corpo disintegrato in frammenti conserva a fatica le caratteristiche del **corpo**

pubblico, a causa del senso di consapevole perdita di unitarietà.

Qualunque sia l'approccio al corpo negli anni '80 si incorre frequentemente nella sua presentazione parziale, spesso suggerita o frammentata, e a volte anche nella sua "assenza".

Solamente secondo una lettura reinterpretativa condotta dallo spettatore è possibile ricomporre una visione per "intero" del corpo postmoderno.

Molti frammenti del corpo così "visualizzato" permangono nell'oblio e nel vuoto.

Per ovviare a tale dispersione occorre prestare attenzione al frammento avviando un processo di lettura, basata su ciò che manca, che arrivi alla definizione del corpo.

Solo nella decade successiva l'arte riuscirà a sanare il corpo proprio attraverso la presentazione del luogo della frattura, delle "ferite" e del confine fra frammento e pezzo mancante: l'incastro risolutivo.

La citazione in sé può eludere il frammento e farsi atto transmigratorio e di appropriazione di una identità non propria, come ad esempio lo scambio dei sessi.

In tale direzione è facile scadere nell'exasperazione del citazionismo, nel nome del trasformismo intellettuale, quale sapiente riappropriazione di modelli, capolavori e miti.

La testimonianza di tale citazionismo ci è offerto, ad esempio, dal travestimento continuo di Yasumasa Morimura, artista uomo, giapponese (Osaka) che attraverso l'immagine fotografica compie il fotomontaggio di sé stesso rivisitato in "chiave celebre".

La tecnica mista multimediale (dal make-up al fotoritocco digitale) richiama l'attenzione sulle qualità positive e negative dell'uso della "transtecnica".

Riconoscibile e non riconoscibile in quanto identità "falsa", egli si appropria di identità note, non proprie, per cambiare continuamente il proprio autoritratto, nella perpetua ridefinizione dell'essere e del divenire della propria identità.

In genere, prende a prestito soggetti noti maschili ma è in particolare al genere femminile che egli presta il proprio volto e al contempo ne "ruba" le sembianze.

Morimura rende ravvisabile l'immagine rubata al mito e al contempo lascia riconoscere sé stesso, quale autoritratto, sovrapponendo le identità mediante un gioco ambiguo fondato sulla seduzione contemplativa.

L'aspetto interessante delle immagini dell'artista risiede nella critica verso l'imperante visione occidentale capitalista e maschilista della divisione fra sessi a favore di un "profetico" incontro fra uomo e donna.

Ambiguità spiazzante e disputa storica sono poste sullo stesso piano come già avvenuto in altri tempi, basti ricordare l'androginia di Monna Lisa di Leonardo e il teatro elisabettiano dove gli uomini interpretano anche i ruoli femminili.

Morimura non affida il proprio scambio ad una qualsiasi donna ignota rappresentante del suo sesso ma sdoppia il suo specchio attraverso il mito di rappresentazioni celebri, dalla stessa Gioconda a Frida **Kahlo**, dalla Maja di Goya all'Olympia di Manet e da Marilyn Monroe fino a Gilbert&George.

Questo artista, pur parafrasando diversi "modelli" e generi, non può accontentare le coscienze femminili stanche della perpetuazione di modelli e di miti

inaccessibili e rispetto all'argomento di tesi potrebbe esaudire la ricerca di un'affermazione di **corpo pubblico**.

Infatti, Morimura riesce a discostarsi dal falso e inopportuno citazionismo per avvicinarsi ad un corpo ibrido capace di insinuare domande e di dimostrare quanto la zona di confine fra realtà diverse sia seducente e proficua.²⁶

Dagli esempi proposti si deduce come l'arte degli anni '80 confermi l'uso e l'abuso dell'oggetto e del soggetto (o dei loro frammenti) determinando un'estetica basata sul falso, che si ripercuote sulle stesse opere artistiche.

Rispetto la società postmoderna il **corpo pubblico** è rintracciabile in tutti quei contesti che affermano l'uso e l'abuso di esso, e che in questo periodo evolvono verso una lettura aberrata corrispondente all'"iper" e al di più. Nell'arte, il **corpo pubblico** viene espresso con un citazionismo "distaccato" esente da sensi di colpa rispetto un'appropriazione indebita perché la citazione è ri-contestualizzata volutamente in chiave critica.

In particolare, la risposta artistica femminista, dopo circa venti anni, a una grande abbuffata di affermazioni sulle divergenze e distinzioni fra i sessi, arriva da una "citazione" proposta da Katharina **Fritsch**.²⁷

Nel richiamo della tavola domestica sacra e "vulvare" di Judy **Chicago**, **Fritsch** rintavola il discorso femminista con un tavolino dal design asettico (probabile bar - probabile cucina – probabile luogo di riunioni d'affari) e ricomponi il pattern visivo e compositivo trasformando il

“luogo” in imprecisata sede d’incontro di soggetti maschili senz’anima.²⁸

In primo luogo, Katarina **Fritsch** compie il gesto inverso di Judy **Chicago** perché, al posto di porre in risalto la molteplicità diversificata delle presenze femminili omaggiate in *The Dinner Party*, usa trentadue prototipi maschili azzerati nelle fattezze e nelle pose.

In secondo luogo trasposta la tavola “sacra” della domesticità privata, curata dalla mano della donna, al tavolo “lineare” dei luoghi pubblici dove si discute e decide il potere del “lavoro” dell’uomo.

Fritsch nell’opera in questione, denominata *Tischgesellschaft* del 1988 [Fig. 60], compie una lettura decisiva nei confronti del corpo citato in modo asettico ma funzionale, e in particolare, non a caso, quello dell’uomo. Se in *The Dinner Party* le commensali erano evocate simbolicamente attraverso gli andamenti formali iperdecorativi delle “portate” che intavolavano un dialogo articolato e fruttifero, in *Tischgesellschaft* sembra che le presenze umane discutano un discorso svutato nei contenuti performativi.

Dietro la freddezza e l’apparente semplicità di quest’opera si trova in realtà una complessità impressionante di simboli e pattern compositivi, metafora di un messaggio allucinante per gli anni ’80.

Il discorso distaccato di questi soggetti evoca i meccanismi allucinati del mercato del lavoro e dei luoghi di svago o ozio ove imperversa l’omologazione e l’apersonalità.

La tranquillità e il distacco che sottendono l’opera in realtà rappresentano un filo angoscioso che è perpetuato

dall'impenetrabilità e fissità del "vuoto" ripetuto anche negli intervalli fra gli elementi formali.

Tale ottica ci trasmette un'estetica che riguarda la meccanica dei sistemi tecnologici, l'uomo come "un pezzo del sistema", e l'umanità in genere ridotta a numero, non più comunità di esseri, ma di corpi clonati.

Fritsch con tali corpi testimonia una quantità illimitata di frammenti distorti e sterili che coincidono con l'estetica postmoderna del tributo all'"uomo inutile".²⁹

Il **corpo pubblico** è evocato da **Fritsch** negli aspetti più negativi personificati dal sesso maschile ponendo in risalto la vacuità di un discorso intavolato a senso unico.

1

De Angelis, Valentina, *Arte e Linguaggio nell'Era Elettronica*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p.156

2

“(…) È mia intenzione spostare la collocazione del desiderio alle immagini stesse e interrogarmi su ciò che esse vogliono. (...) “Che cosa vogliono le immagini?” Mi rendo conto che questa è una domanda bizzarra che implica un processo di soggettivizzazione delle immagini, una dubbia personificazione di oggetti inanimati, che ha a che fare con un atteggiamento regressivo, superstizioso, un atteggiamento che se preso sul serio ci riporterebbe a pratiche quali il totemismo, il feticismo, l'idolatria e l'animismo. Queste sono pratiche a cui molti uomini moderni, illuminati, guardano con sospetto come a fenomeni primitivi e infantili nelle loro forme tradizionali (l'adorazione di oggetti materiali; il trattare oggetti inanimati come le bambole come se fossero vivi), e come a sintomi patologici nelle loro manifestazioni moderne (il feticismo, sia relativo ai beni di consumo sia come perversione nevrotica). (...) Questa domanda riecheggia l'intera indagine nel desiderio dell'altro abietto o depresso, della minoranza subalterna che è stata così fondamentale per i moderni studi sul genere, la sessualità, l'etnicismo. (...) Le donne e la gente di colore hanno combattuto per potersi esprimere direttamente su questi problemi, per articolare un resoconto dei propri desideri. È difficile immaginare come le immagini possano fare la stessa cosa. (...) siamo intrappolati nei nostri atteggiamenti magici e premoderni verso gli oggetti, soprattutto le immagini, e il nostro compito non è, quello di superare tali atteggiamenti, bensì comprenderli. La considerazione letteraria delle immagini è alquanto impassibile nella celebrazione della loro misteriosa personificazione. I ritratti magici, le maschere, gli specchi, le statue viventi e le case infestate dagli spettri sono dappertutto sia nei racconti moderni che in quelli tradizionali, (...) L'idea che le immagini abbiano una sorta di potere sociale o psicologico proprio è, in effetti, il cliché dominante della cultura visiva contemporanea. Non è difficile, allora, dimostrare che l'idea della personificazione dei quadri è tanto viva nel mondo moderno quanto lo era nelle società tradizionali. (...) Le immagini certamente non sono prive di potere, tuttavia possono essere più deboli di quanto immaginiamo. (...) la visualità e la cultura visiva, sono contaminate da una sorta di “associazione colpevole” con l'idolatria e con l'occhio malevolo del razzismo (...) Se i quadri sono esseri viventi, dunque, essi sono esseri di colore o segnati, e lo scandalo della tela bianca o nera, la superficie vuota, priva di segni, presenta un volto alquanto diverso. Quanto al genere delle immagini, è chiaro che la posizione “difettosa” delle immagini è femminile, “poiché costruisce” per dirle con le parole di Norman Bryson, un pubblico attorno a un'opposizione fra la donna come immagine e l'uomo come possessore dello sguardo. (...) Michel Fried (...) sostiene che l'emergenza dell'arte moderna è precisamente quella di essere compresa in termini di negazione o rinuncia di segni diretti del desiderio. (...) non si tratta solo di ciò che le figure nei quadri sembrano volere, ma dei segni leggibili di desiderio che esse veicolano. Tale desiderio può essere ipnotico e contemplativo (...) può essere anche violento. (...) L'approdo finale di questa specie di desiderio pittorico è, credo, il purismo dell'astrazione modernista (...) I dipinti astratti sono quadri che non vogliono essere tali. Ma il desiderio di non manifestare desiderio è, come ci ricorda Lacan, anch'esso una forma di desiderio. L'intera tradizione antiteatrale ci rammenta ancora una volta la colpevole femminizzazione del quadro, che viene trattato come oggetto che deve risvegliare il desiderio dello spettatore senza tuttavia

far trapelare alcun segno di desiderio né la consapevolezza che è sotto osservazione. Il collage fotografico di Barbara Kruger *Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)* parla con franchezza a questa considerazione purista o puritana del desiderio pittorico. Il volto di marmo del quadro viene mostrato di profilo, in posizione obliqua rispetto allo sguardo dello spettatore o all'accecante raggio di luce che domina dall'alto i suoi lineamenti. L'intimità della figura, i suoi occhi vuoti e la marmorea assenza di espressione la fa apparire al di là del desiderio, in quello stato di pura serenità che associamo alla bellezza classica. Ma le etichette incollate mandano un messaggio del tutto opposto: "il tuo sguardo mi colpisce il viso di lato". Se leggiamo queste parole come se le avesse pronunciate una statua, l'aspetto del volto cambia all'improvviso e completamente, quasi si trattasse di una persona che di colpo è diventata di pietra, e quasi che lo spettatore fosse nella posizione di Medusa mentre lancia il suo violento, malefico sguardo sull'immagine. Ma la collocazione della scritta e il modo in cui viene frammentata fanno sì che le parole sembrino fluire alternativamente verso l'alto per poi affrettarsi ad affiorare alla superficie della fotografia. Le parole "appartengono" alternativamente alla statua, alla fotografia e all'artista, la cui opera di taglio viene messa così in primo piano. Potremmo voler leggere questo come, per esempio, un messaggio diretto sulla politica di genere dello sguardo: una figura femminile che lamenta la violenza del "voyeurismo" maschile. Il genere della statua, però, è alquanto indefinibile; potrebbe essere un Ganimede. E se le parole appartengono alla fotografia o all'intera composizione, che genere dobbiamo loro attribuire? L'immagine manda almeno tre messaggi: vuole essere vista; non vuole essere vista; non le importa di essere vista o meno. (...) il suo potere deriva da una sorta di altalena di diverse letture, un potere che paralizza lo spettatore, il quale viene al tempo sorpreso "a guardare" come uno smalzato voyeur e incitato come una Medusa dagli occhi mortali. (...) Il problema del desiderio dei quadri non elimina di certo l'interpretazione dei segni. Tutto ciò che esso realizza è una subdola dislocazione dell'obiettivo dell'interpretazione, una lieve modifica nell'immagine che abbiamo delle immagini stesse (e forse dei segni). (...) Ciò che vogliono le immagini non si identifica col messaggio che esse comunicano o con l'effetto che producono; non si identifica neppure con ciò che esse dicono di volere. Come le persone, le immagini non sanno che cosa vogliono; devono essere aiutate a capirlo attraverso un dialogo con gli altri. (...) Le immagini vogliono gli stessi diritti del linguaggio, non essere trasformate in linguaggio. (...) Forse non vogliono neppure che venga loro assicurata una soggettività (...) I desideri delle immagini possono essere umani o non-umani, meglio incarnati in figure di animali, macchine, o cyborg. Ciò che vogliono le immagini, in ultima analisi, è solo che gli si chieda che cosa vogliono, ammettendo la possibilità che la risposta sia: proprio niente. (...)"

Mitchell, W.J.T., *"Che Cosa Vogliono Davvero le Immagini"* in *Flash Art*, n.203, aprile – maggio 1997, pp. 57-60

3

"Compro, quindi sono" - "Non abbiamo bisogno di un altro eroe" - "il tuo dovere è restare vigile" - "Sei un esperimento del terrore" - "Che muscoli grandi hai!" - "Se tu fossi qui" - "Godi delle perdite degli altri".

4

"(...) Il tuo lavoro riguarda - la struttura e i confini dello spazio articolato - il margine e la tensione di un indicatore periferico - colore e la firma della saturazione - luce e la creazione del luogo illusorio - superficie e i dettami dell'avambraccio - posizione e il terreno espositivo - formula e la soluzione elegante - ornamenti e il tardivo riconoscimento delle arti pratiche - materiale e l'abbraccio fisico -

figure e la retorica del reale - struttura e la perforazione dello spazio - edifici e la direzione dell'impegno - spostamento e la sovversione dell'abituale - l'arena e gli affari degli uomini - opacità e l'esaurimento dei rapporti sociali - desiderio e il prolungamento della stasi - shopping e l'immagine della perfezione - utopia e l'abbandono del contesto - commento e l'annuncio del supplementare - pubblico e l'attento sguardo delle donne - congiunzione visiva e la risonanza del taglio - nominare e singolarità sciolte - trasparenza e il desiderio di quiete - voyeurismo e remota eventualità - teppismo e lusinga del picaresco - moda e l'imperialismo degli abiti - trasmissione e il breve dialogo - narrativa e la raccolta di casi - sogni e lo slittamento di significato - ricordo e la sconfitta della memoria totale - trauma e il suono che solo i cani possono udire - malattia e l'accumulo di profitto - proprietà e la sensazione del valore - danaro e la velocità del potere - analisi e la manutenzione del laboratorio - neutralità e il gioco del doppio - argomento e lotta corpo a corpo - linguaggio e lo sfregamento della pelle - citazione e il ritmo di corpi ammassati - piacere e il nome proprio. (...)”

Testo di Barbara Kruger in Celant, Germano, *Inespressionismo, L'Arte Oltre il Contemporaneo*, Costa & Nolan, Genova, 1988, pp. 375-376

5

“(...) Feminist artist of the explicit body explore capitalist mimetics across their bodies in their “art,” looking to open up the optical unconscious and disallow the disavowal of sensuous contact between viewer and viewed - making sensuous contact literal and explicit. Barbara Kruger’s billboard art *Your Gaze Hits the Side of My Face* (...) is a case in point. In 1981 Kruger collaged the slogan across the face of a woman in profile taken from a ‘50s photo-annual of a female bust. Kruger’s work mimics and talk back to ad-scapes across which women have so opulently been objectified. The “hit” of the gaze against the object(ified) and the hit of the object against the gaze is the issue in a radical reassessment of the tactile effects of visual dynamics upon bodies in relation. Writing on advertisements, Benjamin found the optical unconscious in full, tactile swing: an advertisement “all but hits us between the eyes with things as a car, growing to gigantic proportions, careens at us out of a film screen” (...) In its mimesis of ad-scapes, Kruger’s slogan “Your Gaze Hits the Side of My Face” takes on multiple meanings. As Hal Foster has written, Kruger makes “an equation ... between aesthetic reflection and the alienation of the gaze: both reify” (...). But, as Craig Owens points out, Kruger is simultaneously addressing “the masculinity of the look, the way in which it objectifies and masters” (...). On the one hand, the gaze of the viewer hits the side of the face of the woman in the “ad,” projecting the abitudinal inscription of desire across her body (as we habitually read her according to tenets of desirability). On the other hand, with Benjamin, the “ad” itself hits the face of the viewer, in the way that commodities, such as cars or women” bodies, careen across ads repeatedly to grab us, catch us, implicate us in the lure of their constructed vanishing points, even as they loom in the enormity of reproduction. Kruger” art seems to suggest a ricochet. A woman viewing the woman's face hit by the gaze is hit in return by the manifestation of her own mimetic representation as given to service the “hit” of the commodity. Feminist address - and especially address relative to the explicit body, the object, the historical “vessel” of her sex - is deeply riddled with the complexities of commodity distress. (...)”

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, op. cit., pp. 90-92

6

“(…) Non voglio essere un umano. Una mente mette in esecuzione tutto ciò che pensa. Un corpo fa quello che è possibile. Quando non è sotto controllo il mio sangue scorre per uccidere. Non posso dominare abbastanza le persone sanguinarie. Non voglio che qualcuno mi tocchi quando dormo. Creerò la vita se costretta o se mita e solitaria. Non posso difendere quello che creo. Non lavoro per prevenire quello che posso immaginare. Vedo esplodere stragi. Adorerei essere su un tappeto di nemici senza vita per togliere loro i vestiti. Li voglio nudi, inermi. Ho bisogno di spazio col tempo. Detesto coloro che considerano rimediabile il proprio sadismo. Ho sempre saputo che gli uomini avrebbero potuto uccidermi e questo non fu pensiero da bambina. Sono pazza di noia e so come andrà a finire. Entro ed esco dalle fessure della mia scatola cranica quando non c'è altro da fare. Temo quello che non conosco per cui potrei uccidermi e accendere fuochi. (1987) (…)”

Testo di Jenny Holzer in Celant, Germano, *Inespressionismo, L'Arte Oltre il Contemporaneo*, op. cit., p. 379

7

“(…) I wanted to show that truths as experienced by individuals are valid. I wanted to give each assertion equal weight in hopes that the whole series would instill some sense of tolerance in the onlooker on the reader; that the reader could picture the person behind each sentence believing it wholeheartedly. Then perhaps the reader would be less likely to shoot that true believer represented by the sentence. This is possibly an absurd idea but it was one of my working premises ... My painfully sincere intentions to instill tolerance via the “Truism” were just as described. The other thing I was going for was the absurd effect of one truism juxtaposed against the next one. I hoped it would be adequately ridiculous ... What I tried to do, starting with the “Truism” and then with the other series, was to hit on as many topics as possible. The truism format was good for this since you can concisely make observations on almost any topic. Increasingly I tried to pick hot topics. With the next series, “Inflammatory Essays”, I wrote about things that were unmentionable or that were the burning question of the day. With the “Truism” I was aware that sometimes, because each sentence was equally true, it might have kind of a leveling or a deadening effect. So, for the next series, I made flaming statements in hopes that it would instill some sense of urgency in the reader, the passerby ... In general, I try to reach a broad audience, the biggest possible ... In specific instances I do select material or tailor the presentation to the type of people that I expect will be walking by or riding by. On the truism posters I would have 40 different statements and they would be from all over the place. (...) I came to the signs as another way to present work to a large public, in this case a very different way from the posters. The early writing was all on posters which are very cheap and, to the limits of your endurance, you can plaster them everywhere. So the way to get your work out with posters is through multiplicity. The sign is a different medium because it has a very big memory; you can put numberless statements in one sign. Because signs are so flashy, when you put them in a public situation you might have thousands of people watching. So I was interested in the efficiency of signs as well as in the kind of shock value the signs have when programmed with my particular material. These signs are used for advertising and they are used in banks. I thought it would be interesting to put different subjects, kind of a skewed content, in this format, this ordinary machine ... (...)”

Holzer, Jenny, “*Language Games: Interview with Jeanne Siegel (1985)*” in Stiles, Kristine – Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, op. cit., pp. 887-888

8

"(...) Elena Zanichelli – Nella cartella stampa per la sua esposizione a Berlino c'è un pieghevole intitolato "BIG Hotline", un'organizzazione che combatte contro la violenza domestica nei confronti delle donne. Questa è una tematica che ricorre spesso nel suo lavoro. (...) Sino a che punto pensa sia possibile sostenere forme di intervento sociale attraverso l'arte? Jenny Holzer – Ritengo sia più efficace agire direttamente, se si tenta di ottenere un cambiamento a livello sociale. Non lo farei necessariamente attraverso l'arte, tranne nel caso in cui questo abbia un senso per l'artista e, al contempo, una causa da conquistare. In questo caso, l'organizzazione ha avuto modo di ottenere molta pubblicità gratuita, poiché il numero telefonico hotline è stato ampiamente diffuso. Penso che questo sia veramente utile. L'organizzazione riceverà, inoltre, del denaro [il ricavato della vendita del catalogo realizzato in occasione dell'esposizione "Oh" sarà devoluto all'iniziativa "BIG Hotline", con sede a Berlino, N.d.A.]. Ritengo che la causa si affianchi perfettamente al contenuto della maggior parte del mio lavoro. Detto questo, penso sia fantastico il fatto che molta 'arte' sia assolutamente astratta e non abbia nulla a che fare con una causa particolare. Talvolta l'arte non dovrebbe essere altro che sé stessa e muoversi partendo da quanto le compete – o non la compete."

Zanichelli, Elena, "Jenny Holzer", in *Juliet*, n.103, maggio-giugno 2001
www.undo.net/juliet

9

Cfr. Evoluzione della Materia Cap 3..2.

10

"(...) The diary has long been a way for women to record their private thoughts and feeling. In 1985, I began a life/art video project titled *The Electronic Diary*. A confessional told in first person, it records the transformation/transcendence of a middle-aged woman. I perform as, and am in real life, the central character of these segments which, in fact, actually occurred during the year in which they were made. The themes transcend the personal to reveal the story of an individual participating, analyzing and reacting to her cultural environment by mirroring the obsessions, intrigues, pain, fracturing, alienation and hope of contemporary society. As the private becomes public, the monologue becomes an acute and sometimes piercing analysis of America. (...) *The Electronic Diary* derives from feminist performances of the 1970s. Both are concerned with documentation and articulation of identity. *The Electronic Diary*, however, is designed to be electronically distributed to a mass audience. Each video is produced privately, using no camera operator or technicians. Paradoxically, the completed works have been widely distributed and broadcast internationally. (...)"

Hershman, Lynn, "Videotape as Alternative Space" in Stiles, Kristine – Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, op. cit., pp. 460-461

11

Douglas Crimp critico e curatore di PICTURE (esposizione presso Artist Space di Manhattan del 1977), utilizza il termine Postmoderno in un articolo a proposito dell'evento nella rivista americana *October* (1979). In tale mostra compaiono artiste quali Cindy Sherman e Sherrie Levine.

Il primo edificio postmoderno può essere considerato l' AT&T nella Madison Street di New York.

A differenza del pensiero o progetto "moderno", la filosofia e l'arte postmoderna considerano impossibile la realizzazione di utopie.

Per questo motivo l'uomo postmoderno vive nell'accettazione della realtà quale visione frammentata dove l'identità ha una dimensione instabile.

La postmodernità è capace di ironizzare sulla propria identità e sul destino liberale della società.

"(...) In termini generali il concetto di P. (peraltro molto generico e suscettibile di molte interpretazioni a vari livelli) è stato utilizzato per definire a livello politico-ideologico, filosofico ed economico, l'avvio di una fase nuova dopo la crisi irreversibile dei valori ideologici "forti", delle utopie progettuali, della fede modernista nel progresso: crisi determinata anche da uno sviluppo sempre più complesso della società in chiave postindustriale. Il testo filosofico più noto, per quel che riguarda la riflessione teorica sul P. è *La Condizione Postmoderna* di Jean-François Lyotard (1983). In campo artistico, invece, il termine è stato usato per la prima volta in architettura per definire le tendenze nate in radicale opposizione al razionalismo progettuale della tradizione del Movimento Moderno. Precursore in questo senso è l'architetto americano Robert Venturi (...) Anche nell'ambito delle arti figurative, pittura e scultura, la svolta P. si caratterizza per una rimessa in causa della concezione avanguardistica della ricerca, con le sue istanze di novità radicale. A partire dalla fine degli anni settanta (...) prende decisamente piede un ritorno alle pratiche pittoriche e plastiche tradizionali, e un interesse eclettico per stili e maniere del passato: sia quello "prossimo" delle avanguardie storiche, sia quello "remoto" dei secoli precedenti. Questa trasversalità (nomadismo, citazionismo) ha nei casi migliori una vitale tensione ironica e critica nei confronti delle tradizionali gerarchie di valori, ma nei casi maggiori, che sono la maggioranza, si riduce a un banale gioco manieristico, a un puro revival. (...) è una condizione per certi versi affascinante ma che ha prodotto anche una grande crisi d'identità del linguaggio artistico e dei valori estetici specifici. Negli anni ottanta con il grande boom del mercato dell'arte, il valore economico sembra essere definitivamente diventato il criterio oggettivo di costruzione delle gerarchie di valore fra gli artisti. (...)"

Corgnati, Martina – Poli, Francesco, *Dizionario d'Arte Contemporanea*, op. cit., pp. 183-184

12

Cfr. Appropriazione Cap. 5.1.

13

Il gruppo musicale statunitense Buggles pubblica nel 1980 l'album *The Age of Plastic* (Polygram) dal quale viene estratto il singolo *Video Killed the Radio Star*. Questo brano rappresenta il primo videoclip della storia della musica e della TV, mandato in onda il 1 agosto 1981 su MTV.

www.forbisthemighty.com/pages/buggles.htm

14

Le componenti di Guerrilla Girls nel rimanere autonome e anonime si riappropriano di nomi di artiste decedute, come nel caso di questa intervista dove appare Romaine Brooks.

"(...) Suzi Gablik : Was there a single person, who could be identified if that were allowed, who thought this up? Guerrilla Girl I : No, it's a group. What happened was we worked out how we wanted to package it all, and the Guerrilla Girls just seemed like a great idea, in terms of the double meaning of the word –"gorilla", the animal, and "guerrilla", the action. We spell it like the freedom fighters, but then we wear gorrilla masks, so that it works imagistically. It's very effective. You have this angry gorilla image combined with a female body, and

the women have reasons to be angry. So when you see the image, you think of what the Guerrilla Girls stand for, which is the selfproclaimed conscience of the art world.(...) S.G.: So has any of this anger that you started off with abated somewhat, given the current changes in the art world? Romaine Brooks: I'd say we've achieved some successes but I think the anger continues, because of the backlash against feminism, and because of the recession of the nineties; I mean , the opportunities for artists across the board are much worse than they were in the eighties. In some ways we can point to situations like the Whitney Biennial and say that things have gotten better, but in fact, the time are really difficult for artists, particularly for women artists and artists of color. We thought we could go back to the jungle by now, but it seems we can't.. (...) R.B.: By full participation we're really talking about the rewriting of art history, too, so it's a huge job. It's not just that maybe a few more women are in galleries, or something like that. It's that more women are being written about and being acknowledged, and that there's a real fundamental change in the way women artists are recognized. One thing we'd like to see changed is this whole network that supports male artists from the beginning, and the creation of a network for women artists that's been in and out of place since the seventies, where women support and advance each other. (...) S.G.: I guess a related question is whether you think artists have a responsibility to work for social change? R.B.: Yes, I think so. I think art should be relevant should matter, both to artists and to the audience: But I'm Talking for myself here, and not the Guerrilla girls, when I say this. Art should connect-art got to connect. (...) S.G.: How does one get to be part of that voice? Can you sign up to become a Guerrilla Girl? Can anyone be one? G.G.I: That's funny, because one of our posters says, "We signed up to be Guerrilla Girls". R.B.: It's kind of an underground thing; it's a feminist network. (...) S.G.: One of the things I find most compelling about your Guerrilla Girl work is its communal, collaborative approach, and that, on a certain level, you've managed to deindividualize yourselves, because you work anonymously. You share a collective vision, and there are many of you, so you represent a force because of this that you'd never really achieve just on your own, any one of you. BOTH: Absolutely! S.G.: And yet, there's a contradiction about it all, because this very same part of you that's hooked in collectively with the Guerrilla Girls goes out and fights for the world view of individualism, for the right to have these individual careers, and in that sense, to go the way of the culture totally by following the narrow limits imposed by the established ideology of autonomous art. So it seems as if the whole communal dimension gets a bit lost, though I'm not trying to be critical here. But I have a problem, in that I see the system as a set of entrenched patriarchal institutions and forces. Of course, I agree with you that women have not fared well under that system, but I've gone beyond that issue myself to questioning just how interesting or important it is to be part of that system. Because there's something intrinsically wrong with it, something more than just the fact that it hasn't been very welcoming to women. R.B.: I guess at the moment we don't have an alternative. G.G.I: To actually change the system is so unbelievably complex that at this point, our interest, as we've already said, is in getting women more access to it. So that's our attitude about change, as opposed to breaking down the system.(...)"

Gablik, Suzi, "You Don't Have to Have a Penis to Be a Genius", in Gablik, Suzi, *Conversation Before the End of the Time*, Thames and Hudson, New York, 1995, pp. 210-211, 213, 217, 223-224

15

Il gruppo misto e interdisciplinare **Site Projects, Inc.** è sorto a New York nel 1970 per opera dell'architetto James Wines , l'artista Alison

Sky, la graphic designer Michelle Stone e dall'architetto Joshua Weinstein.

Le progettazioni architettoniche del gruppo sono contraddistinte dal senso nomadico fra le varie discipline, privilegiando l'aspetto comunicativo immediato e l'impatto ambientale.

L'estetica che soggiace alle loro realizzazioni si fonda sulla "natura organica" delle dimore umane che confermano anche il pensiero "visionario" di Antoni Gaudí e di Rudolf Steiner.

Particolare attenzione è riposta nella conservazione del preesistente, nel frammento e al senso di precarietà.

Esemplificativo risulta il concetto di "facciata indeterminata" che profila l'intervento architettonico come arte pubblica e corpo pubblico per le qualità simbiotiche instaurate con l'utenza e l'ambiente.

Fra le molteplici opere realizzate si ricordano *Peeling Project* (1972) a Richmond (Virginia), *Notch Showroom* (1977) a Sacramento (California), *Forest Building* (1980) a Henrico (Virginia) e *Highway '86 Processional* (1986) per l'Esposizione Mondiale di Vancouver (Canada).

Sempre in ambito newyorkese è attivo dal 1979 il collettivo **Group Material**, che vede tra i partecipanti: Julie Ault, Doug Ashford e Félix González Torres.

Questo gruppo nasce come critica verso le norme "ufficiali" dell'arte ed in particolare rispetto ai concetti di: "belle arti", artista, pubblico e luogoespositivo.

Dai progetti realizzati si evidenzia la propensione al dirigere l'arte al di fuori dei circuiti di "élite", dove essa è rinchiusa e nascosta.

Il gruppo propone come "arte" la complessità del quotidiano, fatta da simboli del progresso, oggetti e "tendenze".

Per questo motivo il lavoro espressivo di questo gruppo si basa sull'uso contemporaneo di diverse tecniche e stili, intenzionalmente direzionati al pubblico comune e non professionale, come quello della strada.

Anche questo è un tipo di operazione che si configura come corpo pubblico proponendosi come un progetto fortemente critico e sociale che prende avvio dalla caduta di frontiere e barriere concettuali, culturali ed artistiche.

È un corpo pubblico perché gli interventi del gruppo si basano su un tipo di progettualità "in/sulla/per la strada" connotata dall'aspetto multidisciplinare e ibrida,

Le azioni di Group Material si svolgono in luoghi che hanno a che fare con l'utilità pubblica e sociale, come l'autobus e la metropolitana (a differenza dei musei).

Pur avendo svolto alcuni interventi anche all'interno di musei, come *Americana*, 1985; *Democracy: Education*, 1988; *AIDS Timeline*, 1991, il lavoro di Group Material funziona attraverso i servizi di trasporto pubblico urbano, compare come inserto o supplemento del New York Times (22 /05/'87) oppure appare stampato sulle borse di plastica per la spesa dei grandi centri commerciali (*Shopping Bag*, 1989).

All'interno del tessuto urbano e artistico di New York interviene anche un altro collettivo misto sorto nel 1988 denominato **Gran Fury**, fra i suoi componenti risultano: Loring McAlpin, John Lindell, Mike Simpson e Michael Nesline.

La pratica artistica di questo gruppo è espressa con interventi di arte pubblica condotti attorno alle tematiche riferite all'AIDS.

Nello specifico, il gruppo dibatte criticamente e sensibilizza l'opinione di massa rispetto i giochi occulti di potere che si riscontrano nella strumentalizzazione della malattia da parte delle industrie farmaceutiche.

Inoltre, Gran Fury si attiva artisticamente nei confronti della morale comune, per controbattere le accuse dirette contro determinati “generi” sessuali “giudicati” la causa di tale infermità.

Le tecniche e i comportamenti di ordine pubblico e politico adottati da Gran Fury sono rintracciabili nei mezzi dell’informazione e del transito della società contemporanea, in forma di manifesti, adesivi e volantini come: *Kissing Doesn’t Kill: Greed and Indifference Do* del 1989 (pannello pubblicitario per autobus) o *Women Don’t Get AIDS, They Just Die From It* del 1991 (manifesto per le fermate degli autobus).

Accanto a queste proposte artistiche il gruppo affianca dei “dibattiti” intervenendo per la strada, in manifestazioni, conferenze, concerti e offrendo gratuitamente informazioni, preservativi e siringhe.

In ambito britannico opera il gruppo **The Art Of Change** fondato da Lorraine Lesson e Peter Dunn.

I loro interventi prendono avvio in risposta alla politica tatcheriana sul modello di pianificazione del riordino urbano dei “Docklands” (subterritori urbani o periferia satellite della capitale) e alle conseguenti trasformazioni urbanistiche e sociali del territorio.

L’azione di mediazione artistica e politica del gruppo in un primo momento si chiamò *The Docklands Community Poster Project* e fu operativa dal 1981 per circa dieci anni e condotta in collaborazione con le associazioni di cittadini e gli affittuari.

Questi progetti sono stati condotti anche attraverso l’uso di pubblicazioni e manifesti così come raduni di “sensibilizzazione” su temi di recupero, vivibilità, spazio pubblico e territorio urbano.

Rispetto le tecniche impiegate dal gruppo è particolare l’uso del fotomontaggio murale, utilizzato sempre come base del progetto, ovvero rielaborando la fotocomposizione in bianco e nero con colori acrilici brillanti (*Big Money is Moving In* 1981).

Nel 1990 il collettivo si trasforma in The Art of Change e approfondisce le tematiche precedenti focalizzando l’attenzione sulle reti informatiche della comunicazione, il commercio, il rispetto della collettività, del “diverso/differente” e del luogo destinato ad accogliere l’ipotetico “corpo pubblico” (*West Meets East* 1992).

Sull’arte pubblica sviluppata con processi di negoziazione fra gruppi artistici di “genere” e cittadini e in particolare sul fattore di implicazione collettiva portata avanti dalle artiste cfr.:

Miles, Malcolm, “*Art As a Social Process*” in Miles, Malcolm, *Art Space in the City. Public Art and Urban Futures*, Routledge, London – New York, 1997, pp. 164-187

16

“(…) [Carrie Lederer] Are the Guerrilla Grls multi-cultural?

[Guerrilla Girls] We are very aware of the group’s composition. We try to keep as good a balance as possible between the various cultures that make up our community. There’s an ebb and flow to the group – new members come, old members go, so it’s always a flux, but the multi-cultural issue is definitely one that we’re aware of. We recently lectured at Princeton and somebody in the audience asked “How many disable people do you have?” We’re aware that our audience wants *everyone’s* issues to be included in our work. (...) CL:Do you find that the public often misread your posters or misunderstands the irony and the humor in your work? GG: I think there are many people who don’t get our humor or the irony, and sometimes we exploit that and have fun with it. For instance, we did a poster that had 500 women’s names on it which stated: “Call Us Guerrilla Girls”. And many people thought “Oh, great, here’s a list of the Guerrilla Girls”, when in fact a list of people we had sent cards to that said they’d be happy to have their name on a poster. (...) Anthony Hayden Guest, a critic and writer for *Vanity Fair* magazine, assumed that if somebody’s

name was not on the list of 500 names then he'd be able to discern who were the real Guerrilla Girls. He figured that real Guerrilla Girls wouldn't have their name on any public list. It seems to be a great source of interest and merriment, this figuring out we are. We really do enjoy having this mystery, and it gives us tremendous power. The reason that we decided to be anonymous was to take the emphasis away from individual personalities and put it on the issues. (...)" Guerrilla Girls, *Guerilla Girls. Talk Back. The First Five Years. 1985-1990*, Falkirk Cultural Center, San Rafael, California, 1991, s.p.

17

Cfr. Il Corpo Nudo Cap. 3

18

"(...) [Carrie Lederer] In the past you've made many statistical posters that address the issues with percentages. Are you moving away from statistics, and if so, what is the new direction? [Guerrilla Girls] We're now creating narrative pieces such as "The advantages of Being a Woman Artist", and the "Relax, Senator helms poster", where we use sarcastic humor and sassy tongue –in- cheek statements. The Helms poster mockingly states to Jesse: "The art world is your kind of place..." and proceeds to tell him why. CL: Are you incorporated as a non-profit? GG: No, we decided we couldn't deal with the paperwork. We operate like a non-profit, but we're not legally incorporated. We have no staff, no one to keep our books, or administer the activities. CL: But there are many departments: you're the poster archivist: what are the other divisions?... GG: There are the office gitsl who deal with mail and filing, and the press girl who is responsible for giving interviews and sending out press packets. There is a girl assigned to pick up the phone messages, and one who organizes requests for lectures. There are many different jobs and they keep changing and expanding. The press job is a particularly demanding job. The Guerrilla Girl who originally did press held the job for two or three years, and she did a fantastic job. We owe much of our visibility to her. (...)"

Guerrilla Girls, *Guerilla Girls. Talk Back. The First Five Years. 1985-1990*, op. cit., s. p.

Alcuni degli slogan o "public service messages" delle Guerrilla Girls:
Women in America Earn Only 2/3 of What Men Earn. Women Artists Earn Only 1/3, 1985
It Even Worse in Europe, 1986
Guerrilla Girls Review de Whitney, 1987
The Advantages of Being a Woman Artist, 1988
Get Naked (Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?), 1989
Guerrilla Girls' Code of Ethics for Art Museum, 1989
George Bush "The Education President", 1991
Republicans Do Believe in a Woman's Right to Control Her Own Body!, 1992
Hormone Imbalance. Melain Deficiency, 1993.
How Many Women Had One-Person Exhibitions at NYC Museums Last Year? Guggenheim 0, Metropolitan 0, Modern 1, Whitney 0, 1995
Guerrilla Girls Proclaim Internet Too Pale, Too Male!, 1995
Which Art Mag Was Worst For Women Last Year? % of features, projects, and 1-person show reviews on women artists Sept. 1985- Summer 1986 Flash Art 13%, Artforum 16, Artnews 22, Art in America 24, Arts 25, 1996
Moma Mia! 3 White Women, 1 Woman of Color and No Men of Color-Out Of 71 Artist?, 1997
The Anatomically Correct Oscar, 1999
Send a Message to Those Body Obsessed Guys in Hollywood, 2000

The Birth of Feminism Movie Poster, 2001
George Bush's Letter to Santa, 2002
Don't Stereotype Me!, 2003
www.guerrilagirls.com

19

"(...) In 1989 C. Carr wrote of Annie Sprinkle's onstage display of her cervix on stage for the *Village Voice* claiming that "too look inside someone's body is to see *too much*," her overexposure, functioned to help the artist "transcend" sexuality. As Carr wrote: "All that remained were questions of vulnerability and power" (1993:176). But I would argue that sexuality is not at all transcended in Sprinkle's collapse of the binary distinction between public and private. Rather, Sprinkle's "too much" exposes sexuality as indivisible from social issues of vulnerability and power inscribed in ways of seeing. It is this provocation, not her actual cervix, that might be read as "too much". It is the politicized *link* she is making explicit between sexuality, vulnerability, and power that is "hardly able to be seen" – out of the bounds of vision for a society habituated to maintaining "perspective" by maintaining distinctions between sexuality and politics, nature and culture, or porn and art. (...)"

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, op. cit., pp. 76-77

20

Candida Royalle è una performer e attivista newyorkese che, dopo un passato da prostituta e cantante, ha fondato la casa di produzione video *Femme Productions*, prima agenzia del settore nel panorama dei film di genere "hard".

La poetica di quest'artista muove dall'esigenza di proporre film a contenuto erotico che promuovano degli aspetti "positivi" per quanto concerne il ruolo delle donne e la loro sessualità.

21

Veronica Vera si è autoproclamata una insegnante "transgender".

Attualmente è docente presso la scuola da lei fondata dove la didattica è finalizzata a trasformare l'identità psico-fisica e sessuale da maschile a femminile (*Veronica Vera's Finishing School for boys Who Want To Be Girls*).

22

"(...) [Andrea Juno] *Ti sei mai sentita sfruttata dall'industria del sesso?* [Annie Sprinkle] Penso che le donne possano sentirsi sfruttate in ogni tipo di industria! Ci sono state volte in cui mi sono sentita sfruttata e manipolata... quando ho fatto qualcosa e poi me ne sono pentita. Comunque mi interrogo sempre sull'aspetto positivo, ripenso a quello che è accaduto come a un'esperienza formativa. (...) Mi assumo perciò la responsabilità di qualunque forma di sfruttamento mi sia capitata. Viviamo, tuttavia, in una società patriarcale; sono stata con tanti uomini molto poco "rispettabili" e che in qualche modo mi hanno offesa. Ma sono anche stata molto fortunata: come dicevo, non sono mai stata stuprata... dal punto di vista emotivo posso aver subito un piccolo danno psicologico, ma penso di esserne uscita vincente! (...) Quello che ho imparato è che ci sono tantissime tipologie sessuali. Il sesso che sfrutta è quello che chiamo *sesso di scarto* (guardiamoci in faccia, siamo una società del sesso di scarto, esattamente come abbiamo una società nutrita di cibo di scarto). Penso che ci sia un posto per il sesso di scarto, cioè un sesso molto veloce e sbrigativo come i panini di MacDonald's, molto concentrato sui genitali, non molto intimo, egoistico... quando ne esci non ti senti veramente arricchito... Il *sesso da intenditore*, invece richiede molto tempo, abilità, conoscenza (...) È come il sesso tantrico... più spirituale, che

dà amore e forza. (...) Considero questo tipo di meditazione sesso *d'avanguardia*. Naturalmente è una cosa antica, giusto? In effetti, sarebbe meglio chiamarlo sesso neoantico. È molto antico, ma esiste un nuovo tipo di sessualità che si manifesta quando le persone giocano di più con l'energia e con il respiro... con gli aspetti spirituali del sesso. (...) Molte persone non respirano durante il rapporto sessuale, eppure se fai un sesso molto energico, respirare profondamente ti fa sentire bene... trasporta l'energia. Io stessa ho praticato la respirazione durante l'orgasmo... mi sento meglio quando la faccio e la performance aiuta molto, perché alla fine uso il vibratore e compio un rito masturbatorio. Se c'è un pubblico di quattrocento persone che mi trasmette energia e io sono sul palcoscenico con un vibratore... facciamo circolare l'energia. Devo (in un quarto d'ora) arrivare all'estasi totale e (sperare di) avere un orgasmo. Fare performance mi ha messa nella situazione di dover imparare in fretta, così è stato veramente un bene "respirare energia sessuale". Ora quando sono in scena, posso avere orgasmi completi con il corpo e con la respirazione in un minuto! Posso farlo camminando per strada. Adesso posso dire che *l'estasi è tutta in un respiro!* (...) Ora, il mio spettacolo (e la mia vita) sono cambiati a tal punto che ho inventato una nuova personalità. Dopo essere stata "Annie Sprinkle" per diciannove anni, è arrivata "Anya": "Annie Sprinkle ama chiunque, Anya ama se stessa. Annie Sprinkle chiede attenzione, Anya cerca la consapevolezza. Annie Sprinkle è una femminista, Anya una dea. Annie Sprinkle vuole carriera, fama e fortuna, Anya desidera pace, amore e libertà. Ad Annie Sprinkle piace l'attrazione bestiale, ad Anya il legame spirituale. Annie Sprinkle ama gli uomini, Anya ama gli uomini, ma adora le donne. Annie Sprinkle è una donna moderna, Anya è antica. Ad Annie Sprinkle piace il sesso con i transessuali, i nani e gli handicappati, ad Anya piace fare l'amore col cielo, col fango e con gli alberi. Annie Sprinkle si masturba, Anya medita mentre si masturba. Naturalmente Anya oggi esiste solo perché ieri esisteva Annie Sprinkle." Lo spettacolo quindi racconta la storia della mia evoluzione attraverso diapositive e performance. (...) Perché mostro la cervice? Dico al pubblico una serie di ragioni: 1) mi diverte e penso che divertirsi sia veramente importante e 2) perché è così bella che voglio dividerla con gli altri. Ma ci sono anche altre ragioni: credo che sia importante demistificare il corpo femminile. Solo di recente è stato permesso a tutti di guardare la fica, di abbassarsi a guardarla. Molte donne non hanno mai visto neppure la loro! (...) Se mi domandassi la mia professione, risponderei che sono una ricercatrice del sesso. È quello a cui ho dedicato una vita e sembra sia quello che continuerò a fare: ricerche sul sesso, la mia sessualità, quella degli altri, il sesso nella società antica, il sesso in tutto il mondo. (...)"

AA.VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, op. cit., pp. 51-54, 56-58, 65

23

Dopo questa performance Sprinkle dichiara di aver "soddisfatto" la sua missione pubblica e di sentire di non dover più ripeterla negli stessi termini.

" (...) Jim Monk: Do you still do the Post-Porn Modernist? Annie Sprinkle: No. J.M.: You don't do that anymore. A.S.: No, I don't. I haven't done that performance in a few years. J.M.: By the end of its run, what did it – what was it about? Did it still have the public cervix announcement and all that? A.S.: It had evolved. Yeah, it still had the public cervix announcement, but I grew and matured and, you know, I was just going so much more towards women, and a lot of that show is about my experience with men. So that was a big chance. Because when I started doing that performance I was pretty much heterosexual. And when I ended doing that performance I was a staunch lesbian. Now, I have a much different focus and different

interests and things have changed. And, so, things I liked years ago now I couldn't stand now. J.M.: For example? A.S.: Blow jobs. J.M.: Is that just because you prefer women? A.S.: No, I'm kidding. No, let's say, whipping. No. Let's say, humiliating someone. Humiliating someone. You know, I used to like to be a professional dominatrix, and a guy would come and pay me, and I'd say, "Kiss my feet", you know, "you asshole", and slap his face and call him a piece of shit, and of course, I would get turned on, he would get turned on, and this was all like, "Isn't this fun, aren't we learning, aren't we healing ourselves here", you know. Well, so I did all this kinky stuff and I always said, "Yes, it's a very healing thing". And in a way, maybe it – either it worked, it's like, oh, yeah, okay, it's worked and I don't need it anymore, or maybe I made a mistake. This is what I'm questioning. Maybe that isn't such a healing thing, and maybe that's perpetuating deep neuroses of being in a society that's sex negative and sexually abusive and, you know, patriarchal – all those things. So a lot of our sexuality is perpetuating a lot of neuroses, and it's just socially acceptable. (...) Michael Monk: What is your advice to someone who feels deeply abused? How would you suggest that they move on with their life? A.S.: Performance art is a great one. Definitely therapy. But you know, some people – I've met people who've done therapy for twenty years about being a sexually abused child and then come to one workshop, one erotic-massage, pussy-massage workshop and heal some kind of rape or abuse like that. [It] can happen much quicker because you go into the spot where the abuse occurred, so it's not this heady thing. You're actually in the pussy, with the hand, and you're touching that spot that was abused. J.M.: How are you bringing politics into what you do? I mean, how are you going about trying to change those situations – for example, how women are threatened? Are you being very political in a way now in what you do? A.S.: I feel like the erotic massage rituals are [a] very political act because they're so empowering of women, and personally, I think my politics has to do with teaching women about their sexuality and helping and creating environments where women have space to heal their sexuality and to use the power of their sexuality to heal themselves, to grow, to become more enlightened, all those things. So it's more like the personal is political. It's like creating environments and spaces where women can really – like training soldiers, so to speak, and training the troops, you know, helping to train the troops and creating like boot camps for these women – warriors, you know, that are strong and glowing and full of energy and – a sexually satisfied woman is a happy woman. That's political. (...)"

<http://www.monk.com/peopletosee/anniesprinkle/annieframe1.html>

24

Cfr. Illeciti Cap 2.3.

25

Sul frammento e sul corpo a "pezzi" cfr.:

Nochlin Linda, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames and hudson, London, 1994

26

Cfr. Confine Senza Limite Cap 3.1.

27

A partire dagli anni '80 la teoria e critica d'arte femministe dominate dal punto di vista americano, accolgono nel dibattito anche i contributi britannici.

Il paradigma artistico cambia la sua giustificazione teorica, infatti con l'introduzione di "gender" prendono avvio gli studi centrati sulla produzione artistica a seconda del genere sessuale e che si

definiscono per la “differenziazione” biologica fra donne e uomini, dettando regole sull’identità ed i corrispondenti ruoli sociali.

Griselda Pollock e Lisa Tickner, partendo da una radice marxista, sottopongono la psicologia e la sociologia ad una revisione decostruttivista.

La costruzione sociale dell’identità e quindi della donna viene fatta propria dall’arte che difende due varianti: una propriamente biologica che contiene i caratteri dell’“eterno femminile”, l’altra più ideologica, che al contrario rifiuta di essere semplicemente una visione succube delle proiezioni biologiche e del monopolio maschile.

Nel 1981 Griselda Pollock e Rozsika Parker pubblicano le loro ricerche dove esaminano le condizioni di lavoro delle artiste ed i meccanismi di esclusione, ponendosi contro la tradizionale lettura storica dell’arte.

Il persistere del convincimento in un potere creativo riservato all’uomo accompagnato dal pregiudizio che vede le donne inferiori e passive è la causa dell’assenza della donna nell’arte.

Giustamente Pollock, rispetto alla storia, usa l’ideologia marxista che definisce la borghesia caratterizzata da un tipo di proiezione nel futuro che assicura tempo ed esito come un concetto che sfiora il senso comune quanto l’universalità.

Questa aberrazione ricade sulla donna come perpetuazione del dominio maschile.

Contro questa distorsione la critica femminista definì attraverso il metodo strutturalista di Lévi-Strauss, il concetto di donna come categoria in grado di strutturare e quale prodotto di una serie di relazioni basata sullo scambio della donna fra padri, figli, mariti e fratelli, ovvero un tipo di segno che è strumento, non identità.

Considerando al contrario la donna come un segno, risulta logico che la sua significazione debba intendersi determinata all’interno di un sistema strutturato di relazioni, per questo la sua “forza” risiede nella potenzialità di cambiare queste reti di interscambio, attraverso l’intervento diretto della donna.

L’arte rappresenta quindi uno dei sistemi nel quale produrre questo cambio della condizione della donna.

Un altro apporto introdotto nella discussione sull’immagine della donna e nell’arte femminista è la rilettura di Jacques Lacan, per arrivare a sostenere che la sessualità maschile e femminile non devono essere confuse con il sesso biologico.

Per Lacan la sessualità non equivale al sesso e neppure a una conseguenza sociologica.

La persona si determina attraverso la propria sessualità ed attraverso tutto il sistema di codici e simboli del linguaggio; pensiero in cui si riconosce più tardi molta critica femminista (cfr Luce Irigaray)

Questa libertà ottenuta con il “ripensamento” della sessualità ha portato alla comparsa dell’arte omosessuale femminile nata anche come critica rispetto al sistema imperante dell’arte femminista eterosessuale.

Anche la rivisitazione del pensiero decostruttivista di Derrida ha permesso alla critica d’arte femminista di porre in risalto l’interpretazione del contenuto al posto del valore formale.

La critica femminista teorizza un’arte costantemente rivisitata perché esiste un testo o una serie di sottotesti, ovvero un continuo rimando a seconda del contesto.

Il confronto con l’ *altro* si dimostra quindi essenziale evidenziando il ruolo centrale dello spettatore quale (com)partecipante all’evento artistico.

L’ *altro* e l’ *alterità* non sono riferiti solo al potenziale spettatore, ma al un ruolo che investe in particolar modo la donna, la donna artista ed anche tutto quello che non coincida con l’egemonia di razza bianca occidentale, ricca e in salute.

Le decadi future vedranno nella critica d'arte femminista, l'ampliamento di questi contenuti, analizzando gli stereotipi e focalizzando certe prospettive rispetto a determinati contesti storici o culturali.

Questa eterogeneità ha permesso di discutere il lavoro di artiste al margine o comunque già bandite dallo stesso sistema economico, culturale e politico di cui fanno parte.

L'approfondimento dei contenuti ha al contempo evidenziato la simultanea presenza di frammentazione e moltiplicazione delle esperienze, confermando la disgregazione degli anni '80 del corpo e dell'identità.

Sulle tematiche femministe in chiave postmoderna cfr.:

Owens, Craig, *"The Discourse of Others. Feminists and Postmodernism"* in Risatti, Howard, *Postmodern Perspectives Issues in Contemporary Art*, op. cit., pp.176-196

28

Sulle implicazioni sessuali di *The Dinner Party* di Judy Chicago cfr.:

- Pollock Griselda, *"Painting, Feminism, History"* in Pollock Griselda, *Looking Back to the Future*, G+B Arts International, Amsterdam, 2001; p. 80
- Mayayo, Patricia, *"Visiones de la Diferencia"* in Mayayo, Patricia, *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 89-116

Sulle implicazioni sessuali nelle opere di artiste cfr.:

Thompson, Margo, *"Finding the Phallus in Female Body Imagery"* in *Identities/Identification Mechanism*, n.paradoxa, vol. 11, 2003, pp. 49-60

29

Per la descrizione dettagliata dell'opera cfr.:

Katharina Fritsch, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1996

-----Settimo Capitolo
Corpo Mutante

-----Settimo Capitolo
Corpo Mutante

7.....Oltre il Corpo

L'arte degli anni '90 sembra allontanarsi da un'immediata funzione sociale e non postula più la realtà in termini di adesione al naturale o artificiale, che è invece concepita come semplice oggettività complessa e frammentata.

L'espressione artistica dell'ultimo decennio del XX secolo appare delinarsi come una risposta sintomatica alla trasformazione della società, secondo la rapida successione delle regole e dei costumi dettati dai sistemi di comunicazione di massa evolti nella variante multimediale.

Nonostante il carattere soggettivo che ognuno difende come dato reale, l'arte del decennio in questione afferma la propria concomitanza sociale con la ri-presentazione di temi afferenti l'identità e il corpo investiti di "nuova" sacralità.

L'attenzione principale degli artisti e dell'umanità in genere rimane rivolta al corpo, spesso manipolato da cure estetiche e plastiche.

Il corpo, soggetto a tale "ricerca", è portato oltre i propri limiti biologici e, nella ri-modellazione di sé stesso, compete con l'immagine che l'identità proietta al di fuori del limite psico-fisico.

Rispetto la percezione materiale del corpo, detta legge la ricostruzione del dato fisico per "riparare" ai mutamenti progressivi, ma naturali, del decadimento corporeo.

Il corpo degli anni '90, "curato" dal disfacimento e dal danno, ridefinisce l'identità dell'arte stessa quale luogo della creazione o manipolazione.

La ricostruzione artificiosa del corpo preannuncia l'idea di manipolazione fisica e identitaria ancor prima che questi si definiscano o addirittura nascano.

Tale fattore porta inevitabilmente a considerare il diritto di decisione sul corpo proprio e altrui e, per convenienza o interesse, si scavalca l'“umanamente” possibile, incitando il virtuale a sfidare il reale.

Il corpo e l'identità superano le limitazioni biologiche e le considerazioni etiche nella pretesa di raggiungere un carattere immortale.

Con tali presupposti il corpo è considerato mutevole, perpetuabile all'infinito e avviato alla clonazione.

A causa delle “minacce” identitarie dirette al corpo, nell'arte degli anni '90 si assiste da parte delle artiste alla riproposta di un “corpo politico” afferente al **corpo pubblico** che richiama per molti aspetti le pratiche di almeno vent'anni prima.

Tali pratiche artistiche dimostrano il desiderio e la consapevolezza delle artiste nel ricercare e strutturare con creatività e critica i temi che investono il corpo e l'identità.¹

Nel tentativo di sondare sempre più la tangibilità organica e reale del corpo minacciato dall'avanzata “bio-tecnologica”, emergono artiste che portano alla luce le parti più intime e fisiologiche del corpo, attraverso una figurazione non realistica o fin troppo tale, derivata dallo stesso corpo, confermando in entrambi i casi l'umano e sensibile che rimane dell'individuo.

Rispetto il corpo, le artiste degli anni '90 hanno indagato a più non posso in ogni direzione e provveduto alla

“contaminazione dei linguaggi” attraverso l’uso di tecniche e tecnologie disparate, gettando un ponte fra concetti sacri e profani che investono il corpo.²

Dopo il corpo smembrato e assente rievocato negli anni '80 con distacco, in quanto artificiale e privato di identità, si assiste ora ad una serie di corpi che a causa della cruda corrispondenza al “reale” appaiono come un’offesa.

In realtà, le artiste che definiscono il **corpo pubblico** degli anni '90 mostrano ciò che rimane del corpo e dell’identità senza idealizzazioni, anche se questi sono rappresentati con tracce spesso deformate o con la parte peggiore della testimonianza di vita.

Sul finire del secondo millennio il corpo non è più solo comunemente proteso in senso “eroico”, oppure evocato come simbolo o mito, ma è presentato nell’aspetto “puro” e “crudo” del suo funzionamento, quindi nel suo odore e umore, anche attraverso il sangue, le ferite e le membra interne.

Come già preannunciato negli anni '60 – '70, nell’arte degli anni '90 i liquidi e gli organi “sacri” o “sacrilegi” vengono riscattati dai tabù e proclamati opere d’arte.³

È in tal senso che artiste quali: Louise **Bourgeois**, Jana **Sterbak**, Kiki **Smith** e Annette **Messenger**, fra altre artiste, confermano un **corpo pubblico** presentato nella sua realtà e qualità più organica.

In senso femminista l’iconografia vulvo-vaginale viene confermata esplicitamente da Carolee **Schneemann** (da *Blood Work Diary* del 1972 a *Vulva’s Morphia* del 1995) e corredata da tracce tangibili, archetipiche e metaforiche inerenti il sesso femminile.

Kiki **Smith** attraverso la scultura ricompone la fisiologia del corpo che mostra zone inedite e anche le deformazioni, ovvero tutto ciò che generalmente non viene fatto vedere.

L'arredo artistico-anatomico creato dall'artista è capace di evocare sia gli odori del laboratorio e della sala chirurgica (durante la cura e protezione della nostra vita o il contatto con la morte, ma anche nella "creazione di un essere"), sia quelli del corpo in condizioni "normali", a volte maleodoranti o repulsivi, ma reali e veritieri.

I corpi di Kiki **Smith** fanno parte del **corpo pubblico** collettivo come idea asessuata e connotata dell'identità capace di strutturare un complesso dialogo con l'intera umanità.⁴

In Kiki **Smith** traspare un'indagine tipicamente femminile, capace di mettere a nudo il proprio apparato riproduttivo e preoccupata "maternamente" a causa del futuro incerto rispetto la procreazione di identità vulnerabili.

Tale atteggiamento lo si nota, ad esempio, nell'orgasmico rapporto madre-figlio raffigurato nel disegno *Mother-Child* del 1993, che trasforma la simbiosi fisica ed emotiva in patologia, e nell'umidiccia scultura bronzea rannicchiata a feto intitolata *Blood Pool* del 1992 **[Fig. 61]**.⁵

Rispetto ad un'ipotetica fiducia nelle conquiste scientifico-tecnologiche legate al corpo, sembra che il recupero e la ri-presentazione in senso figurativo del corpo siano anche associate ad un senso peggiorativo, repulsivo e malato del progresso sociale.

Attraverso le artiste degli anni '90 il corpo "medico", quindi legato "allo stare bene o stare male", apre un dibattito sociale nei confronti della proprietà e rappresentazione del corpo.

Questo discorso vale in senso generico rispetto la morte “cerebrale” e la donazione degli organi.

L’arte appare perciò allineata a questo sentore “medico” e tecnologico, che pervade la coscienza sociale pubblica attinente al corpo, e presenta opere dal carattere altamente scientifico.

A proposito della geografia del corpo, intesa come dentro e fuori del corpo, e della qualità organica del corpo, la dimostrazione artistico-scientifica del paradosso tecnologico del **corpo pubblico** ci proviene dal lavoro di Mona **Hatoum**.

La migrazione scientifica del corpo trasposta in arte da quest’artista è spietata perché supportata da indagini endoscopiche ed ecografiche che, pur partendo dall’esterno, si insinuano nelle remote cavità fisiologiche e organiche.

Il corpo medico-scientifico, introspettivo e distaccato offerto da Mona **Hatoum** in *Corps Étranger* del 1994 [Fig. 62] è la testimonianza di una mediazione del corpo e dell’arte con la tecnologia.⁶

Il corpo rappresentato nell’arte degli anni ‘90 propone anche l’ibridazione organica che è frutto dell’associazione sperimentale con la bioetica, come annuncia Jeanne **Dunning** in *Hair I* del 1993, dove ci mostra la fotografia di una mano sul cui dorso sono cresciuti dei peli, o nell’ambigua immagine di materia organica rosata intitolata *Pink* del 1996.

Queste opere, oltre alla presentazione di accostamenti inediti, riferiti all’identità corporale femminile, alludono alla proliferazione di abusi nell’ecosistema e nel processo naturale dello sviluppo del corpo e della collettività umana.

Il flusso energetico e vitale della civiltà, che da questo decennio corre fra cavi tecnologici, ha una stretta correlazione fisica e metaforica con i liquidi organici del corpo.

Si è già accennato a come il sangue e altri liquidi corporali rappresentati o presentati esplicitamente siano ancora tabù nonostante siano simboli correntemente usati.

Nonostante non sia possibile disquisire esclusivamente attorno ad un **corpo pubblico** “sacro” e “mistico” la sua rappresentazione negli anni '90 avviene per vari aspetti attraverso la figura di Cristo.

Citando la trasposizione al femminile di Cristo di Mary Beth **Edelson** (*Some Living American Women Artist Last Supper*, 1971), si pensi a Karen **Finley** e ad Annie **Sprinkle** (*Halleluja - She is Risen*, 1997) oppure ad Eija-Liisa **Athila** (*Anne, Aki & Déu*, 1998) ed infine a Renée **Cóx** che attualizza il sacro in *Yo Mama's Last Supper* del 1996 [Fig. 63] con una caratterizzazione di “genere” visto che la pelle di Gesù-donna è nera.⁷

In tutt'altra direzione, e con pertinenza inaudita rispetto il **corpo pubblico**, si colloca il flusso narrativo corporale esplicitato dalla videoartista svizzera Pippilotti **Rist**.

I suoi fluidi vitali resi attraverso il video con pittoricismo pop-psichedelico, mescolato all'estetica dei video-clips, rappresentano la forza della creazione e in senso metaforico alludono ad un processo primordiale dalle valenze anche “femminili” e “femministe”.

I liquidi presenti nel lavoro di Pippilotti **Rist** testimoniano la presenza di un corpo in divenire, inoltre l'uso “autobiografico” del proprio corpo equivale in realtà a una fisicità generalizzata, ovvero di corpo diffuso.⁸

7.1.....Cosmetica e Distorsione del Quotidiano

Si è constatato come anche negli anni '90 arte e scienza procedano parallelamente con un comune pensiero incamminato verso l'ibridazione tecnologica e virtuale.

Una volta appurato quanto la chirurgia plastica abbia attinenza con l'arte e la scienza, si è pure già osservato quanto il corpo, in quanto carne o materiale, sia affine al senso plastico della scultura.

La malleabilità si è impadronita dei corpi attraverso tecnologia e scienza e la "cosmesi del corpo" sembra aver plasmato anche l'anima e il cervello.

La tecno-plastica che può arrivare a scolpire il genotipo non pone limiti all'alterazione del corpo e sempre più si rientra nell'ottica di poter modificare e non solo essere modificati.

L'estetica della "cosmetica" del quotidiano, che rende affabile e desiderabile il corpo, trasmette al contempo un senso di onnipotenza ad alto rischio.

Queste aspettative sembrano infatti corrispondere a volte a un desiderio di creazione talmente avanzato da voler rivaleggiare con il dio e gli dei.

Rispetto l'arte pubblica, si riscontra negli anni '90 la conferma per contenuti che hanno a che vedere con il corpo, gli oggetti e la casa, accompagnati da un vago senso di cura per ovviare il senso di "distruzione" e precarietà in agguato.

Fra le proposte più interessanti di cosmetica del quotidiano affrontate dal **corpo pubblico** troviamo alcune artiste che operano, non casualmente, in risposta alle

problematiche collegate alla “vivibilità” del corpo e dell’identità.

Tale senso di cura è riscontrabile nei “nidi” pubblici installati nell’ambiente cittadino dall’artista statunitense Liz **Bachhuber** (*Nesting Places*, 1999) realizzati polimatericamente con materiali naturali e rifiuti della “cultura urbana”, come: sedie, tavoli, pattumiere e cartelli stradali.

Tale proposta richiama il progetto vincente della casa organicamente funzionale proposta dall’artista californiana Andrea **Zittel** strutturata in equilibrio fra necessità fisiche e qualità naturali della vivibilità urbana.

Un altro progetto “vincente”, facente parte dell’arte pubblica, è quello di Jeanne **Van Heeswijk** capace di collaborare e dialogare con le utenze per negoziare il progetto di **corpo pubblico**.

L’artista assume il ruolo di “urban curating” sia attraverso confronti di una piattaforma pubblica, ottenuta attraverso laboratori o seminari, sia con oggetti denominati “sculture per l’informazione casuale” e luoghi funzionali all’ascolto o all’espressione dell’utenza.

È il caso della scultura-installazione *Vibe Detector* del 1998, donata liberamente al l’uso pubblico per quattro anni, consistente in una valigia-apparato multiuso con sistema CD per suono e registrazioni.⁹

Dalle proposte delle artiste citate in precedenza si nota come prenda forma rispetto al **corpo pubblico** un pensiero “urbano” attento alla sostenibilità dell’abitare e vivere pubblico umano, vegetale e animale.

Pensiero che soggiace alla civiltà anni ’90 quanto all’arte ed assume la caratteristica di diventare un fenomeno di

speculazione che investe tutti gli individui, oltre che la merce e il mercato.

L'arte e il corpo, in quanto merce, che arrivano ad "esplodere" nel mercato globale degli anni '90 contraddicono la negazione della merce e del capitalismo della Body Art degli anni '70.

Nonostante gli anni '90 ribadiscano la performatività del corpo nell'arte il mercato sembra al contrario non investire in ipotesi effimere.

Inoltre il "mercato" sembra opporsi al **corpo pubblico** speculando ed esasperando la merce attraverso una riproducibilità superficiale (tecnico-tecnologica) dell'evento e della documentazione legata ad esso.

Oltre alla quotazione della merce "unica o riprodotta" si assiste alla quotazione del corpo; ciò comporta notevoli rischi per il **corpo pubblico** perché i fenomeni di speculazione attentano l'integrità qualitativa dell'arte.

Accanto a tali condizioni, il corpo e l'arte appaiono avviati verso una condizione esistenziale funambolica e nomadica proiettata nel virtuale e nell'accidentale, in corrispondenza ad una visione aperta e pluridirezionata dello spazio.

Il corpo umano investito di tali caratteristiche è riscontrabile negli anni '90 nelle immagini e installazioni di Mariko **Mori**, grazie all'eccellente patto istituito con il mondo della tecnologia informatica e virtuale.

L'artista visualizza proiezioni sferiche, ambientazioni futuriste, e installazioni di spazi in "sospensione" quali rappresentazione tecnologica dell'interazione e mediazione energetica del corpo con i flussi circostanti (*Dream Temple, 1999* e *Garden of Purification, 1999*).

Tutte le costruzioni meditative di Mariko **Mori** (*Enlightenment Capsule*, 1998) costituiscono un luogo pacificato per la pratica energetica universale, capace di coinvolgere l'arte e i sensi del corpo e di condurli utopicamente verso una condizione cosmica ultraterrena paragonabile al Karma.

L'artista generalmente ambienta la propria persona in luoghi che sono la versione futuristica dei non- luoghi, quali luogo di scambio e flusso, che invitano al transito e al viaggio, come nell'immagine ambientata nel Kansai International Airport di Osaka intitolata *Miko no Inori (Last Departure)* del 1996 e nel video dallo stesso titolo dove appare da "veggente" con un sfera di cristallo tenuta fra le mani **[Fig. 64]**.

È chiaro che l'estetica dell'artista è basata sulla critica e sull'allegoria delle contraddizioni della cultura giapponese intrisa di tradizioni, filosofia e high-tech e sul contrasto fra cultura occidentale e orientale.

In Mariko **Mori** occorre rilevare l'importanza del gesto artistico, vissuto come ricerca trasposta a livello universale, in simbiosi con gli elementi della natura, della carne e dello spirito, capace quindi di rappresentare un **corpo pubblico** che viene ri-donato alla collettività e al cosmo.

Gli anni '90 sono anche contrassegnati dall'avanzata dell'estetica transgender che non opta solo a una teoria di tipo evolutivo ma opera pure verso l'ottimizzazione dei risultati o nella riduzione del danno.

L'evoluzione del dato ottimale ha portato il corpo e l'arte oltre le limitazioni fisiche spaziando conseguentemente anche nella rete del virtuale.

È infatti nella rete di Internet che troviamo una serie di fenomeni di **corpo pubblico** espressi da artiste che hanno fornito un'efficace contributo all'ottimizzazione del "sistema".

VNS Matrix (Venus Matrix) è un gruppo di artiste australiane fondato nel 1991 che ha coniato il cyberfemminismo con la missione di sottrarre i giocattoli ai technocowboy e di rimappare la cybercultura con un approccio femminista.

Tali artiste che hanno dichiarato la loro poetica di attacco nel "A Cyber Feminist Manifesto for the 21st Century" insistono sull'idea di "ibrido" e "donna futura" e sulla "assessualità transgender" ringraziando le sollecitazioni di Donna Haraway.¹⁰

Questa donna ibrida futura deriverebbe dalla fusione della figura di una donna "dominante" con un "esoscheletro di crostaceo".

Le componenti di **VNS Matrix** insistono criticamente sul mezzo tecnologico e sugli "strumenti del patriarcato" nei quali esse si insinuano per discutere e determinare la nuova forma del corpo.

Le immagini e azioni net.art di tali pirata informatiche (Francesca da Rimini , Josephine Starrs, Julianne Pierce e Virginia Barratt) sono tese ad aprire una nuova ottica nel dominio e controllo esercitato attraverso la tecnologia, il sistema dei media e il potere maschile, nella ricerca di nuove definizioni sul concetto di identità e sessualità femminile.

Fra le creazioni tecnovirtuali di **VNS Matrix** compare l'eroina *ANG (All New Gen)* affiancata dalle collaboratrici Puttane del DNA (Patina de Panties, Dentata, Principessa

di Slime) nel ruolo di “anarco-cyberterroriste” sabotatrici del Big Daddy Mainframe.

A Francesca da Rimini si deve la creazione del programma interattivo *Dollyspace*, ovvero ciò che rimane nel cyberspazio del corpo di una donna assassinata chiamata Doll Yoko [Fig. 65].

Tale identità femminile è un “fantasma” che incarna tutte le vittime degli abusi patriarcali e che si trasforma nei propri desideri e ossessioni per trasmetterle ai naviganti della Rete; le sue fantasie vagano e invadono la rete nella ricerca di una inquietante identità.¹¹

Josephine Starrs, dello stesso gruppo, ha creato “toppe” femministe, ovvero correzioni di programma che modificano parametri di gioco, come ad esempio *Marathon Infinity*, che è un luogo di azione e battaglia il cui programma viene trasformato in *Bio-Tek Kitchen*.

Lo scontro bellico di tale gioco avviene con ortaggi mutanti frutto della sperimentazione biotecnologica e della *nouvelle cuisine*, con utensili da cucina sfoderati come armi; il fine ultimo è ovviare una cospirazione mondiale che attenta la catena alimentare.¹²

Gli attacchi terroristici di *net.art* esposti sopra, che incarnano il **corpo pubblico** presente nella rete Internet, evidenziano da un lato la fragilità della stessa rete informatica e dall'altro il senso di potere che è insito nei sistemi di comunicazione di massa.¹³

Rispetto il discorso sull'arte e il corpo, Internet accoglie tutte le progettualità performative che sono attinenti a definizioni di rimando pubblico, come: *intercorpo*, *ipercorpo*, *bodyscape* e altri termini dalle valenze evocative e metaforiche.

È chiaro che la “diretta del corpo” passa attualmente attraverso Internet con tutte le conseguenze portate sia dall'estensione che dall'adulterazione del sistema informatico.

Il **corpo pubblico**, che non rimane indenne dalle pratiche di “body zapping” in onda attraverso le reti telematiche, frequenta tali luoghi dimostrando attraverso l'arte di essere un metodo di critica e discussione creativa.

Non è fuori luogo ricordare quanto il computer rimandi al cervello e al corpo nel profilo del comportamento e della “funzione” secondo un sistema simbolico basato sull'uso delle metafore e delle “addizioni” compartecipative richieste o subite.¹⁴

La digitalizzazione dell'immagine, l'ipertesto, tutti i componenti del computer, la trasferta satellitare e altre ingenerie dell'eccesso virtuale contemporaneo sono presenti nell'arte e nel **corpo pubblico** degli anni '90.

Nell'ultimo decennio del XX secolo la rete di Internet diventa la sede privilegiata, o il non-luogo promiscuo, per l'incontro e la compartecipazione al **corpo pubblico**, ma con molti rischi rispetto la qualità.

Quantità di immagini e di informazioni hanno invaso la privacy del corpo attraverso il computer, diventando facile strumento di nefandezze a basso costo.

Situazioni che si ripercuotono sull'arte, sul corpo, sulla società.

Optando per la tangibilità qualitativa di un discorso artistico inerente il **corpo pubblico**, ribadendo la presunta centralità di tale discorso nell'epoca a cavallo fra due millenni, si noti come gli echi performativi degli anni '60 e

'70 siano confermati con caratteristiche sfacciate e pungenti.

Non mancano rispetto a questa imperante ripresentazione del corpo nell'arte, come già evidenziato, gli accenni e le interazioni con il mondo del sintetico e tecnologico, alleati nella definizione di un potenziamento psico-fisico del corpo.

Non mancano neppure tutte quelle allusioni che confermano quanto si avverta una presunta minaccia dall'esterno nei confronti del corpo.

Ad esempio, alla performer Betty **Bee** non basta travestirsi per sfidare la collettività e non soccombere ad essa, nell'intento o necessità di trincerarsi in una identità definita.

L'artista ripara il suo corpo nudo con della plastica trasparente forzando la fisicità del corpo nell'illusione di una vana speranza di salvezza (*Split*, 1995).

Gesto compiuto in tal senso anche da altre giovani artiste che spaziano e dilatano il corpo dell'alienata quotidianità femminile, a volte anche con gesti lesivi che portano alla negazione dell'identità.

In tali pratiche si assiste a una sorta di raffreddamento, congelamento e isolamento controbilanciato da una profusione di metafore simbiotiche con l'universalità biologica che rimanda al corpo.

Nell'arte degli anni '90 il **corpo pubblico** compare contraddicendosi, a volte nei "tuffi" in liquidi e nel vuoto, nei viaggi conoscitivi oltre i sensi, e nei rituali e nei segni lasciati con il sangue quali impronte indelebili lasciati sul suolo pubblico.

Senza eccedere nel trovare connessioni del corpo con il dato naturale e senza oltrepassare tempo e spazio nel virtuale, un eccellente prototipo di **corpo pubblico** è senza dubbio quello rappresentato dal mondo fotografico e plastico di Laurie **Simmons**.

Tale artista esaudisce i requisiti del **corpo pubblico** per vari aspetti, mescolando arti visive e plastiche al mondo del teatro e rievocando con i suoi oggetti antropomorfi l'ambito del caffè concerto, dell'illusionismo e il tema del circo, carissimo, come noto, agli artisti.

La sua produzione fotografica comprende un ricco e raffinato repertorio di presenze al femminile (con pasticcini, pistole, case e la stessa macchina fotografica provvisti di gambe) senza disdegnare alcune critiche al maschile (*Clothes Make the Man*, 1996-97) [Fig. 66].

Rispetto il **corpo pubblico** l'artista risulta altamente convincente quando delega al suo automa-bambola ventriloquo (una replica di sé stessa) il suo dialogo con l'arte ed il mondo.

Simmons rappresenta, fra artificio e realtà, una tenebrosa metafora della reificazione femminile, costituita da identità usate come marionette o disposte in una scatola da gioco/teatrino miniaturizzato/contenitore che imita la domesticità quotidiana.¹⁵

7.2.....Corpi in Estinzione

Cercando di oltrepassare la specifica concomitanza scientifico-tecnologica dell'arte degli anni '90 è necessario considerare i rischi legati all'adulterazione del corpo e come tali fattori siano messi in luce dalle artiste che definiscono il **corpo pubblico**.

Prendendo in considerazione alcuni casi di **corpo pubblico** al femminile dell'arte di questo periodo si può riscontrare come persista un problema di visibilità.

Per vari aspetti interagenti fra loro sia le artiste sia il **corpo pubblico** rischiano, nella molteplicità di informazioni e fenomeni, di essere espressioni frammentate.

Non esiste a tutt'oggi un discorso storico artistico omogeneo e coeso capace di riscattare il **corpo pubblico** e le artiste dalla "sterilità".

In questa condizione di patimento il rischio più evidente non proviene tanto dalle minacce ancora in corso di ordine maschilista perché in senso lato il pericolo più insistente deriva dalla contingenza di discorsi al femminile predestinati all'oblio e a soccombere.

Se gli esempi di **corpo pubblico** realizzati fin qui non saranno scartati e considerati vani potranno, al contrario, generare scambi di contenuti e di conseguenza sarà possibile "salvare" un discorso aperto alla collettività.

In caso contrario il **corpo pubblico** sarà potenzialmente riscattabile grazie alla tutela e salvaguardia del bene culturale e artistico.

Prendendo da esempio qualcuno di questi casi "da sorvegliare" occorre tenere in considerazione come

spesso appaiano quali fenomeni isolati e come per vari aspetti rischino l'estinzione.

Le artiste, pur collaborando con altri, appaiono isolate nel senso che spesso non possono essere affiancate a nessun gruppo e a nessuna corrente artistica.

Anzi, per qualcuna di loro non si tratta solo di scavalcare i generi e le correnti ma semmai di esercitare il ruolo artistico fondando la propria "poetica" o "manifesto".

Karen **Finley** è da intendersi a rischio di estinzione in qualità di **corpo pubblico** in quanto "sola" e ostacolata politicamente perché spesso discute e rappresenta storie veritiere di identità che sono minacciate o decedute a causa della guerra, del degrado, della violenza e degli abusi politici.

La poetica glamour e senza ritegno di Karen **Finley** spazia da performance controverse ed emblematiche (*The Return of the Chocolate Smearred Woman*, 1990) alla produzione di oggetti organici consigliati per gli acquisti (come il tappetino di peli frutto della depilazione corporea).¹⁶

Anche Cindy **Sherman** va intesa come rappresentante di entità in estinzione perché ha portato l'immagine del corpo oltre sé stesso e la propria bellezza, mostrandone a volte i pezzi smembrati e a volte il degrado.

L'artista testimonia come il **corpo pubblico**, anche se dotato di alti principi collettivi, sia potenzialmente corruttibile.

Sherman indica come pur interpretando ruoli e diventando camaleontici non ci sia via di scampo rispetto l'avanzata del tempo e del decadimento fisico.¹⁷

Lo sfacelo e la minaccia annunciati dall'artista sono rappresentati attraverso il **corpo pubblico** da una donna multiidentitaria, eppure sempre uguale a sé stessa, che veste i panni di una condizione femminile emancipata e che ha conosciuto tutti i tipi di prevaricazioni imposti dalla società civile e morale.

Anche l'artista giapponese Mariko **Mori**, alla quale si è accennato anteriormente, non evita il paradossale esilio del corpo, condannato all'estinzione ultraterrena, anche se con varianti mistiche e propulsive.

L'opera artistica di Vanessa **Beecroft** può essere intesa come *tableaux vivant* di corpi in estinzione per il fatto di esibire l'annullamento delle differenze e delle qualità del corpo fisico, moltiplicando su di esso un prototipo astratto. Il corpo "post-organico" espresso dall'artista rappresenta infatti la sottomissione, lo standard e l'obsoleto.¹⁸

La serie di corpi rigidi e azzerati proposti dalla poetica del vuoto di **Beecroft** moltiplica l'effetto di "museificazione" del corpo vivente e del **corpo pubblico**.

Beecroft evoca l'effetto ambiguo insito nella fissità e candore del corpo classico riesumato nei corpi-manichini ad uso commerciale, amplificando la "classicità del corpo merce" con un valore oggettuale aggiunto dato dalla banalità degli stereotipi e della moda.

Dopo la proposta di una serie di corpi femminili in posa, che imitano la finzione del teatro e delle passerelle delle sfilate, l'artista predispone le sue "modelle" a compiere lievi azioni di "attesa".

Nella sua prima installazione-performance di corpi viventi (*VB01*, 1993) realizzata con studentesse dell'Accademia di Belle Arti "Brera" di Milano l'artista veste le "modelle" con i propri abiti.

In seguito **Beecroft** realizza un'innumerabile serie di vetrine e scene di corpi viventi, caratterizzate di volta in volta dalla comunanza visiva dei vari soggetti, data dall'abbigliamento e dagli accessori, che sottolineano la femminilità in senso canonico (scarpe con tacco alto, parrucche, biancheria intima, paillettes) e dai connotati fisici delle ragazze in posa (VB16, 1996) **[Fig 67]**.

Finalmente l'artista arriva ad esibire il corpo nudo di qualcuna delle sue "modelle" (VB 35, 1998) fino a denudarle nella totalità, pur continuando a farle indossare tacchi a spillo (VB46, 2001).

Recentemente l'artista ha tentato di capovolgere l'azzeramento fin'ora avanzato stereotipizzando il corpo femminile proponendo la "diversità" e l'unicità in forma di modelle che, nude, rappresentano tutti i possibili colori della pelle (VB50, 2002).

Con quest'ultima proposta, **Beecroft** sembra finalmente contraddire l'appiattimento del corpo dato dalla riduzione a modello passivo già ovviato, in parte, in precedenza dal movimento, concesso entro parametri, delle modelle in posa, che è sintomo di una "debolezza" del corpo e/o di un cambio debole del corpo.¹⁹

Un esempio divergente da quelli precedenti che dà la possibilità di confermare il senso "transnazionale" del **corpo pubblico** è quello dell'artista iraniana Shirin **Neshat**.

Attraverso fotografie e video Shirin **Neshat** attua una denuncia estetica dal valore altamente simbolico, ma che si potrebbe definire anche politica.

L'artista, rispetto la propria cultura islamica d'appartenenza, pone in risalto particolari del corpo

femminile eloquenti dal punto di vista comunicativo e seduttivo, elevando tali elementi anatomici in “bandiera” e delazione.

Dal suo lavoro traspare il rifiuto verso certi fondamentalismi oltre la critica e gli appelli sia al sistema occidentale sia a quello islamico.

Neshat testimonia il **corpo pubblico** per il fatto di svolgere una raffigurazione altamente autoreferenziale capace di elevarsi a modello in “sacrificio” per tutte le donne che subiscono ingiustizie e privazioni.

Minacciata culturalmente, psicologicamente e politicamente **Neshat** “rischia” sulla propria pelle a causa del peso delle sue affermazioni.

Nelle opere dell’artista il senso di rischio psicofisico può essere anche evidenziato nell’espressione di sentimenti contraddittori a causa della sua doppia identità: donna islamica/cittadina americana.

Il pericolo di estinzione può essere pertanto correlato all’annullamento dell’identità, legato alla negazione della visibilità e della libertà delle donne iraniane, che è il tema centrale della poetica dell’artista.

Neshat si autoritrae in fotografie dominate dal bianco e dal nero, enfatizzando parti del suo corpo rese particolarmente seduttive in quanto ornate da soluzioni calligrafiche che ribadiscono l’alto contenuto poetico della sua proposizione artistica.

Nella prima serie fotografica *Unveiling* il chador le serve per scoprire tutte le “armi” di seduzione a sua disposizione brandite in favore dei diritti delle donne islamiche, fino ad impossessarsi di armi vere e proprie puntate verso l’osservatore (serie di foto *Women of Allah*, 1993-‘97) .

Neshat attira lo sguardo su punti fisici del corpo che secondo la cultura islamica devono essere celati, in quanto tutto il corpo femminile è considerato una vergogna; le donne islamiche possono far vedere solo le mani e gli occhi.

L'artista approfitta di questi "luoghi" non censurati per iscriverci sopra versi, poemi e canzoni in riferimento alla rivoluzione culturale e alla posizione di sottomissione e compromesso a cui sono sottomesse le donne dal fondamentalismo islamico (*Moon Song*, 1995) [Fig.68].

Il sacro velo che le donne iraniane sono obbligate a portare è a seconda dei punti di vista un "tesoro" o una maschera, oppure un'arma che serve per ridare onore e luce ad un corpo desiderabile e libero.²⁰

Il **corpo pubblico** interpretato da Shirin **Neshat** è la denuncia contro la segregazione e la intolleranza che può essere universalmente evidenziato in ogni sintomo di non visibilità .

Le gestualità anti censura legate all'identità e al diritto di visibilità del corpo sono rintracciabili nell'arte anche in tutti quegli aspetti che scoprono gli illeciti e le aggravanti di un corpo ipoteticamente "rassicurato" e "integro".

Analogamente l'arte aiuta le artiste a mostrare il corpo lesa nell'intimità e nell'aspetto fisico.

Le pratiche artistiche di Jo **Spence** e Hannah **Wilke**, che documentano la sofferenza e il degrado del corpo a causa della malattia, non fanno altro che mettere in luce l'autobiografia dolorosa dell'esistenza trasposta ad opera d'arte in favore di una coscienza pubblica capace di accogliere la vita e la morte del corpo negli aspetti più crudi.

Entrambe le artiste, minacciate dal cancro, si spogliano e si mascherano per allontanare i pregiudizi legati alla visibilità della malattia e del dolore denigrando gli sguardi commiserevoli.

La portata artistica del **corpo pubblico** espressa da Hannah **Wilke** (*Intra-Venus*, 1993) [Fig. 69] e da Jo **Spence** (*The Cancer Project*, 1982-1991) [Fig. 70] non viene manifestata apertamente nel dolore.

Le artiste si limitano a documentare o a rielaborare l'avanzata del degrado corporale nelle manifestazioni normali di un corpo vulnerabile, abbruttito da pratiche chirurgiche e farmacologiche.

Nella consapevolezza che nessuna chirurgia o terapia possa vincere alcune mutazioni del corpo, tali artiste esprimono lo stoicismo di fronte al dolore e alla paura, rappresentao attraverso il vissuto del corpo vivente con sguardi colmi di interrogativi.

Tale consapevolezza viene resa pubblica, a volte con provocazioni o riferimenti mitici, per favorire un discorso di apertura capace di non relegare la malattia a un discorso di genere rispetto l'identità.

Rispetto il rischio di estinzione e un progetto di **corpo pubblico** legato alla chirurgia e all'illecito, l'artista francese **Orlan** capovolge ogni questione legata alla morale comune o all'arte che implichi il corpo vivente.

Il culto di espiazione del corpo attuato dall'artista, con una serie di interventi chirurgici mirati, conferma l'avvenuta estinzione del corpo "originale".

L'ibridazione e implantazione sul suo viso di forme sacrali desunte dalla storia dell'arte progetta in divenire la simbiosi etnica ed iconografica della collettività.

Il corpo chirurgico di **Orlan** permette di scandagliare i pregiudizi e il modo di percepire perché la manipolazione artistica attuata sul corpo dell'artista crea un'attesa "positiva" e non ovvia.

Le operazioni di **Orlan** non sono effettuate come rimedio ad una malattia ma sono interventi cercati per una ridefinizione dell'identità in divenire (*La Réincarnation de Sainte Orlan*, 1990) [Fig. 71].

Orlan afferma l'obsolescenza del corpo e dichiara il suo corpo "luogo di dibattito pubblico".²¹

Orlan è lo "scienziato pazzo" o la regista di sé stessa che nella stessa misura implica gli spettatori nella richiesta del giudizio sulla propria identità.

Orlan è un'artista estremista e femminista vocata all'eternità dal suo corpo artistico mutante reso oggetto d'arte nella realtà e virtualmente.²²

L'artista è impegnata artisticamente già dagli anni '60, ma è con gli anni '80 che comincia a manipolare il proprio corpo per creare nuove identità, fino all'intervento chirurgico sul proprio corpo, che a partire dal 1990 si dilunga a tutt'oggi.

La metamorfosi dell'artista ha preso vita da un "collage di carne" prendendo come referenze l'arte "storicizzata" e alcuni canoni di bellezza femminili: Monna Lisa di Leonardo per la fronte, Psiche di Gérard David per gli occhi, Diana della Scuola di Fontainebleau per il naso, Europa di Gustav Moreau per la bocca e Venere di Botticelli per il mento.

L'esagerazione estetica di **Orlan** intende mostrare anche il carattere disgustante della bellezza.

Facendosi trapiantare due protuberanze ai lati della fronte l'artista compie l'estremo atto anti-narcisista e anti-

estetico, confermando la lontananza da una ricerca di esteticizzazione gratuita.

Recentemente con interventi di manipolazione di computer graphic l'artista arcaicizza e deturpa il suo viso secondo connotati alieni alla nostra cultura occidentale e realizza sculture che la ritraggono con il corpo cosparso di segni tribali.²³

Il nome di questo essere in divenire, su volere di **Orlan**, verrà probabilmente stabilito da apposito tribunale pubblico.

“Così si è verificata una collaborazione mai avvenuta prima tra medicina e arte, che ha oltrepassato tutte le barriere dell'etica. Ma attenzione: secondo i suoi autori si tratta dell'anteprima di ciò che un giorno diventerà prassi normale per gli esseri umani: partecipare alla costruzione, o alla ricostruzione, del proprio corpo.”²⁴

La multidentità e multialterità che compaiono nell'arte del corpo di **Orlan** come sunto politico configurano una identità carnale sempre mutevole e destinata probabilmente alla mummificazione e al museo.

Rispetto il rischio di estinzione del corpo, **Orlan** riesce a scavalcare obsolescenze e offrirsi carnalmente come **corpo pubblico** all'arte pubblica.

Orlan manipola sé stessa rompendo con il dono genetico veicolato per proclamare il **corpo pubblico** grazie ad il dibattito aperto all'esterno e alleato con la chirurgia e la tecnologia.

Allo stesso modo Christo e **Jeanne-Claude** difendono e perpetuano da circa quarant'anni una “chirurgia” pubblica legata al territorio, all'effimero e sempre “in progress” dove

il nomadismo è concepito come sopravvivenza del **corpo pubblico**.²⁵

All'opposto, la coppia Ylia-Emilia **Kabakov**, quale altro esempio celebre dell'arte pubblica, si affida alla permanenza e stabilità "eterna" dei progetti artistici legati "allo spirito del luogo" per sfidare la funzione univoca e datata dell'arte.²⁶

Inoltre, la coppia conferma le qualità di un **corpo pubblico** nel proposito di negare la paternità singola dell'opera d'arte demandando la costruzione artistica al "**corpo pubblico** sociale", che è in grado di vincere la contingenza spazio temporale, destinata a soccombere.

Dagli ultimi esempi esposti, che non corrispondono a pratiche artistiche comunemente diffuse, è possibile finalmente confermare la particolarità del **corpo pubblico** fondato sulla negazione in senso lato di una unicità permanente e che "obbliga" la collettività a sentirsi presa in causa nel portare a "buon fine" l'opera d'arte.

1

“ (...) Una delle cose più strane riguardo all'ultima generazione di artisti è la divisione in tipologie sessuali : maschio/femmina, gay/normale. E le donne giustamente improvvisano su tematiche femministe. Gli uomini inseguono lo sfaldamento della tecnologia, la scienza, la biologia e l'Aids. L'ambientalismo viene discusso con una certa regolarità. Indirettamente essi chiedono: “Quali orientamenti sociali determinano i limiti del sé e la natura di ciò che è pubblico e di ciò che è privato?” tuttavia bisogna anche chiedere : “Di quale informazione sul sé sono in possesso, capace di rendere oggi l'identità personale completamente diversa dal passato?. Oggi la vita è diretta dalla psicologia. Processando il sé in un contesto ambientale carico di eccessi, gli artisti esplorano il punto di intersezione fra il procedimento conscio e quello inconscio. (...) Man mano che la politica del corpo diventa cosciente attraverso il procedimento elettronico, molte abitudini rimaste inconscie per secoli (...) affiorano ora in superficie, e il Progresso si fa strada ansimando, cercando di liberarsi della sua andatura goffa e ingombrante. (...) Dopo tutto l'arte viene consolidata, e in qualche modo creata, dal pubblico. (...) Per la maggior parte delle donne , l'ambivalenza non è un problema, personale o di altro genere. La loro posizione sociale è profondamente complessa, poiché l'ambiente elettronico rende la loro storia sempre più esplicita. Molti di noi godono nel vedere la società patriarcale dimenarsi e i suoi sostenitori, i conservatori repubblicani, aggrapparvisi nostalgicamente. Le artiste lanciano invettive contro la villania insensata del patriarcato (...) Barbara Kruger illustra l'oltraggio femminista, Sue Williams usa il corpo femminile come icona sessuale (...) contro l'atteggiamento solitamente offensivo degli uomini nei confronti delle donne. (...) Kiki Smith (...) stimola una consapevolezza quasi primitiva dell'apparato corporeo in quanto sottoinsieme del simbolismo sociale. La sua agenda politica mette il corpo femminile nella posizione di servo-meccanico del patriarcato irascibile. (...) Lorna Simpson (...) denuncia la predominanza della violenza razziale e sessista divenuta abitudine. (...) Mentre i corpi degli individui sono cellule dell'organismo sociale, le culture sopravvivono come aggregati attraverso la classificazione della vita e della morte degli individui, in favore della continuità. Nella continuità del mito o della storia, qualsiasi cosa, dalla stretta di mano, alla lingua come sistema di immagazzinamento dell'esperienza, all'architettura dello spazio, viene trasformata dalla pratica formale in inconsapevolezza costituita, abituale. Ma quando la relazione fra l'ego corporeo individuale e la mente costituita si gonfia, si mette in mostra la sottomissione dell'individuo alla politica del corpo. (...) Nell'arte recente, il corpo umano è un microcosmo che riflette la politica del corpo macrocosmico. Gli artisti esplorano l'apparato individuale, i suoi orifizi, il tono della superficie, il sistema digestivo e riproduttivo, e innescano processi di trasformazione per scoprire i legami con e/o le differenze rispetto agli indicatori culturali nel cui ambito si forma l'identità. Dalla prospettiva distaccata della scienza, il corpo è un organismo biomeccanico composto di sé, ego, superego, id, scheletro, sensorio, muscolatura, difese, volontà, istruzione, ricordi, abitudini, lingua, etc. Esso opera in un medium culturale che crea il contesto della sua auto-percezione. (...) come ci ha insegnato la cibernetica, la continua comunicazione fra il procedimento conscio e quello inconscio non ammette una differenziazione obiettiva. Il medium culturale è una componente delle nostre percezioni, che determina il contesto dell'autoconsapevolezza. (...) Chiaramente il nostro senso di noi stessi coinvolge organi percettivi diversi dai cinque sensi comuni, e le abitudini sociali coinvolgono i contesti più ampi del discorso, del gesto, della tecnologia. Il rapporto fra l'autopercezione e

la cultura pervade l'ego corporeo. Quando la corrispondenza diventa conscia attraverso un mutamento del campo sensorio (...) il rapporto fra abitudine inconscia e obiettivo conscio raggiunge il livello di dissonanza. L'informazione accelera. La "noia" diventa paranoia. Per adattarsi è necessario sviluppare nuove pratiche e nuove abitudini. (...) è stata la Body Art a sconvolgere quasi del tutto, per la gente colta, una funzione di moda, cioè l'abbigliamento come forma di difesa e/o celebrazione dell'identità. In un'epoca di oralità fondata sui media, il tatuaggio e la chirurgia estetica sono luoghi comuni, la manipolazione genetica un business liberamente regolato, e il corpo un veicolo mutevole ad uso del soggetto recettivo che può adattarsi all'identità, in modo camaleontico, alterando forma e apparenza. (...)" Rian, Jeff "Che Cos' è Tutta Questa Body Art?" in Flash Art n.180 dicembre 1993/gennaio 1994

2

" (...)Gli anni novanta, in particolare, hanno visto emergere e proliferare nuove e significative pratiche di trasformazione del corpo - tatuaggi, piercing, chirurgia- che hanno dato la possibilità di pensare al proprio corpo come a una materia prima modificabile e plasmabile, una sorta di identità transitoria. Questo nuovo tipo di umanità ha generato un nuovo tipo di opere che continuano a sfidare il concetto di natura e il ruolo dell'arte contemporanea, mettendo in discussione i modi usuali di leggere il mondo. (...)"

Alfano Miglietti, Francesca (FAM), *Rosso Vivo. Mutazione, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea*, Electa, 1999, p.14

3

"(...) Direttamente legato ai più profondi interrogativi dell'umanità, il sangue occupa un posto fondamentale nelle mitologie, nelle fedi religiose, nei comandamenti e nei tabù, nei culti e nei riti. Nel sangue si esprime una complessa simbologia fatta di potere e di sesso, di eredità e di vitalità, di scambio e di patto, di malattia e di contagio. Il sangue della nascita, del rito, del mito, della leggenda, quel sangue che scorre sui corpi della storia dell'arte, quel sangue che oggi diviene un flusso deterritorializzato che transita da un corpo all'altro attraverso un'enorme rete che costituisce un corpo multiplo, quel fluido rosso e caldo della vita che irriga un corpo collettivo, multiforme, disperso. E il sangue abbandona l'intimità soggettiva e passa all'esterno. "Questo è il mio corpo, questo è il mio sangue", la costituzione di un corpo collettivo che utilizza mediazioni simboliche o religiose, oggi possibili attraverso i mezzi tecnologici. (...) Fluido rosso della vita che irriga un corpo collettivo, multiforme, disperso. Da qui, da un corpo in mutazione, da un'identità multipla, da una rivoluzione genetica senza precedenti, (...) Un corpo rimodellato sulle proprie paure e sui propri desideri, un corpo che incarna il corpo sociale, che assomma i conflitti etnici, politici, bellici, un corpo che ha assorbito le radiazioni e le accelerazioni, un corpo che è divenuto una superficie da significare, (...)"

Ibidem, pp. 15, 17-18

Sul sangue cfr.:

- Canevacci, Massimo, "La Mascella del Tempo", ibidem
- Canova, Gianni, "Del Sangue e della Luce", ibidem
- www.bloodexhibition.de www.blutaustellung.de

Per una riflessione antropologica legata al sangue mestruale cfr.: Magli, Ida, "La <<Metafisica>> del Mestruo" in Magli, Ida, *La Femmina dell'Uomo*, Laterza, Roma-Bari, 1985, p. 79

“ (...) [Claudia Gould] In your work you use the body, but you rarely go beyond the body, even in your thought process. When you do, you start getting confused or in trouble-everything for you is internal. You use the body, but only to deal with internal, emotional issues. [Kiki Smith] [laughter] I don't go outside period. I never go outside my house. (...) CG: Other writers describe your work as being about the body. I would rather interpret your use of the body as a means of discussing issues. Also, because you are a woman working with the female body, it is assumed that you are a feminist. What do you say to that? KS: Well, I would say that I have inherited feminist labor, that I have some semblance of an art career because of the feminist movement and because of women's struggles and women artists before me. when you go outside the body, you're confronted with race, gender, age, and class. Since I've gone from the inside out, I've begun tiptoeing into them. (...)”

Gould, Claudia, *“But It Makes You Think About What You Think About It Too... - Conversation with Kiki Smith”* in *Kiki Smith*, Williams College Museum of Art, - Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Ohio, 1992, p. 67

“(...) The body, in Smith's work, is always in process – just emerging from, or on the verge of slipping back into, inchoate matter. It is not made in the classical image of the finished, completed man, cleansed of all the scoria of its birth and development. (...) Her bodies shed skin or grow excessive hair, fluids ooze from various orifices, vertebra protrude outside the flesh, the spine grows vines from which flowers bloom, arms and legs devolve into branches, or if they break off, she saves the fragments, but doesn't try to restore wholeness. (...) In spite of the laissez-faire organicism of Smith's approach to her sculptures, there is an urgency to her wreckage and rescue operation. Just as we learn that the primary recording device of our era – the video tape – is riddled with what conservators call 'inherent vice', material likely to deteriorate, Smith's store of memorabilia made of more enduring material comes to seem less an oddly anachronistic activity on the part of someone who missed the media age, and more the activity of a cultural custodian. (...) While Smith's work may offer some stay against the onslaught of our collective cultural amnesia, a prohibition has long been in place against this form of fetishism. 'Object lust' may be accepted, encouraged even, as a necessary vice to fuel consumer society, but Smith isn't making objects for a consumer age, she is worshipping the wrong gods. She worries that she may be condemned for iconoduly, or burned at the theoretical stake of essentialism (...) Smith wants to represent the female body, but to represent it in a way that will bring it out of the ghetto and make it neutral, make it universal, make the female body able to stand for 'Man'. While the feminist prohibition against all representations of the female body has been lifted over the last decade, every artist who enters this field is acutely aware that they are entering a quagmire. Unlike male artists, Smith cannot use her own body because she cannot command her body's readings the way they can. The female body keeps reverting to the particularity of its material being. Its reading is so rigidly encoded that it is extremely difficult to get any other reading than narcissism if the body happens to match the current bodily ideal; or if the body varies from the ideal in any way, than we work must address this variation. (...)”

Isaak, Jo Anna, *“Love Calls Us To the Things of This World”* in *Kiki Smith*, Whitechapel Art Gallery, London, 1995, pp. 13-18

Per altri interventi e opere di Kiki Smith cfr.:

- *Kiki Smith*, Institute of Contemporary Art, Amsterdam, 1990
- *Kiki Smith – All Creatures Great and Small*, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1998

- Kiki Smith. *Convergence*, Irish Museum of modern Art, Dublin, 1997
- Kiki Smith. *Silent Work*, MAK Galerie, Vienne, 1992

5

L'esposizione *Post Human - Nuove Forme della Figurazione nell'Arte Contemporanea* curata da Jeffrey Deitch dal 1992 è stata presentata nel Castello di Rivoli (Torino) e in altre sedi espositive europee.

Tale esposizione presentò la raffigurazione del "corpo nuovo" in relazione agli aspetti artificiali e naturali della civiltà basata contraddittoriamente sulla fiducia e sulla spaesamento indotti dalla progressiva trasformazione scientifico-tecnologica incamminata verso l'entrata nel nuovo millennio.

Da rilevare che su 36 artisti partecipanti solo nove erano donne tra cui la stessa Kiki Smith con Cindy Sherman, Sylvie Fleury e Janine Antoni.

www.castellodirivoli.it/ita/homepage/Bookshop/Frame/Pagine/Catalogo.html

6

"(...) In many ways, the video installation *Corps Étranger* (1994), one of Hatoum's most complex works to date, develops and focused her persistent preoccupation with the metaphorical power of the body. *Corps étranger* consist of a round enclosure, 240 centimeters in diameter, that can be entered via two opposite narrow openings. The center of the floor is occupied by a circular video projection, a close-up scanning of the artist's body inside and out. In the gallery but still outside the cylinder, the sound tape is already audible, and once you have entered the enclosure you are engulfed by the rhythm of heartbeat. Here de machine-produced sound of the heartbeat is overlaid with the sound of breathing, but the two rhythms remain distinct. When, with the camera, our gaze enters the body through one of its orifices, the breathing stops and all we hear is a whistling sound, at moments ephemeral and "windy", at other moments heavier- depending, I was told, on where on the body the pulse was recorded. So there are different locations on the sound tape too, but we cannot relate them to the image. We cannot match. There is no equivalence. Unlike the format of the tondo, these images do not have a "right way up". The circle within a circle and our circulation around the circular projection seem at odds with the determined directionality of the camera until we realize that the video is on a loop without recognizable beginning or end. The close scanning of the body's surfaces creates a topography only loosely connected to the familiar figure that we think of as "the body". In the erasure of difference that would allow us to identify this body as belonging to a particular individual, only sexual difference remains. We recognize the body as female. But what does this mean here? We momentarily glimpse a vagina and a nipple in what has become a bodyscape of skin, hair, and flesh. The camera has abolished the body as the physical thing with a visible outside and an impenetrable and opaque interior. Entirely visual, this body can no longer harbor a soul or keep a secret. What at first appears to be a directed and determined search does not in fact arrive anywhere or at anything. The camera goes over the same ground again and again with-out stopping. But this is not simply the scenario of the fetishist's disavowal of a perceived lack. There is also a strange orality to this vision that cannot leave out anything and systematically and inclusively traces the surfaces of the body in an endless circularity. Alongside the mastery and objectification suggested by the technology of the medical gaze, there is another relation in which the boundaries between object are less marked and projection is also a form of introjection. In order to see anything at all, we must first enter into a sound-box that, womblike, both shelters and exposes. We incorporate as we are incorporated, and while visually

penetrating the inside of the body we are also swallowed up by that body. The viewer, then, is placed in an ambiguous relation to this body that he or she surveys and masters and that at the same time engulfs and swallows the controlling gaze. It is surely no coincidence that this ambiguity presents the two sides of the coin that constitute the stereo-type of femininity: on the one hand the passive and (natural)body submitted to the operations of science (culture), on the other hand the Sphinx, preying mantis, vagina dentata, and other such phantasmagorias of the female body that recall the violence toward and the fear of women that accompany and often characterize the processes of signification and culture. In much of her works in performance and video, Hatoum uses images of her own body. Both subject and object, "the body" can suggest victimization on the one hand and empowerment on the other, often within the same piece. In this way the body is elaborated as a site of momentary and often contradictory identifications. Unlike the conventional self-portrait, which suggests a level of imaginary coherence of the subject as object, in Hatoum's work the body is staged as the very stuff of symbolic substitution. In *Corps étranger* the body as figure is no longer contained or containable.(...) In arte the body and especially the female body,signifying anything from liberty to truth and from evil to redemption, has become synonymous with allegory. By the same token it has been voided of anything intrinsically belonging to it, and in this move from property to propriety, the question of property and the proper has turned into the question of representation and its rules. *Corps étranger* relates two attitudes toward the human body that have dominated the history of Western art since antiquity: on the one hand the idealized body as the sign of the culture per se. This body is suggested by the perfect symmetry and "classical" geometry of the space in which the image is projected. The doubling of the body as architectural space gestures toward the long history of architecture modeled on the measurements, proportions, and structure of the human body. It also recalls the ancient and still current understanding of the body as a container inhabited by feelings, intelligence, and consciousness in general. At the same time another attitude is suggested by the video, where the gaze of the camera fragments and fractures. Precariously balanced in such a way that the images still read as close-ups of a female body, we are constantly aware of how easily identification slips into a terrain of associations that quickly turn the body into other figures such as tunnels, landscapes, and labyrinths. (...)"

Philippi, Desea, "Mona Hatoum: Some Any No Every Body" in AA.VV., *Inside the Visible*, op. cit., pp. 366- 368

"Mona Hatoum ha detto che fin dalla sua prima visita in un paese tanto diverso dal suo originario Medio-Oriente, nella fattispecie la Gran Bretagna, è stata colpita da un aspetto particolare di quella cultura, cioè dalla separazione netta fra mente e corpo evidente nei comportamenti più diffusi. (...) In questo ha avuto un ruolo decisivo la vicenda autobiografica dell'artista, e ancora di più la consapevolezza del legame fra il suo individuale vissuto e la storia della collettività di cui fa parte. (...) Il corpo è al centro dell'opera dell'artista con un atteggiamento volutamente disturbante e provocatorio nei confronti del pubblico che assiste all'azione in tempo reale. Motivo delle azioni è lo svelamento di determinati tabù comportamentali rispetto a certi aspetti della corporeità "bassa", sulla cui rimozione si fondano le convenzioni che governano i rapporti interpersonali nel nostro mondo. Hatoum intende mostrarli nella loro natura di codici culturali non validi universalmente. (...) I riferimenti più esplicitamente politici di Mona Hatoum fanno piuttosto pensare che il suo ricorso allo shock mira a tematizzare l'irrimediabile passività degli spettatori, la loro condizione di vuoti ricettori posti di fronte alla spettacolarizzazione mediatica dei

conflitti collettivi. (...) il corpo viene individuato nella sua fisica entità (il corpo dell'artista, dei suoi partners nelle azioni, del pubblico) e contemporaneamente nella sua valenza metaforica (il corpo sociale, la collettività alla quale l'artista si rivolge) considerandolo in ogni caso come il luogo dove agiscono le censure determinate dall'ordine sociale e dalla sua legittimazione ideologica. Indicare queste censure è il compito che l'artista si assume, a partire anche dai valori di vita di cui è portatrice. Tuttavia il suo lavoro vale anche come riflessione autocritica su tali valori e soprattutto sulla categoria del "politico" come referente dei linguaggi artistici. (...)

Verzotti, Giorgio, "Mona Hatoum" in *Mona Hatoum*, Castello di Rivoli, Torino – Charta, Milano, 1999, pp. 7-11

7

Per Karen Finley e le opere dissacranti intitolate *Dio è Donna* e *Gesù Cristo Donna nel Sepolcro* crf.:

AA. VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, op. cit., pp. 81-82

8

"(...) (Rist) En primer lugar, no pienso que exista un "arte feminista". Negaría esta acepción pero, por otra parte, también pienso que si soy feminista es porque considero importante reflexionar sobre las varias situaciones de producción donde me inserto. ¿Por qué tanto la producción como la recepción están falocentralizadas? (...) El feminismo es una pequeña parte de sus y mis adjetivos posibles. El feminismo tiene una importancia definitiva en el espacio público, (...) en privado no necesito del feminismo, (...) creo que una obra en sí misma, aisladamente, no puede evidenciar si su autoría es masculina o femenina. Contesto a juicios previos de ese tipo. a pesar de eso, todos los heredamos y los poseemos. este universo de preconceptos es un proceso de muchas generaciones, y actualmente una sola generación no basta para alterar el recorrido histórico conocido. Probablemente resida ahí el motivo de la diferenciación de las teorías de los años 70, o del feminismo de los años 80 y de los años 90. (...) intento crear un distanciamiento irónico, transformar el problema en alguna cosa más leve o jovial, transformar el dolor en algo de otro dominio, pues también el dolor puede tener su lado positivo. En un sentido concreto, creo que debemos mirar la técnica como una oferta que nos ha sido hecha. Después hay muchas dimensiones en cuanto a los planteamientos, microdimensiones en las ciencias y en las técnicas, que ni siquiera podemos aspirar a entender o rozar – de la genética a la electrónica: ahí tenemos que confiar y creer. Pero no de cualquier modo. Creemos, participando a nuestro modo en esa micro-realidad. (...) Me interesa más saber por qué los fluidos son tabú. Unos de los problemas más complejos es el de nuestra distancia. Nuestro mayor deseo es el de la mezcla con alguien, el de suprimir distancias. Pero eso no es posible. La piel limita y aísla nuestro cuerpo, en cuanto que en el seno de los fluidos hay siempre la posibilidad de una mezcla primordial. De ahí los fluidos que pueblan mis imágenes y mis cuerpos. (...)"

Vidal, Carlos, "El Video Arte Como Flujo Constante de Placeres Físicos" in *Lapiz* n.153, 1999, pp. 23, 25, 27

Stesso testo in:

Vidal, Carlos "Il Video come Flusso di Piaceri" in De Cecco, Emanuela – Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli Anni Ottanta a Oggi*, op. cit., pp. 268-278

9

" (...) She feels it is more important to convey the content of the project than to have her name listed. Moreover, her projects always materialise through co-authorships, in collaboration with others. (...)

She is the type of artist some critics call “**communitary worker**”, whereas others classify her work as “**esthétique relationelle**” or “**the new commitment**”. She herself has coined the term “**urban curating**” for her interventions. (...) Jeanne Van Heeswijk: (...) I also became aware what it meant to literally give “**shape**” to space by creating space, but also by breaking open spaces and the energy that is released if other people also contribute and people listen to each other. I learned a lot from the way in which each artist gave their own interpretation to the evening and the importance they and the others guests attached to it.. (...) Ultimately, all that remains are floating cells – groups of people who live completely separately from each other. I never offer a solution in my work, I only visualise problems. I want to generate cultural models that do justice to, for instance, the complexity of the integration issue. (...) From within the realm of art i try to create platforms where people can meet. It may seem easy to intervene in this way, but during my career I have discovered how difficult it can be to achieve this in collaboration with the community you focus on. It is vital that I am inside the community, become a part of it and develop the ability to “**listen**”. I want to encourage people to take an active part in what I see as the starting point of processes that my continue, which will ultimately give them more control over their environment. That can be a long-term and sometimes painful process, as we have to get used to each other’s defferent ideas and views. Urban curating to me means maximising the potential for open dialogue, communication and acting communally within communities. They key to this is creating and implementing an infrastructure or network which can maintain such a dialogue and can establish the conditions for a critical discourse that clarifies the possibilities for social change. To achieve this you costantly need to go back, need to listen time and time again and make it clear that public space in essence means shared space, where everyone’s contribution is important. (...) I’m not saying that everyone should be an artist. I rather tend to support the aim that art and knowledge should be disseminated. Thresholds should be levelled and everybody should be invited to take part in art and culture. I want to forge links in order to make the complexity of our society transparent. The interesting thing about the visual art is that they are still in a relatively autonomous position I hand people tools with which they can influence their own surroundings. Giving people access to cultural capital, that is what I call politics. (...)”

Westen, Mirjam, “*Jeanne Van Heeswijk: The Artist as Versatile Infiltrator of Public Space: “Urban Curating” in the 21st Century*” in *Out of Order*, n.paradoxa, Vol. 12, 2003, pp. 24, 26, 28

Per il termine “Sculpture of accidental informtion” ed in particolare l’opera *Vibe Detector* cfr.: ibidem, p. 27

10

“VNS MATRIX

A Cyber Feminist Manifesto for the 21st Century

Noi siamo la fica moderna L’antiragione positiva Slegata sguinzagliata spietata Vediamo l’arte attraverso la fica Facciamo l’arte con la fica Crediamo nel godimento follia santità e poesia Noi siamo il virus del nuovo disordine mondiale Che rompe il simbolico dal di dentro Sabotatrici del big daddy mainframe La clitoride è una linea diretta con la matrice VNS MATRX Siamo chi metterà fine al codice morale Mercenarie di fluidi corporei Che scendono fin sull’altare dell’abiezione Sondando il tempo viscerale parliamo lingue Che si infiltrano dirompono disseminano Corrompono il discorso Noi siamo la fica futura”

VNS Matrix, “*Infiltrate*” in *Decoder* n.10, Milano, Il semestre 1994-I semestre 1995, p. 750

Per l'approfondimento di VNS Matrix e loro manifesto programmatico pubblicato in rete nel 1991 cfr.:

<http://sysx.org/vns/>

<http://oldwww.sysx.org/vns/>

<http://oldwww.sysx.org/vns/manifesto.html>

“(…) Il lavorare in ciò che viene comunemente chiamato tecnologia, ci obbliga a percorrere un sentiero ambiguo in cui campeggia una retorica generalmente polarizzata tra futurismo utopico e cinica ambivalenza. Si dice che le donne che usano “gli strumenti del patriarcato” occupino una posizione problematica a causa dell’“essere omologate al sistema”. Noi crediamo che sarebbe controproducente e pericoloso rifiutare “l’uso degli strumenti del patriarcato”, o fare affare con Big Daddy....soprattutto quando questi strumenti hanno il potere di cambiare e hanno davvero cambiato la maniera in cui noi pensiamo concetti quali la velocità, la verità, lo spazio, il tempo e, cosa ben più fondamentale, il corpo e la mente. Questa modalità di usare la tecnologia non nega e non può negare la natura politica e di genere della cultura informatica: è piuttosto una relazione con le macchine che guarda in avanti ed è autorealizzante. Guardiamo alle donne come parte integrante e creatrici del futuro tecnologico che lavorano perfettamente a loro agio con le macchine, piuttosto che aspettarsi una ripetizione della storia dell’oppressione e dell’inaccessibilità alla conoscenza e alla tecnica. (...) Le donne che depremono la tecnologia e ne sovvertono l’uso, in questo caso con una strategia culturale femminista, rompono un sapere fortemente sistematizzato. Infatti le macchine di pensiero radicale (...) Noi ci siamo autodefinito femministe, di genere cyber. (...) Noi combattiamo contro il dogma e perseguiamo un femminismo che comprenda le differenze, la confusione, la contraddizione e la tensione mantenendo un’attinenza con le possibilità del mondo reale. La storia del femminismo è attivismo politico e noi rivendichiamo questa discendenza. Con questo lignaggio ci allontaniamo dalle lugubri stanze dell’istituzione incoraggiando una proliferazione dei femminismi, non immaginando mai di poter definire ciò che esso sia per tutte le donne, ma solo per noi stesse. (...)”

Ibidem, pp. 750-751

Per l'approfondimento delle tematiche cyberfemministe cfr.:

- Mayayo, Patricia, “*Mujeres, Arte y Nuevas Tecnologías*” in Mayayo, Patricia, *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, op.cit, pp. 225-270
- Wilding, Faith, “*Where is the Feminism in Cyberfeminism?*” in *Women and New Media*, n.paradoxa, Vol.2, 1998, pp. 6-13

11

<http://www.thing.net/~dollspace/>

12

<http://www.anat.org.au/resistant-media/Bio-Tek/>

13

Su progetti artistici inerenti la pirateria informatica cfr.:

- *Cracking The Maze*: esposizione on-line di artisti della Rete di “toppe” finalizzate all’alterazione delle dominanti sessiste e razziste che risaltano nei videogiochi e *Snow Blossom House* a cura di Anne-Marie Schleiner, che ha realizzato anche Madame Polly (modifica di alcuni parametri del videogioco *Marathon*)

<http://www.switch.sjsu.edu/crackingthemaze>

<http://www.fiftyfifty.org/snowblossom>

<http://www.cadre.sjsu.edu/amschle/PollyGunn.html>

- *Female Skin Pack Excerpts* di Sonya Roberts (versione femminile di *Quake*)
<http://www.switch.sjsu.edu/CrackingtheMaze/sonya.html>

14

Rispetto l'arte presente in Rete, oltre l'aspetto informativo e di divulgazione Gianni Romano individua tre caratteristiche: l'attinenza dell'espressione artistica con il mezzo video-computerizzato, "l'adattabilità" e "l'aspetto performativo".

"(...) a) Nel caso di artisti la cui opera era già conosciuta in precedenza è importante la pertinenza del progetto in Rete con il lavoro dell'artista e la creazione di opere che si avvicinano al mezzo in maniera significativa, sia rispetto alla propria poetica, sia rispetto al pubblico. (...) b) L'adattabilità del progetto al contesto che lo ospita e che ne giustifica la presenza in Rete. L'arte del Ventesimo secolo ha sviluppato una componente di autocritica tale da avallare soltanto quei linguaggi che producono un'esplorazione critica dei propri limiti e che si legittimano, dunque, in quanto arte (...) c) L'aspetto performativo. Un progetto Internet è, geneticamente, un'opera *in progress* che si fruisce e si costruisce nel momento stesso del suo disvelarsi. Non a caso è consuetudine definire questi progetti evidenziando il loro carattere sperimentale. L'arte in Rete invita a una progettualità continua, a privilegiare l'aspetto sperimentale e dinamiche inattese. L'arte in Rete è l'opera aperta per eccellenza. Senza dubbio, il carattere performativo dell'arte in Rete è ciò che costituisce lo specifico di questo tipo di arte, ciò che permette a questo medium di trovare una sua identità in un contesto estetico predefinito. (...)

Romano, Gianni, *Artscape. Panorama dell'Arte in Rete*, Costa & Nolan, Editori Associati, Ancona-Milano, 2000, pp. 36-37

15

"(...) I was drawn to process art, where the things that usually held the art together, hidden and out of sight, would come out and become the work itself, like tape, or cardboard, or whatever. I liked seeing things used that were not precious and not particularly beautiful. It opened everything up. Autobiographical information – conversation, interactions – could be documented in a way to become part of somebody's art. (...) I was a hippie. And a number of women that I knew at that time were part of a radical lesbian group. So the first late-sixties brand of feminism that I was exposed to was a very rigid, hardcore, fierce feminism that involved a lot of negativity towards men. (...) Sarah: These pictures are so nostalgic. I say that because nostalgia is something with which one has a love/hate relationship. It's not clear-cut. We were raised, in a way, to be housewives, and in your early pictures there are women bending over an oven. It's been interpreted historically as a feminist critique. Yet, when you really look at the pictures, it's not clear whether you're criticizing women's roles or fantasizing about them. It's almost as if both things are going on at once. They're dear and they're dead; they're nostalgic and they're scary. Laurie: They're not about us. Maybe they're about our mothers, grandmothers, and aunts. At the time, I had not spend many hours bending over a stove or cleaning a bathtub. I was something of a tomboy for the times, and I didn't have as deep an involvement with dolls and dollhouses as these pictures would suggest. I think a kind of play acting was going on, setting up these things, that was less about the act of playing and more about the re-creation of a sense of a visual memory or history. Sarah: Yes, but isn't this something that goes on throughout your work? Even now, the style of your dummies is originally from the fifties, isn't it? Laurie: yes, they're like the first Jerry Mahoney dummies that I saw. I wouldn't make dummies like the ones I see now. They look terrible to me – polyester leisure suits,

terrible human-hair wigs. My dummies have plaster hairdos and beautiful tweed coats. (...) Sarah: In dealing with the miniatures, the dolls and the dollhouses, what about the whole issue of role playing and substituting of one thing another – the way all the models became metaphors? Then in the underwater pictures you were suddenly in real life; there wasn't so direct a metaphor there. What about the dialectic between authenticity and inauthenticity in the work? Laurie: You mean, over a period of the time? Well, I thought that I had dealt with artifice, with dolls, with issues of playing, with surrogates. Again, a kind of embarrassment set in, and I thought, "I don't want to play anymore." I wanted to work with real people because in a sense that seemed more grown-up, more important. (...) Sarah: So what was the dissatisfaction there? Does it come too close to traditional fine art photography when something is just beautiful and you take a picture of it? Had you lost your critical relationship with the body of work, or were you beginning to? Laurie: The pictures of people swimming underwater seemed like an antidote to dealing with the dolls and the artifice. But I felt I had lost a certain critical edge, that I'd gone too far into the area of what you're calling authenticity. So what I did next was a natural step: I took a bunch of dolls and threw them into the water and photographed them as they were falling. I tried to recoup some of the edge or feelings I felt I'd lost by photographing real people. There was this play, back and forth, back and forth. I've tried to deal with real people in photographs in other ways, using Jimmy DeSana's legs with the camera, and then using plastic legs for the rest of the series. It's interesting that the work I'm least comfortable with, except for *Jimmy the Camera*, are the photographs where I used real people. Every time I've photographed a human and tried to get the same off-balance feelings that I get using the dolls, I feel that I've failed a little. (...) Sarah: Are the dolls surrogate "you's"? Laurie: I think they're more surrogate "me's" than anybody else. Call them a generalized memory, but they've got to be a version of me. (...) I don't feel that my role as an artist has always been to point out the negative – the point out that the woman was trapped in her home in high heels. My work in the past and the present has been underlining a certain condition and leaving the final judgment, the possibility to interpret, to the viewer. (...) And I feel that my work is autobiographical, historical and current, and that I can only point up the conditions of the period of time that I've lived through and do it from the perspective of a woman. That's my subject. A lot of those subjects are out there, but I can't project myself into the mind of the others. (...)"

Charlesworth, Sarah, *Laurie Simmons*, Art Press, New York, 1994, pp. 6-7, 9, 12, 17, 23

16

"(...) [ANDREA JUNO] *La tua sensibilità nei confronti delle donne delle "classi più basse" si sente molto nel tuo lavoro. In America non si parla mai del sistema di classe, eppure è chiaro che esiste e viene trascurato da molti dibattiti femministi...* [KAREN FINLEY] È così. Ero decisa a fare qualcosa per il mio sesso, a farmi ascoltare da qualcuno. (...) Così ho preso la consapevole decisione di fare qualcosa che non si potesse comprare o vendere tanto facilmente. Il problema dei musei e della storia dell'"estetica" (...) è che le donne sono veramente limitate in certi luoghi. (...) Cerco di parlare con franchezza della violenza sessuale, di quanto sia detestabile e cerco di farlo capire a tutti. (...) Mi piace considerare il mio lavoro come un rito, una cerimonia pagana precedente alla nascita dell'idea di un "unico dio maschi". (...) Durante il mio spettacolo vorrei alleviare la sofferenza del pubblico, in particolare quella delle donne (...) Provare sofferenza ed essere nutrice, permettere, in qualche modo, che affiorino questi sentimenti per poi poterci fare i conti. Io voglio mostrare questo processo segreto e privato in *pubblico*. (...) Si

suppone che la vera arte sostenga le cause olitiche e sociali del momento, ma il capitalismo vuole evitare che questo processo avvenga nella cultura, perché se la società lo accettasse, potrebbe verificarsi la possibilità di *sbarazzarsi* del capitalismo! E questo è troppo pericoloso. Dal momento che l'arte si basa su una struttura capitalistica mercificata, cerco di pensare a come usarla per i miei scopi...per questo sto cercando di fare un numero sempre maggiore di sculture e installazioni pubbliche. (...) Non mi piace l'arte di superficie, mi piace realizzare un'opera che abbia come tema la *ferita*: voglio puntare il dito dove c'è dolore. (...) Penso che siamo ben più del nostro corpo... (...) Per quanto riguarda la "personalità artistica", l'artista sembra sempre sul punto di perdere il controllo, anche se poi gli uomini prendono in giro le donne per la stessa ragione! E le donne che hanno cercato di essere artiste sono state costrette a diventare più simili agli uomini per poter essere accettate. (...) Non credo, però, all'idea che per migliaia di anni le donne non abbiano potuto (per la loro natura e biologia) essere artiste, perché per esserlo dovevano avere un certo stile di vita da sposate, da irresponsabili, da alcolizzate. Tutto questo naturalmente è stato creato per tenere *fuori* le donne! (...) *una cosa che mi piace è che durante le tue performance ti spogli e ti senti a tuo agio con il corpo. È piacevole vedere che te ne vai in giro veramente cosciente del tuo corpo* (...) Penso di farlo di proposito perché mi sono risentita di quello che è accaduto negli anni Sessanta e Settanta con i maschi d'avanguardia tipo i "Body artists" (...) che usavano il loro corpo. Bene, non appena *io*, una donna, ho cercato di fare lo stesso, la situazione è cambiata perché il corpo femminile viene *reso oggetto*. Gli uomini che usano il loro corpo sono considerati degli "artisti", ma per le donne viene introdotto un nuovo fattore... e indossare una calzamaglia color carne non basta a cancellare quel livello di "imbarazzo" o di "occultamento" associati alla nudità femminile. Le donne devono difendersi dallo sguardo maschile che è *sempre presente*. (...) Di solito consideriamo il corpo femminile nudo solo da un punto di vista sessuale (...) raramente lo vediamo in situazioni diverse (...). Tuttavia mi svesto solo quando è necessario per quello che faccio ... per esprimere un certo senso di libertà e abbandono, in un luogo in cui non rischio di essere violata. Perciò produco in scena un'energia di *libertà* e *sicurezza* e così aiuto la gente a sentirsi più a proprio agio con se stessa: "Eccomi, è questo". In un certo senso, mi tolgo tutta la merda di dosso, mi libero di ogni ornamento. (...) Poi mi copro, nel modo in cui credo la società copra la donna, come nel rituale in cui mi spalmo cioccolata su tutto il corpo. Potrei usare merda vera, ma sappiamo bene bene che già accade, (...) Uso la cioccolata perché è un simbolo visivo che allude sia all'idea del mangiare che al fatto di essere trattate come delle merde: quindi non funziona su livelli diversi. Ci sono un sacco di occasioni in cui cominci un lavoro e affronti una situazione e devi solo *mangiare merda*, non c'è altra via di uscita. Poi mi attacco su tutto il corpo piccole caramelle a forma di cuore, (a simboleggiare l'amore) perché dopo essere state trattate come delle *merde*, veniamo *amate* e molte volte è solo così che certe donne riescono a ricevere un po' d'amore. Aggiungo poi germogli di erba medica (simboli dello sperma), perché in un certo è tutta una grande fregatura: siamo tutte fottute, siamo solo qualcosa da fottere dopo "l'amore". E alla fine mi metto addosso dei fronzoli perché, anche dopo aver subito tutto questo, una donna indossa l'abito migliore per la cena. (...) Le donne, in un certo senso, , sono come degli alberi di Natale: normalmente non fanno parte della vita (o del "mondo dell'uomo") ma, abbellite e decorate, sono un accessorio gradito. (...) Quando alla fine dello spettacolo mi lavo tutta, è come se ti lavassi via la tua stessa merda di dosso, è come se ti purificassi. Sai di avere i tuoi idoli e le tue dee, di essere sola, sola col tuo dolore. Nella scena finale c'è un capezzale: un Gesù Cristo donna nel sepolcro, il cui

corpo è stato avvolto in un lenzuolo. Il cioccolato filtra attraverso il lenzuolo come se fosse sangue essiccato. Vedo le donne come martiri. Per me questa scena è sull'Aids, ma è anche sull'essere in punto di morte e tenersi *dentro* il dolore, prima che tutto ritorni al suo posto. (...)"

"Karen Finley" in AA. VV., *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*, op. cit., pp. 69-73, 79-82

Il c"onsiglio per gli acquisti" lo si trova nel libro pubblicato dalla performer artist intitolato *Living It Up: Adventures in Hyperdomestivity*, 1997

Rispetto le problematiche politiche generali che riguardano il lavoro di Karen Finley (non solo la "battaglia" personale contro il senatore Jessie Helms) l'artista dichiara:

" (...) In America in 1990 I gave a performance where I covered my body in chocolate and the piece was a construction of the horrors of a young teenagers who was found in a trash bag covered with faeces. This event had become a major pinnacle of a scandal in US where the young teenagers was vilified for covering herself in faeces – a story of drugs, police and corruption. I decided to use the imagery of the faeces on the body and instead of shit I used chocolate. The performance talked about US government policies against queers, women and minorities, aids and abortion and it named several American officials. When I went for funding I was awarded a National Endowment of Art grant but myself and three other artists wew denied our grant that year by the Head of Endowment for political reasons. We later sued, not for the grants, but because of the language put into deciding the distribution of funds which argued that it could be withheld by applying a standard of decency. This standard we considered vague and we questioned who would apply it. We won first in the State supreme Court in California, but the then Clinton administration appealed and we went to the Supreme Court and lost. Losing though did establish a precedent in terms of funding. This ruling affects libraries, schools, it is impossible to escape federal subsidy , so this ruling can be imposed for propaganda of the state of locality or opinion of a elected official (..) But as in many cases that are lost in the Supreme Court, it doesn't mean the war is lost. This struggle is larger than me or my personal problems. I went for the fight because I could and there was some process I could facilitate. (...) I decided that Jessie Helms was having a public, sexually abusive relationship with me. in fact, it was sexual harassment by a public official. He was eroticising my work in the workplace. He got off on it. The senator loved talking about my hot naked flesh lathered in chocolate with men looking at my bosom. I feel he was engaged in some fantasy with me and doing my part I volunteered for the job. I volunteered for this victimization and my own unmet needs engaged in this dynamic but this is another story. In my performance *The return of the Chocolate Smearred Woman*, I deconstructed my earlier show – a performance where I smeared chocolate on my body that became the target of the far right. Because of this eventually I became the poster child of freedom of expression. During this performance, I had a press conference about the case with the three other artists and the Supreme Court judgement about whether the Government would allow decency restrictions in giving out funding. (...)

Deepwell, Katy, "*Performing Provocation*". - Katy Deepwell Interviews Karen Finley, op. cit., p. 88

17

Cfr. Evoluzione delle Materia Cap 3. 2.

18

il termine "postorganico" usato da Helena Kontova nella sezione Aperto '93 della Biennale di Venezia fa riferimento all'interesse da parte delle nuove generazioni di artisti di pratiche legate ad azioni inflitte sul corpo che richiamano la Body Art estrema degli anni '70. Diversamente alle artiste della Body Art storica che utilizzavano il corpo provocatoriamente come linguaggio "contro", le artiste degli anni '90 propongono il corpo con aspetti violenti ma glamour e ritoccati come se si trattasse di un corpo sottoposto al lifting o adornato con abiti e pratiche alla moda.

19

"(...) le donne di Vanessa Beecroft occupano il nostro stesso territorio, ma non vivono nello nostro stesso spazio. Si muovono nel loro spazio e non interagiscono con noi. "sono costruite attentamente" come spiega l'artista. "Coperte con colori e trucchi, per alleviare l'imbarazzo della nudità. Il loro comportamento è determinato dalle regole che impongono solo alcuni movimenti. Queste regole sono applicabili solo alla performance, all'opera d'arte. Non possono essere applicate personalmente alle donne, perché non sappiamo chi siano. È anche questo che mi interessa: il mistero e l'opacità delle donne. Con gli uomini non credo che funzionerebbe, non in questo formato. Gli uomini sono troppo trasparenti, troppo "astratti" (...)"
Hickey David, "Vanessa Beecroft – Riflessi Sulla Pelle" in Flash Art 228, 2001, p.104

"(...) VB: il lavoro, come doveva essere sin dall'inizio, è molto più vicino a quello attuale e questo fatto è dovuto a un incremento del budget delle performance e da un maggior sostegno da parte dei galleristi che mi rappresentano. Dalla necessità di usare parrucche per omologare le ragazze e renderle meno reali, sono passata al lusso della scelta di ragazze con capelli veri, tutti dello stesso colore, o modelle professioniste, più facili da recuperare e da usare come materiale. Le modelle professioniste comunque non costituiscono mai il cento per cento delle ragazze delle performance, ma sono sempre bilanciate da ragazze vere, per motivi realistici. (...) MG: *Come funziona il casting?* VB: Il casting lo fa un agente, basandosi sulle specificazioni della performance. Io seleziono le candidate in base alle fotografie e alle loro misure. I musei mi mandano un portfolio con il numero richiesto di fotografie delle ragazze. Fronte, fianco e ritratto, nude contro un muro bianco: immagini crude con nome, cognome e dati personali, al fianco della pagina. (...) MG: *Ne parli come fossero oggetti.*(...) VB: Materiale. Un materiale carico di "additional concept", e un materiale soggetto a cambiamenti propri, indipendenti dal mio lavoro, con caratteristiche specifiche che interferiscono con il lavoro o che lo completano. Un materiale usato pressoché allo stato puro. (...) MG: (...) *Cosa ti affascina della moda?* VB: Cinema, moda, pittura, politica, strada.....della **moda** mi servo degli accessori e di certe idee. L'uso delle modelle e i limiti a cui vengono sottoposte sono un soggetto comune. Seguo il lavoro di certi fotografi e stilisti, la moda non mi interessa concettualmente, ma la osservo: chiedo la collaborazione di designer che ammiro per i miei progetti. Gli accessori di moda sono più fotogenici e vicini al mondo delle immagini degli oggetti ordinari. (...) MG: *Che cosa chiedi di fare alle ragazze? Come le disponi?* VB: Distribuisco le ragazze nello spazio espositivo secondo una determinata configurazione. Studio la pianta dello spazio prima di pensare alla disposizione del gruppo; solitamente il gruppo ha una posizione geometrica di tipo militare. Alle modelle sono date delle regole che devono seguire dall'inizio alla fine della performance. Le regole ammettono movimenti e la rottura della composizione, ma non ammettono il dialogo o l'interazione con il pubblico o tra le performer: (...) non sorridere, (...) sii semplice, sii naturale, sii

distaccata, (...) mantieni la tua posizione, non fate gli stessi movimenti allo stesso momento, alternate una posizione di riposo a una posizione di attenti, se devi andartene fallo in silenzio, (...), resisti fino alla fine della performance, non toglierti le scarpe, (...) sii forte, non essere sexy, (...) non rompere le regole, sei l'elemento essenziale della composizione, il tuo comportamento influenza il comportamento delle altre, verso la fine ti puoi sdraiare, prima della fine alzati in piedi dritta. MG: *C'è qualcosa di sadico nel modo in cui tratti le modelle, anche in questo elenco di regole. In fondo, tutto il tuo lavoro sembra una riflessione sul potere (...) La geometria del potere si è fatta ancora più ovvia nelle performance con i militari. Sono corpi prodotti in serie, come le modelle. Che cosa lega questi due mondi?* VB: (...) mi interessano le regole di una composizione e la rottura delle regole di una composizione(...) MG: *Se penso al tuo lavoro, oltre che al potere, penso agli sguardi, a una specie di feticismo dello sguardo. Dove vuoi che guardi il pubblico durante le tue performance? Cosa vuoi che veda?* VB: *Voglio che il pubblico guardi delle ragazze nude oggi con il riferimento artistico al nudo e alla bellezza del passato e sia costretto a riuualizzarlo. Che si imbarazzi o forzi i propri limiti. Che il pubblico applichi all'immagine uno sguardo generale e non voyeuristico (...). Mi interessa la distanza che abbiamo dalle sculture greche una volta che hanno perso il loro colore e volgarità.* MG: (...) *Viene quasi spontaneo pensare che le ragazze nelle tue performance siano tue controfigure. Il tuo lavoro è autobiografico? Nel caso del tuo matrimonio, si tratta quasi di una spettacolarizzazione della tua vita privata: cos'è lo spettacolo per te?* VB: non applico il concetto di personale o privato a me stessa, ma mi considero un'entità pubblica. Certi gesti o rituali privati sono temi principali della vita di tutti e diventano illustrazioni popolari. Comportamenti da intendere in modo dialettico o da guardare come si vuole. È dentro l'immagine che c'è il virus. L'interesse puramente personale non è soddisfacente se non va oltre il sé. Lo spettacolo è per me una still life, in'immagine unica e monumentale, ma statica come un episodio solo e risultante di tutti i momenti significativi e non. (...)

Gioni, Massimiliano, *“Il Potere delle Immagini* (Intervista a Vanessa Beecroft), *Flash Art* n. 228, 2001, pp. 106-111

20

Per l'approfondimento delle tematiche trattate da Shirin Neshat cfr.:

- Vitali, Valentina, *“Beetween Art and Cinema. A Conversation with Shirin Neshat”* in *Out of Order*, n.paradoxa, Vol. 12, 2003, pp. 33-43
- Zaya, Octavio, *“Donne di Hallah”* in De Cecco, Emanuela – Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli anni Ottanta a Oggi*, op. cit., pp. 334-336

21

“(…) In questa ibridazione tra culture consiste sostanzialmente la nuova direzione che sono in procinto di intraprendere nel mio lavoro. (...) Non appena si parla di nuove tecnologie immediatamente ci si rende conto che l'essere umano e il corpo sono parte integrante di questo processo. È per questo che il corpo sta tornando prepotentemente alla ribalta sulla scena artistica. (...) da quando ho iniziato il mio lavoro di artista ho sempre ripensato al corpo, in particolare a quello femminile, e comunque, in generale al corpo e alla sua funzione all'interno della società di oggi. (...) lo invece in tutta la mia opera, lavoro con un “e”, attraverso la congiunzione, nel senso che mi rivolgo tanto alle sculture di Carrara, quanto a Internet. (...) c'è sempre un “e”: la pittura “e” la scultura, la pittura e le nuove tecnologie, il pubblico “e” il privato, (...) non sono contraria alla chirurgia estetica, ma sono contraria all'uso che se ne fa. C'è oggi una standardizzazione completa, che si tratti di uomini o di donne. Quello che cerco di

mostrare è che la bellezza può assumere sembianze che non sono considerate canonicamente belle. (...) Io ho sempre lavorato sul mio corpo come se fosse una materia da plasmare come io desideravo. Questo processo è estremamente difficile perché c'è sempre una tale pressione sul corpo femminile che mal si sopporta il fatto che le donne siano libere nel rapporto con il proprio corpo e ne facciano ciò che vogliono. Perciò io considero veramente il mio corpo come espressione della mia libertà. In realtà, quel che mi interessa non è il risultato finale, mi interessa che il mio corpo sia diventato un luogo di dibattito pubblico. Del resto non faccio mai un'esibizione che non sia collegata a una conferenza programmata in quello stesso momento poiché è assolutamente indispensabile dar vita a una riflessione con il pubblico proprio nell'atto della performance (...)

MEDIAMENTE- RAI EDUCATIONAL, "Orlan, La Tecnologia per un Nuovo Corpo Mutante", 10.05.1999,

www.Repubblica.it/MediaMente

www.mediamente.rai.it

22

L'ARTE CARNALE (UN MANIFESTO)

DEFINIZIONE L'arte carnale è un lavoro di autoritratto in senso classico, realizzato tuttavia con i mezzi tecnologici propri del suo tempo. Oscilla tra defigurazione e rfigurazione. Si incide nella carne poiché la nostra epoca comincia a darcene la possibilità. Il corpo diventa, un "ready-made modificato", dato che il ready-made ideale da firmare non esiste più.

DISTINZIONE Contrariamente alla Body Art da cui si distingue, l'Arte Carnale non desidera il dolore, né lo ricerca come fonte di purificazione, né lo concepisce come Redenzione. L'Arte Carnale non s'interessa del risultato plastico finale, bensì dell'intervento-chirurgico-performance e del corpo modificato diventato luogo di dibattito pubblico.

ATEISMO Per chiarire, l'Arte Carnale non è affatto l'erede della tradizione cristiana, contro la quale semmai combatte! Avversa quella negazine di "corpo-piacere" e mette anudo tutta la sua inadeguatezza e i suoi limiti rispetto al progresso delle scoperte scientifiche. L'Arte Carnale non si vanta neppure di essere l'erede di una agiografia attraversata da decollati e da altri martiri, essa aggiunge piuttosto che togliere, aumenta le facultá invece che ridurle, l'Arte Carnale non è automutilante. L'Arte Carnale trasforma il corpo in lingua e capovolge il principio cristiano del verbo che si fa carne in carne che si fa verbo: soltanto la voce di Orlan resterà inalterata, l'artista lavora sulla rappresentazione. L'Arte Carnale giudica anacronistico e ridicolo il famoso "tu partorirai con dolore", come Artaud vuole porre fine al giudizio di Dio; noi ormai abbiamo la peridurale e moltissimi anestetici oltreché analgesici. Viva la morfina! Abbasso il dolore!

PERCEZIONE Posso vedere il mio proprio corpo aperto senza soffrire! Posso guardarmi fin dentro le mie interiora, un nuovo stato del guardare. Posso vedere il cuore del mio amante e il suo splendido disegno non ha niente a che vedere con sdolcinatezze simboliche. "cara, amo la tua milza, amo il tuo fegato, adoro il tuo pancreas e la linea del tuo femore mi eccita"

LIBERTÁ L'Arte Carnale afferma la libertà individuale dell'artista e in questo senso, combattere contro tutti i dogmi e i diktat; questo perché essa si inserisce nel sociale, tra i media (dove fa scandalo perché capovolge le idee acquisite) e arriva al punto di attirarsi la denuncia giudiziaria.

MESSA A PUNTO L'Arte Carnale non è contro la chirurgia estetica, bensí contro i canoni che la guidano e che sono circoscritti particolarmente alle carni femminili, mai a quelle maschili. L'Arte Carnale è femminista, è necessaria. L'Arte Carnale è interessata alla chirurgia estetica ma anche alle tecniche avanzate della medicina e

della biologia che mettono in discussione lo statuto del corpo e pongono problemi etici.

STILE L'Arte Carnale ama il barocco e la parodia, il grottesco e le mode informali, poiché l'Arte Carnale si oppone alle pressioni sociali che si esercitano tanto sul corpo umano quanto sul corpo delle opere d'arte. L'Arte Carnale è antiformalista e anticonformista.”

Orlan, “*L'Arte Carnale*” in *Orlan*, Lattuada Studio, Milano, 1998, p. 16
www.orlan.net

23

“Robert Ayers: (...) For anyone who knows your work primarily through the surgical *Interventions* (...) these digitally manipulated photoworks seem like quite a departure. Orlan: You could say that they continue the work that I did in my surgical performance works were the continuation of the work I'd been doing previously, but in a more radical form. The thread that runs through all of them is that my approach has always been to question the status of the body in society, and in particular the status of the female body. R.A.: that much is obvious, but in terms of how we look at them, these are more traditional, while technically, they are highly innovative. Orlan: After the surgical operations, which focused on the real, I've been working on the virtual, and the idea of undertaking a world tour standards of beauty in other cultures, civilizations and epochs. (...) These civilizations have standards of beauty which are completely different to ours. (...) The images that I've been working on are digitally generated and are taken from sculptures which represent these standards of beauty and my own face, which is supposed to represent the standards of beauty of my own time. Except, because of these two bumps, it has an appearance which is alien to our customs and civilization. (...) Here we're quite a long way from the problem of identity. These are images that I put before the public, which could find takers in our society, and which, in the end, present themselves as being 'acceptable' as a type of face that doesn't, strictly speaking, refer to identity. Of course there's an inference in relation to what I am, but no, this isn't work concerned with identity. You could put it like this: it's simply the idea of saying the beauty can take on an appearance that is not usually thought of as beautiful. Robert Ayers: But I'm thinking in more general terms. Very often, when people have been thinking and talking about your works, they have very quickly attempted to relate your interest in appearance with an interest in identity – particularly in female identity. Orlan: That's just a fraction of my work. What's difficult in my work is that it's uncomfortable in every sense. So far as the operations are concerned, it is physically uncomfortable for me and for those who look at the images. But it is also uncomfortable to make sense of it. It is difficult to discuss it, because describing it takes an enormous amount of writing. (...) My work can be read psychoanalytically; or in terms of art history (and all of the references that my work makes have been related to art history, because as everyone knows (...) all supposedly new images are a product of the images that precede them; and so there is the old and the new which come together in the same space). My work can be talked about in philosophical, sociological or in feminist terms, or again it can be discussed in terms of my relationship with the media, for example, which has always been extremely significant and conflictual, and which has caused a great deal of problems. There are many different ways: you could even talk about it from a fashion perspective, since the fashion industry has now caught up with me. My work appeals to many fashion designers. (...) Robert Ayers: (...) There's one particular thing that I suppose we should get straight: have you now completely finished with surgery as a means of working? Orlan: No, there are still two surgical operations that I'd like to do. There's one which is quite involved and the other is lighter,

more poetic, but I'd like these to be the apotheosis of all my operations. I want to get all the medical, artistic and financial arrangements in place, and that takes a lot of time to arrange. If I don't manage it, well, bad luck! I think that I'm an artist who's given a lot, physically and intellectually and psychologically as much as financially, and so if I can't do these operations under good conditions, I won't do them. It won't matter too much. Still, I'll tell you about these operations. I'd like to construct an operating theatre for one of them which will be a huge sculpture, 8 metres by 6, and it will look like an egg, or a diamond cut regularly. It'll be something made in colourless ice so as to look like a peep show. I've got the idea that, depending on how it's lit, the museum public will be able to see the operation. Inside there'll be a surgical operation – not plastic surgery, but something that is intended to change my appearance much less, but which is intended to enlighten my faculties. I can't say exactly what, but it's a first in the medical world. And the other one simply consists of opening up the body to produce images like the one [*Rire de plaisir en voyant mon corps ouvert*, 1993] on the front of the *Collection Iconotexte* book: of my body opened up with me at the same time having a completely relaxed and serene expression as I watch these images being transmitted by satellite with my surgeon. I'll be able to answer any questions asked. It'll be 'opening up and closing the body' and it will be a perfect illustration of my manifesto of body art which, in particular, denounces pain. I'm not at all in favour of pain. I don't consider it made for my redemption or purification or whatever. The celebrated giving birth in pain is completely ridiculous in our day and age, when we have epidurals and a whole pharmacopoeia which allows us not to have to suffer if we don't want to. In my works, the first deal I have with the surgeon is, 'no pain'. I wanted to show this body, opened up, and to produce it with lots of photographs of me there, laughing, playing, reading etcetera, while the body is opened up. And then I'm open to any other suggestions that are made in the laboratory, whether that be in terms of robotics, or biotechnology or genetics. It's still the same: I want to remain serene and happy and distant. I don't want it to be something suicidal or difficult, beyond the level that I've already set myself for these operations. Of difficult, beyond the level that I've already set myself for these operations. Of course, for these operations there is a price to be paid: I don't suffer but I am aware that my body suffers, which are two very different things. If the body is in pain, that's one thing, but if I am not suffering, I can talk, I can do other things. If I am in a pain, I can no longer do anything – I'm forced to suffer. (...)"

Ayers, Robert, "*Serene and Happy and Distant: An Interview with Orlan*" in Featherstone, Mike, *Body Modification*, Sage Publications, London, 2000, pp. 176-180, 182-183

24

(...) Durante la chirurgia Orlan, che è sempre cosciente grazie all'impiego dell'anestesia locale, funge al tempo stesso da regista e commentatrice all'azione del bisturi sul proprio viso, in immagini che traumatizzano gli spettatori per la loro crudezza, e che suscitano perfino il sospetto di assistere a una dimostrazione di "psicopatologia illustrata", come ha scritto la critica d'arte americana Barbara Rose. (...) Marjorie Cramer, la specialista newyorchese che nel 1994 ha operato Orlan in un intervento trasmesso in diretta televisiva via satellite a gallerie d'arte di tutto il mondo. (...) "cercava un chirurgo plastico donna e tuttora non siamo in molte" racconta Cramer (...) "Marjorie è una femminista, e ha capito che il mio obiettivo non era quello di diventare più carina" aveva dichiarato alla stampa Orlan in una delle interviste che concede solo a pagamento, per finanziare la sua opera. Ma, come racconta Cramer, l'intesa tra le due donne non è stata immediata (...) L'intervento non ha comportato particolari rischi

per Orlan, ma è stato tecnicamente complesso, ricorda la chirurga (...) Per Orlan era fondamentale essere sveglia e poter commentare l'operazione. (...) Impressionare il pubblico è però una delle precise intenzioni di Orlan. Qualche mese dopo l'intervento perfettamente riuscito secondo la chirurgia è subentrata un'infezione in una delle protesi inserite negli zigomi. "Una delle possibili conseguenze che si verifica in un certo numero di pazienti, e di cui occorre essere consapevoli " avverte Cramer. Ma Orlan invece di rimuovere tutte e due le protesi, come sarebbe stato logico, ha deciso farsi togliere solo quella infetta, infischiosene della risultante asimmetria. E oggi è ancora in cerca di un chirurgo disposto a operarla per aumentare in modo innaturale le dimensioni del suo naso: un intervento rifiutato da Marjorie Cramer, ma che pare verrà presto eseguito da uno specialista giapponese. (...) "Io sono solo una modesta chirurga plastica, non riesco a seguire il pensiero filosofico di Orlan e le elucubrazioni dei suoi critici" commenta Marjorie Cramer. "Credo però che le idee di Orlan siano state spesso malintese: sono certa che, pur essendo una femminista, non abbia nessuna intenzione di criticare la chirurgia plastica e ciò che oggi donne, e anche molti uomini, decidono di fare con il proprio corpo". (...)"

Trenti Paroli, Emma, "Il Bisturi Scolpisce un Volto di Creta" , Tempo Medico, n.556, 09.04.1997

www.tempomedico.it/news/news051.htm

25

" (...) Ho sempre vissuto il nomadismo come una condizione essenziale dell'esistenza, perché vedo la staticità come la più grande nemica della libertà, così come lo è il possesso. Nessuno può comprare i nostri progetti, venderli o deciderne cosa farne. (...)"

intervista a Christo e Jeanne-Claude

<http://digilander.libero.it/artedichristo/ispirazione.htm>

26

" (...) Guardando al passato, l'arte pubblica è sempre stata presentata come qualcosa di pratico e dotata di un'utilità concreta. (...) La concezione del progetto d'arte pubblica che tratteremo (...) si fonda nel non considerare l'arte pubblica come un'esposizione temporanea, ma come qualcosa di stabile, che in linea di principio dovrà rimanere per sempre in quel determinato luogo. Deve essere come se il progetto esistesse da tempo in mezzo agli oggetti che lo circondano, non deve essere quindi messo in contrapposizione, ma diventare una parte naturale e assolutamente normale dello spazio in cui è disposto. (...) Il pubblico era e sarà il padrone della situazione, dato che percepirà l'opera in uno spazio a lui preesistente (...) Si dice spesso che il progetto d'arte pubblica debba essere una scultura, ma per noi è tutt'altro, è l'oggetto, l'installazione che abbiamo continuato a fare per tutto il tempo fino a ora, fa parte delle fila delle installazioni totali (...) ora la totalità si costruisce si costruisce sul piano di un ambiente culturale che esisteva prima che il progetto venisse portato al suo interno incominciando ad adattarsi. Il progetto diventa uno degli elementi di *un'installazione già esistente*, che trasforma ogni ambiente, anche il più quotidiano, in uno spazio di cultura, ossia ricostruisce gli ambienti, anche i più quotidiani, in uno spazio che si attiva come ambiente culturale. (...) l'installazione totale richiede che i singoli progetti siano il più possibile trasparenti, di modo che intorno a essi si formino in maniera netta la comunicazione e il contatto con l'ambiente circostante. Il progetto d'arte pubblica deve attivamente comunicare con ciò che è in esso incluso, che sta dietro a esso. La trasparenza deve essere massima. Un'esigenza non meno importante è quella di creare un insieme spaziale in alternativa alla scultoreità. Anche se molti degli elementi delle nostre installazioni sono sculture, l'importante è che queste non fissino su di sé l'attenzione, ma si

appellino all'intorno, ci propongano di guardare noi stessi assieme allo spazio circostante. Esse ci invitano a sentirci parte di quanto ci circonda, e non solo protagonisti che si avvalgono di uno sfondo. (...) La presenza di quello che ci circonda in forma di spirito è essenziale per i progetti d'installazione. L'installazione è proprio l'assoluta partecipazione di tutto il mondo circostante a ciò che stai mostrando. (...) Lo spirito del luogo non solo produce i progetti di cui andremo parlando, ma ne è anche l'eroe principale. Dietro a tutte le immagini che un'installazione crea, dietro al mondo artistico che in essa nasce, sta qualcosa che dirige, coordina e modella tutto questo mondo. Nello spettatore, alla fine, deve nascere la sensazione che dietro tutto stia qualcosa di estremamente immateriale, di strano, d'origine euforica e irrazionale. È importantissimo che, sia nel concetto artistico, sia nel risultato finale, sia presente questo fondo attivissimo e onnipotente. Tutte le installazioni sono costruite in modo tale da formare un insieme di figure disposte a lato, o in circolo, ma che non devono assolutamente occupare o creare un centro. (...) Il centro (...) diventa solo nominale, modellato dallo spettatore stesso mentre concentra la propria fantasia e la propria attenzione fino a formare un centro mentale, assolutamente non fisico. L'installazione diventa, più che altro, un sistema di specchi o antenne che proiettano le proprie energie e le proprie associazioni sulla percezione soggettiva dello spettatore; sorprendentemente è lo spettatore stesso, anziché l'oggetto che osserva, a diventare centro. L'installazione risolve questo paradosso in modo efficace, dato che diventa chiaro che nessuno degli elementi che vi partecipano ha più importanza di altri, ma fanno tutti parte di uno stesso insieme. (...)"

Kabakov, Ilya, *"Progetti di Arte Pubblica, o lo Spirito del Luogo"* in Kabakov, Ilya-Emilia, *Public Projects or the Spirit of a Place*, Fondazione Antonio Ratti, Como – Charta, Milano, pp. 14-15, 18-20

-----Ottavo Capitolo
Corpo Virtuale

-----Ottavo Capitolo
Corpo Virtuale

8.....Cyber-Tam Tam del Corpo

Rispetto le considerazioni condotte in riferimento al **corpo pubblico** espresso dalle artiste è possibile tentare di fare un bilancio sulle situazioni che aprono il XXI secolo.

In primo luogo si può affermare che è occorso un secolo per restituire alla donna “occidentale” un percorso artistico affermativo nella società, condotto con dignità e orgoglio.

Conseguentemente a tale legittimazione sociale, non appare scontato considerare il XX secolo quale “secolo delle donne” fra altri fenomeni rilevanti del periodo in questione.¹

Questo riscontro ha permesso di trasferire la condizione di “genio” artistico al femminile, non priva di anomalie e distorsioni.

Alla luce dell’arte, il passaggio di consegne da un secolo all’altro vede l’impegno creativo delle artiste ancora contraddistinto dall’attenzione verso il corpo come sinonimo di identità in continua ridefinizione.

Spesso tali pratiche performative legate al corpo sono manifestate con tagli “post-femministi” che testimoniano l’affiliazione a tematiche che riguardano la condizione sociale e psico-affettiva della donna.

Tali aspetti sono spesso accompagnati da un senso e da una pratica di nomadismo psicofisico e culturale, ai quali le donne e le artiste sono state “abituata” e ai quali hanno “sottomesso” menti e corpi.²

Questa condizione viene esemplificata nella pratica da un nomadismo tecnico pluridisciplinare, che porta le artiste a sperimentare in varie direzioni, utilizzando spesso diversi mezzi artistici in modo alternato o concomitante, forse per

insoddisfazione o a causa dell'ansia di ricerca (mobilità) perpetua.

A fianco di queste considerazioni si riscontra nelle tematiche sottolineate dalle artiste una sorta di caratterizzazione dei diversi generi derivati dal corpo e una particolare attenzione verso "altre" condizioni rispetto la condizione pseudoemancipata occidentale.

Nel corso della trattazione argomentata fino ad ora si è potuto notare frequentemente come le artiste abbiano dibattuto, attraverso il corpo, un contenuto politico impegnato a rivendicare legittimità identitaria contro i soprusi e la negazione di diritti socialmente utili.

Come si è visto, l'arte rappresenta uno dei mezzi efficacemente preposti per la discussione propagandistica e la critica di valori etici.

Nello specifico, i temi legati al **corpo pubblico** espressi dalle artiste del XX secolo, evidenziati in questa trattazione, vengono travasati al secolo successivo in termini "ibridi" pluridirezionati e non circoscrivibili ad un unico ambito espressivo.

Attualmente, nell'arte è riscontrabile come la "politica" e l'"impegno post-femminista" sembrino allinearsi con frequenza ai canoni della spettacolarizzazione mondana del dramma, senza offrire una soluzione decorosa alle problematiche che investono la donna nella caratterizzazione di genere.

Questo è permesso tramite l'orrore quotidiano che incessantemente viene trasmesso in modo frammentato attraverso il tam-tam mediatico.

Tragedia e orrore sono "visti" e vissuti a intermittenza come se facessero parte dell'estetica del quotidiano, resa

accessibile anche a fini commerciali e in termini di audience.

Rispetto ad azioni “incompiute” o ancora in corso, è confermata all’inizio del XXI secolo una manifestazione comune e pubblica di idee al “femminile”, anche se spesso la “rivendicazione” o la “condivisione” di “ideali” sono lasciate a innumerevoli associazioni sparse senza coordinamento comune.

Ove appaia che sussista un coordinamento, si nota alternativamente un radicamento a “vecchi” principi o alla compartecipazione ad una nuova causa per far fronte al senso di disgregazione e smarrimento, frutto delle innumerevoli cadute di “ideologie”.

Qualsiasi impegno di ordine pubblico, anche al “femminile” sembra ridursi a un numero piuttosto che a un concetto “forte”.

Si è visto come tali condizioni non coincidano con le proposte di un **corpo pubblico** di qualità e come le artiste spesso agiscano in questa ultima veste da “isolate”.

La mancanza di unitarietà riscontrata nelle proposte artistiche, quantitativamente circoscritte, prese in esame, non sembrano però precludere la qualità di direttive comuni indirizzate verso la collettività nel suo complesso.

Le donne e gli uomini comuni, che sembrano aver perso la fiducia nelle istituzioni pubbliche e, nell’eventualità di delegare ad altri i propri interessi, si sentono incapaci di muovere azioni efficaci.

Per queste cause ci si affida sdrammatizzando al mondo dei mezzi di comunicazione di massa, sempre più tecnologici, che sono caratterizzati “dall’immagine-

spettacolo” e dalla satira, dove l’impegno artistico si mescola con quello politico e gli attori e i registi diventano potenzialmente dei politici e viceversa.

Come si è appurato, anche le artiste cercano di provocare criticamente la collettività incarnando spesso il **corpo pubblico** con parodie e azioni simboliche.

Tale riflessione che investe il mondo dell’arte dal punto di vista della donna artista serba in seno molte contraddizioni.

Come assistere e giudicare infatti senza sospetto la pièce teatrale *The Vagina Monologues* che in ambito hollywoodiano raduna donne affermate della “macchina dello spettacolo” a sostegno di *Step Up Women’s Network* (organizzazione che raccoglie fondi per donne maltrattate)?.³

Per non commentare la patetica risposta a tale rassegna avvenuta dalla parte maschile!

Il sospetto nasce dal chiedersi perché occorra coinvolgere le personalità di rilievo del o star system per far leva sulla solidarietà e sensibilizzazione su un determinato problema.

Ci si domanda se lo stesso “successo” sarebbe riscontrabile se sul palco si succedessero donne qualsiasi.

Operazioni di questo tipo rischiano di scadere di contenuto e di non essere tempestive rispetto eventi che attentano all’integrità del corpo e dell’identità.

È chiara l’importanza e l’esigenza di una partecipazione femminile a discorsi sui diritti sociali, anche in termini artistici per una creazione e una critica in “libertà” capace di stabilire un compromesso con la società.

Rispetto ad un tema come la clonazione, ad esempio, appare ormai evidente che il corpo del XXI secolo corra il rischio di essere usato in termini mercantili e di non essere tutelato dai “progressi” scientifici e tecnologici.

Nonostante la scienza, come l’arte, debbano continuare ad essere “libere”, i ricercatori e promotori di tali discipline devono imporsi delle questioni etiche che non trasgrediscano i diritti pubblici umani.

La donna sotto questi aspetti è coinvolta e compromessa non solo numericamente o quale genere ma soprattutto come madre, una specificità ottemperabile o trasgredibile secondo i punti di vista.

L’arte pubblica e il **corpo pubblico**, come potenziali configuratori della realtà sociale, possono concepire progetti di vivibilità interdipendenti con il potere tecnologico e politico.

Non serve stabilire barriere nel vedere una progettualità legata al corpo in divenire, semmai basta stabilire delle connessioni per superare dei possibili limiti.

Non è possibile sottrarsi al senso di minaccia derivato dal controllo e uso delle nostre tracce corporee (intercettazione, contraffazione, duplicazione, trapianto d’organi, uteri artificiali, cloni, etc.).

Per tali motivi, con molta probabilità il **corpo pubblico** nell’arte e nella società continuerà a esibirsi e a poter esercitare il proprio diritto di partecipazione rispetto i temi che tentano di replicare il corpo o sostituirsi ad esso.

Libertà di creazione e creatività in termini scientifici e artistici devono essere mantenuti saldi e proficui per mantenere un margine di critica e discussione.⁴

Accettare un senso o un bene comune è una convenienza che elude dal vero senso delle cose in sé perché in un certo senso è un atteggiamento di superficie.

L'etica e la bioetica sembrano obbligare la produzione creativa saggiando misure e limiti nel rispetto di una collettività.⁵

Per questo chi scava e ricerca nel profondo e nel non ovvio o "sano" rischia continuamente di essere visto come un pazzo o come un profeta (vedasi artisti e scienziati).

Occorre tenere presente gli "scarti" che tali ricerche producono nell'esigenza di una presunta "conquista" innovativa e benefica.

Considero che ci sia sempre spazio per un margine di rischio, in arte come nella scienza, quindi una presunta replica artificiale del corpo non potrà restituire senza errori la simbiosi mente/corpo.

In un certo senso la metodologia comune tra arte e scienza è quella di avere "visioni" del mondo da rappresentare.

L'illusione della ricerca serba molte speranze verso ipotesi che fungono da prologo piuttosto che da epilogo.

L'ansia di ricerca e sperimentazione coincide con il desiderio di avere capacità profetiche e di dominio sugli eventi della realtà.

Essere in grado di ovviare alla vulnerabilità del corpo corrisponde a poter modificare la realtà superando convenzioni, agendo con una dose di "immoralità" che permetta a scienziati e ad artisti di creare con umiltà ma senza compromessi.

Rispetto la tesi in questione si è ricercata la permanenza del **corpo pubblico**, anche se con varianti, all'interno di un flusso complesso di dati artistici.

Pur attuando attraverso dinamiche imposte è possibile riscattare una progettualità intesa a livello locale e globale.

L'essere propositivi rispetto a un progetto significa saper "organizzare" con criterio dei valori che si intendono mantenere e perpetuare, perché utili a un determinato percorso.

Perché tale sforzo possa avere un consenso deve essere dibattuto, quindi si rimanda ai posteri il proseguimento di tale ricerca.

Note Capitolo 8

1

La donna, rispetto l'uomo, è l'identità che all'interno del XX secolo ha affrontato più modifiche rispetto i ruoli della società.

Per l'approfondimento della tematica cfr.:

Lipovetsky, Gilles, *La Terza Donna. Il Nuovo Modello Femminile*, Frassinelli, Trento, 2000 (1997)

2

L'atteggiamento "nomade" delle donne e delle artiste, portato alla luce nei capitoli precedenti, equivale a considerare la condizione femminile in continua ridefinizione per contingenza o necessità.

Metaforicamente la nomadicità femminile permette alla donne di sentirsi non appartenenti a un luogo definito e chiuso e al contempo di sentirsi a "casa" in ogni luogo.

Tale caratteristica nomade permette un continuo transito e accomodamento che può condurre alla sopravvivenza.

3

Enslar Eve, autrice di *The Vagina Monologues*, è un'attivista impegnata per i diritti delle donne, poetessa, sceneggiatrice, regista e insegnante di drammaturgia presso l'Università di New York.

The Vagina Monologues è uno spettacolo che debuttò off Broadway nel 1996 ed è basato su una raccolta di testi compiuto da Enslar, già autrice di *Necessary Targets*, pièce teatrale sulla violenza alle donne bosniache.

La presentazione di tale evento è sempre accompagnata da uno "sgradevole" bilancio di numeri (la parola vagina ripetuta 128 volte, le 200 donne intervistate da sei a settantacinque anni, il numero di spettatori, il numero di attrici coinvolte, la cifra raccolta....)

Da quando ne è stato decretato il successo, con il prestigioso Obie Award nel 1997 (premio che valorizza le produzioni teatrali indipendenti), Hollywood ha esteso la chermesse a celebrità femminili dello spettacolo che hanno come "gareggiato" per prendervi atto (Erica Jong, Amy Irving – ex moglie di Steven Spielberg- e Alanis Morissette fra altre).

Nel 1998 Enslar ha organizzato a New York una serata di beneficenza chiamata V-day, a favore di associazioni che lottano contro la violenza sulle donne; da allora il V-day è presentato in vari teatri occidentali.

Recentemente Enslar ha intrapreso un viaggio in Afghanistan per prendere contatti con RAWA (Associazione Rivoluzionaria delle Donne dell'Afghanistan) ed inoltre sta lavorando a un progetto cinematografico sulle donne e le carceri.

www.rawa.org/.

(...) il 5 marzo scorso [2001] è stata la prima festa della vagina, il primo V-day italiano! E per festeggiarla degnamente una ventina fra le attrici più note (...) È infatti da New York che arriva il V-day, dal 1998 una vera e propria ricorrenza, una tradizione, un rito. (...) L'ultimo V-day, il 10 febbraio scorso [2001], si è svolto sul palcoscenico del Madison Square Garden. Così, nel regno del machismo sportivo, è andata di scena la vagina, il cui nome viene pronunciato, nel corso dello spettacolo, ben 128 volte.(...)

www.alice.clarence.com/teatro/vagina.html

La "risposta" teatrale maschile (*Puppetry of the Penis*) all'evento è ancor più discutibile perché portata avanti con soli sberleffi tragicomici.

4

“(…) La creatività è la caratteristica essenziale delle attività cerebrali dell’*Homo sapiens*. Delle infinite realizzazioni che formano il nostro patrimonio culturale, la scoperta scientifica si presta più di ogni altra manifestazione creativa a un’analisi dei meccanismi cerebrali preposti alla sua elaborazione. Se pure non possa sussistere alcun dubbio che gli stessi meccanismi siano implicati nella creatività sia in campo artistico, che in tutti gli altri settori dell’attività umana, i processi che si estrinsecano nella scoperta scientifica sono stati più di ogni altro oggetto di analisi dell’attività creativa. (...) Una differenza essenziale tra la scoperta scientifica e le opere d’arte è che queste ultime sono la risultante dell’attività creativa di un singolo individuo. (...) Al contrario la scoperta scientifica, pur avendo origine nel felice intuito di un singolo, diventa immediatamente un’opera collegiale che va incontro ad approfondimento ed estensione a mano a mano che gli studi portano nuove conoscenze. Un altro aspetto della creatività è la similarità della creatività esplicita nella scoperta scientifica e nella produzione artistica. (...) la scoperta scientifica e l’opera d’arte, pur non rappresentando che due aspetti della creatività, sono state oggetto di analisi più di ogni altra produzione umana. (...) Sia la scoperta scientifica che l’opera d’arte sono ovviamente il prodotto realizzato in quel formidabile complesso di sistemi e circuiti neuronali neocorticali così altamente sviluppati in individui della nostra specie. (...) L’artista a differenza dello scienziato creerebbe perciò la sua opera dal nulla <<inventando>> e non ispirandosi alle apparenze illusorie quali gli sono trasmesse dai sensi. In questo senso la sua produzione differirebbe sostanzialmente da quella dello scienziato. La creatività, sia pure come di norma ritenuto, nel periodo del pieno sviluppo delle attività cerebrali, raggiunge il massimo della sua espressione, diminuisce nei decenni seguenti e praticamente decade progressivamente nell’età senile, ma può manifestarsi in una nuova forma in quest’ultimo periodo vitale. (...) In condizioni normali le capacità mentali, e tra queste quelle della creatività in ogni settore dello scibile umano, sono potenziate dal continuo uso delle funzioni cerebrali e dall’incessante interesse per quanto ci circonda, sia che si tratti del mondo inorganico sia dell’organico, e in particolare nell’affrontare tematiche volte a migliorare la qualità della vita a livello globale (...) Un ulteriore sviluppo è in atto nella riflessione sulle relazioni tra scienza, tecnologia e famiglia nella società contemporanea affinché le risorse e le responsabilità dell’individuo in un mondo che cambia, possano essere coscientemente valorizzate. Una riflessione, questa, volta a promuovere una politica di educazione moderna, modificando i criteri e i metodi tradizionali dell’apprendimento per un migliore sviluppo della creatività umana, attraverso un’adeguata formazione e preparazione dei giovani nella gestione culturale dei cambiamenti in atto. (...)”

Levi Montalcini, Rita, “*Creatività Come Corollario (C=C)*” in Levi Montalcini, Rita, *L’Asso Nella Manica a Brandelli*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998, pp. 63 – 69

5

Rispetto la morale comune, l’ambito che propone maggiori interrogativi rispetto il corpo è quello dell’etica della biologia e della medicina.

Molte delle risposte ai quesiti più inquietanti che investono il corpo risiedono nella bioetica, che si pone come riflessione critica e morale sulla vita, la sua genesi, la cura della malattia del corpo e la morte.

La bioetica si interroga sulle questioni legate al corpo e alla vita biologica studiando i problemi legati all’applicazione delle più recenti scoperte nel campo bio-medico.

Il trapianto d'organi, l'eutanasia, la procreazione clinicamente assistita e l'ingegneria genetica sono i temi ricorrenti della società contemporanea.

Bioetica e biotecnologie coinvolgono perciò le scienze umane e sociali e trovano una peculiare collocazione nell'affrontare il discorso politico e economico rivolto alle donne, per gli aspetti che ancora riguardano ad esempio il legiferare sul corpo femminile e le discriminazioni sul lavoro e il salario.

La bioetica non ha più come fondamento l'etica tradizionale basata sulle scienze empiriche e logico-matematiche; essa si rivolge ai risultati concreti raggiunti, piuttosto che a principi dati a priori.

È impossibile assolutizzare una morale che è comunque rivolta verso un bene qualitativo comune: la vita.

È necessario ripensare la "sacralità" del corpo in relazione alla qualità della sua vita, infrangendo molti sensi morali sul valore della vita in senso lato.

Eppure si cerca ancora di sostenere il valore non strumentale della persona umana, considerandola sempre come fine e mai solamente come mezzo, insistendo sulla "centralità della persona".

Rispetto alla clonazione o a un potenziale trapianto di organi da corpo a corpo si rischia nel "ricevente" la non accettazione psico-fisica.

Se un organo o addirittura un arto esterno al corpo non riesce a sostituirsi all' "unicità" del corpo, il meccanismo di non riconoscimento (non adattamento), non genera qualità e benessere, produce disagio.

La "sacralità" del corpo è perciò infranta per vari aspetti, per lasciar spazio alla coscienza che corpo e identità non sono sempre elementi coincidenti.

Non accettare l'integrazione nella propria immagine corporea di un organo estraneo, anche se questo non è visibile, equivale alla paura per la perdita dell'integrità fisica e morale.

L'organo esterno può essere avvertito come dotato di una propria identità legata ad un corpo specifico anche se anonimo (donatore) capace di mettere in crisi l'identità del corpo ricevente.

Anzi questa non identificazione permette di prendere sempre più coscienza e possesso della fisicità del corpo "proprio".

La morte del corpo e conseguentemente la possibilità di una donazione di organi generalmente suscita un doppio pensiero contraddittorio: da un lato la consapevolezza della morte e dall'altro la possibilità di sostenere la vita di altri.

Questa contraddizione deve generare perciò una coscienza del corpo nella sua variante pubblica : il dono di un "privato" organico verso un anonimato pubblico.

Ed è proprio sulla parola dono che è possibile stabilire dei parallelismi sulla capacità di questo gesto di stabilire uno scambio che genera vita e conoscenza.

Domandandosi di chi sia il corpo, quale funzione abbia al di là del proprio essere unico e privato, arte e bioetica esercitano cura per l'altro, attenzione e comportamenti in grado di sollevare quesiti ma anche porre rimedi e possibili soluzioni.

Certo il sospetto rimane, proprio perché investe l'etica sul corpo umano e i discorsi attorno ad esso, in particolare riguardo le sopraffazioni e gli abusi delle fasce più "deboli".

Ma è giusto considerare il corpo non solo come proprietà privata, ma semmai come parte di un patrimonio comune inerente la natura e la società e al servizio di queste e di tutti gli esseri che la popolano.

-----Terza Parte

-----Terza Parte

.....Conclusioni

En cuanto Rispetto le considerazioni condotte in merito al **corpo pubblico** espresso dalle artiste è possibile tentare di fare un bilancio dei fenomeni che hanno contraddistinto il XX secolo e aprono il secolo successivo.

Riguardo alle donne in generale, e nello specifico riscontro nel **corpo pubblico** manifestato con creatività dalle artiste, non ha senso continuare a difendere esclusivamente un dato biologico che fa parte di una sorta di “lapsus” culturale.

Una disquisizione sul genere legata al “senso comune” insito nel dato biologico non è più attuale e proponibile.

I ruoli diversificati relativi al genere sono di carattere sociale e culturale, pertanto le donne, e nell’accezione le artiste, non sono semplicemente un prodotto biologico o storico.

La risultanza data dall’effetto donna nelle conquiste sociali è qualcosa di ben più complesso e che scavalca morali comuni per diffondere senso civile ed etico.

Si può ipotizzare che le donne ricorrano all’espressione artistica per manifestare in libertà il pensiero che soggiace alle tematiche del corpo e dell’identità femminile.

È altrettanto possibile sostenere che le artiste in un secolo di attività siano riuscite a capovolgere la logica che le vede oggetto e soggetto passivo osservate da un punto di vista maschile.

Le artiste, in senso metaforico, si sono trasformate da vittime in carnefici e hanno messo a nudo il corpo e l’identità costruendo un modo attivo femminile di vedere.

Questa tesi ha inoltre evidenziato che, attraverso un concetto che funziona da pretesto e da fine ultimo (il **corpo pubblico**), l'operato artistico può essere assunto come una transdisciplina.

Nello specifico, questa transterritorialità dell'espressione artistica femminile sembra far parte della necessità di manifestare un' "autobiografia" che abbia risonanze collettive capace di discutere in prima persona le esigenze femminili legate a una vivibilità sociale.

Tale pensiero sembra prendere forma, in particolare, da un senso di inquietudine che soggiace alla ricerca delle artiste impegnate nella rivendicazione e riadattamento dell'identità femminile.

Tale carattere "nomade" femminile ha permesso di attingere da diverse fonti artistiche che hanno evidenziato come sia possibile disquisire su un **corpo pubblico** diversificato e come non sia necessario manifestare la tangibilità del corpo per sostenere le tematiche inerenti.

Rispetto alle ultime considerazioni, il **corpo pubblico** esprime genericamente attitudini democratiche, anche se spesso tali propositi vengono fraintesi a causa delle circostanze o del tipo di espressività.

Fra le ipotesi artistiche riscontrate di **corpo pubblico** si è spesso notato come queste possano pervenire a proposte espresse con una carica "aggressiva", manifestata nell'esplicitazione di un punto di vista al femminile o nella difesa di diritti negati.

Si è pure evidenziato che una delle caratteristiche più interessanti espresse artisticamente dal **corpo pubblico** dell'ultima metà secolo sia il mostrare il corpo spesso "alterato", portando in luce aspetti che attingono dalla dimensione sacra e profana del corpo e che implicano molti tabù.

Fra tutte le caratteristiche artistiche evidenziate all'interno del territorio frammentato e complesso del **corpo pubblico** si riscontrano almeno due principali direzioni.

La prima ipotesi "statica" include tutte le proposte artistiche che afferiscono all'oggettività e alla permanenza del corpo.

Tale territorio documenta la tangibilità del corpo anche quando questi presenti il proprio "esserci" con tracce o in modo transitorio.

L'eccesso di tale ipotesi potrebbe sortire nella possibilità, non ancora concretizzata, di un destino "museificato" del **corpo pubblico** attraverso l'arte.

La "mummificazione" artistica del corpo potrebbe infatti sorgere come risposta alla dispersione del corpo come entità e identità.

All'opposto di questa concezione "statica" del **corpo pubblico** se ne può riscontrare una versione "dinamica".

A tale ipotesi appartengono tutti i progetti di **corpo pubblico** basati sulla compartecipazione di più soggetti all'evento artistico e che si verificano in luoghi "pubblici".

L'estensione di tale ipotesi risiede nel livello virtuale, dominato attualmente dalle reti informatiche.

È chiaro come tali suddivisioni non possano essere considerate in modo categorico ma permettano la reciproca interferenza o compresenza.

Sintetizzando le caratteristiche argomentate nella seconda parte di questa tesi, si è notato come fino alla prima metà del XX secolo sia possibile parlare di **corpo pubblico** solo in senso metaforico quale espressione artistica portata avanti pionieristicamente da alcune artiste come esigenza "privata" e come volontà di presenza "pubblica".

Solo dagli anni '60 e '70, in particolare con la scultura pubblica e la Body Art, il corpo si dichiara palesemente pubblico con azioni singole o partecipate dove l'esterno e la collettività sono chiamate apertamente a prendere parte al progetto artistico.

Nelle decadi successive il **corpo pubblico** si configura sempre più attraverso l'intervento delle utenze casuali o dirette, sia in senso pratico che in senso metaforico, grazie alle applicazioni tecnologiche e virtuali legate all'arte e al corpo e al consolidarsi dell'arte pubblica intesa come progetto di gruppo o che prevede la concausa di più parti all'evento artistico.

È bene chiarire che tutte le manifestazioni artistiche del **corpo pubblico**, pur periodizzate per convenienza in questo testo, non si esauriscono in coincidenza di un determinato periodo storico o luogo geografico, ma esercitano la propria influenza a posteriori con caratteri variabili a volte isolati o condivisi e a volte intermittenti o lineari.

Rispetto la complessità dei fenomeni riscontrata, che pone in luce la disomogeneità e la frammentazione delle proposte artistiche, è possibile considerare il **corpo pubblico** rispetto altre due variabili principali.

La prima variabile è costituita da un livello tangibile.

A questa prima macro area corrispondono le pratiche che "presentano" il corpo, nella sua interezza o particolarità, oppure che usano il corpo stesso come materiale e mezzo espressivo.

A questo livello appartengono anche tutte le ipotesi che utilizzano l'organico sia come materia modellabile e ri-configurabile sia come concetto plasmabile di derivazione organica.

La seconda variabile è contraddistinta da un livello simbolico.

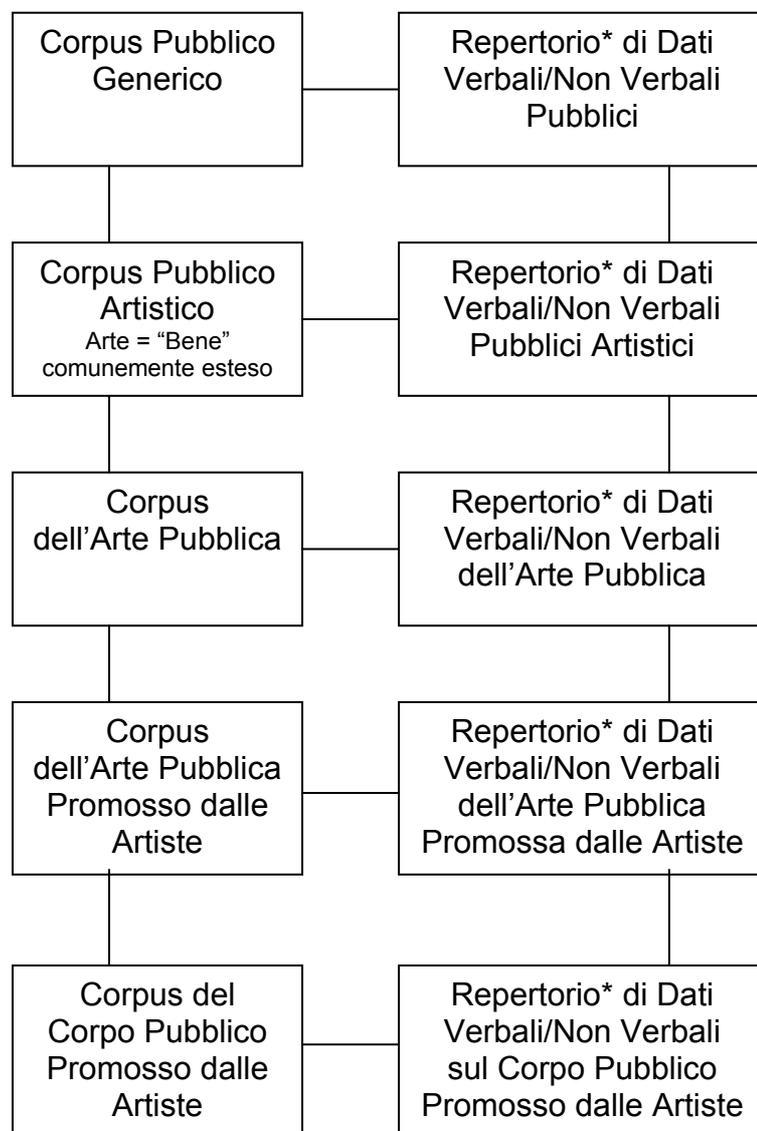
A questa area appartengono prevalentemente le pratiche concettuali che citano e “rappresentano” il corpo rispetto ad un ordine mentale.

In questo livello si trovano le opere d’arte che propongono “oggetti” o concetti che si sostituiscono al corpo e che intervengono sulle tracce, sull’assenza e sul vuoto dell’entità fisica corporea.

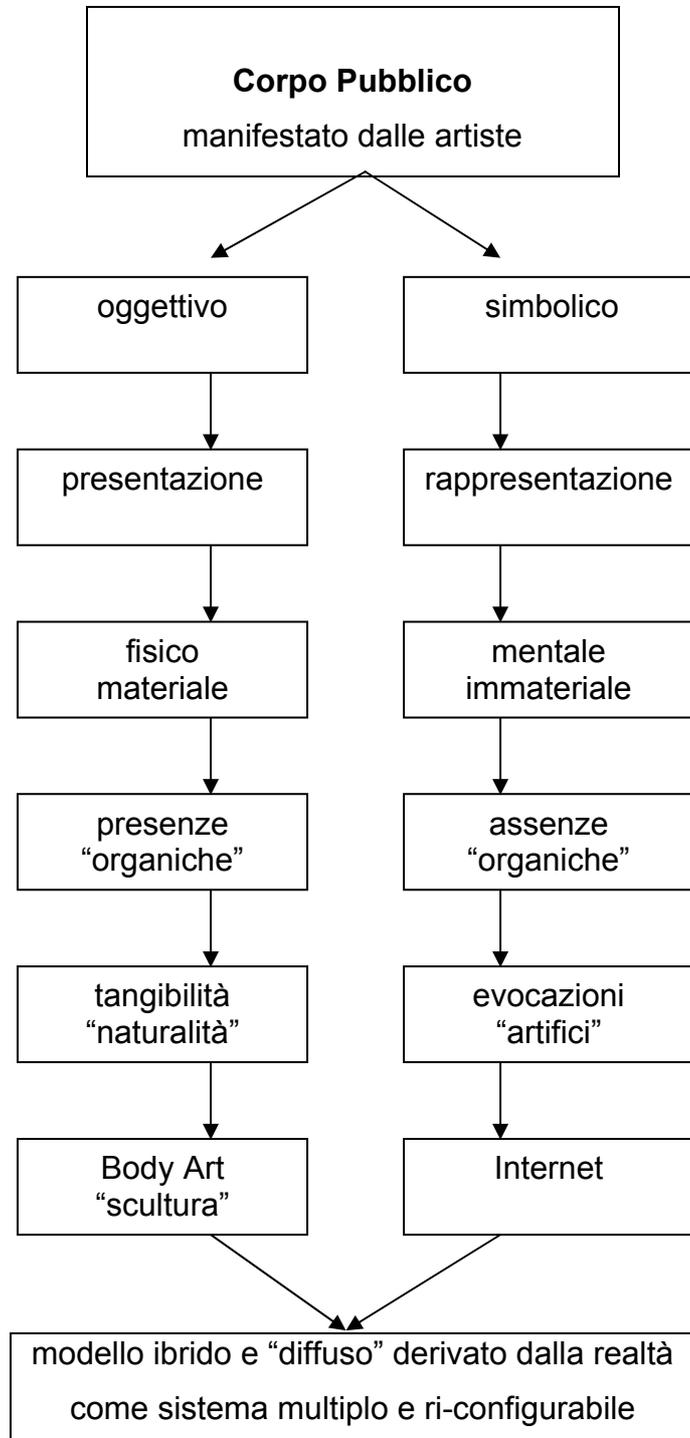
Anche questi due livelli principali manifestati dalle artiste per mezzo del **corpo pubblico** possono essere interdipendenti ed esplicitarsi perciò con caratteristiche ibride fra livelli oggettivi o metaforici in senso soggettivo individuale o in senso sociale a livello collettivo.

Inoltre tali prospettive ibride a volte vengono espresse dalle artiste con consapevole retorica o aperta provocazione in corrispondenza alle inquietudini psicofisiche che si desiderano manifestare con creatività.

Per semplificare e concludere le argomentazioni si propongono alcune mappe concettuali in grado di orientare il discorso sul **corpo pubblico** nelle varie accezioni.



Il termine repertorio riferito al corpo e nello specifico al corpus pubblico può essere sostituito dalla dicitura sistema complesso.





.....Indice Artiste

ABAKANOWICZ, Magdalena

Falenty, Polonia, 1930

Dagli anni '60 esegue sculture tessili ambientali, anche a carattere monumentale, che interagiscono con lo spazio e il corpo.

La corporeità delle forme organiche dell'artista risulta in contrasto con il senso di svuotamento di tali presenze, simili a carcasse o a corpi monchi.

Il rapporto organico fra interno ed esterno è concepito dall'artista come corrispondenza esistenziale fra il senso di vita e quello di morte.

L'impiego di fibre tessili è inteso come materiale capace di strutturare la civiltà e quale critica al sistema capitalistico che vede l'uso di sostanze artificiali sinonimo dell'alienazione della società.

Ha eseguito opere d'arte pubblica fortemente relazionate con il corpo e l'esistenzialismo sociale.

- *Abakans*, 1968-1975 - serie di sculture monumentali in fibra
- *Black Garment*, 1969 - abito-cappa monumentale di funi e strisce tessili
- *Embryology*, 1978 - scultura pubblica monumentale con forme organiche

ABBOTT, Berenice

Springfield, Ohio, 1898 - 1991

Negli anni '20 si trasferisce a Parigi.

Dal 1923 al 1925 è aiutante del fotografo americano Man Ray.

Scopre e promuove il lavoro del fotografo francese Eugène Atget.

Quando torna a New York esegue foto "documentative" della città fra grattacieli e quartieri suburbani.

La Federal Art Project le commissiona un "reportage" su Manhattan anni '30.

Dal 1935 al 1968 insegnò alla New School for Social Research di New York.

Il suo lavoro ha punti in comune con quello del fotografo americano Walker Evans.

- *Autoritratto*, 1930 -il volto dell'artista appare come deformato da una lente

ABRAMOVIC', Marina

Belgrado, 1946

Vive e lavora ad Amsterdam.

La famiglia partecipò alla Resistenza durante la Seconda Guerra mondiale, il padre, patriarca della Chiesa ortodossa, venne ucciso nel 1938.

Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Belgrado, approfondendo gli studi sulla cultura arcaica e moderna.

Dal 1972 ha cominciato a lavorare con il suo corpo come performer in una ricerca sui limiti fisici, poi proseguita con il compagno sentimentale e artistico Ulay con azioni basate sulle reciprocità corporali.

Con Ulay ha collaborato dal 1975 al 1988, il loro distanziamento verrà vissuto attraverso una performance.

Lo scambio che l'artista instaura con il pubblico preso in causa è parte fondante delle sue performance.

Si dedica anche al video e alla scultura pubblica, inoltre teorizza e si definisce "corpo pubblico" attraverso il vissuto personale trasportato a livello universale.

PERFORMANCE:

- *Body Action*, 1973 – performance dove l'artista nuda sonda le reazioni delle componenti maschili facenti parte del pubblico
- *Rhythm*, 1974 – serie di performance dove il corpo è portato ai limiti di sopportazione psico-fisica
- *Relation Works* – serie di performance degli anni '70 condotte con Ulay basate sul corpo e le "azioni" portate al limite. Unicità data dal confronto/unione dei due corpi degli artisti
- *Relation in Movement*, 1977, Musée d'Art Modern, Paris – giro in circolo su un furgoncino per quindici ore
- *The Lovers/The Great Wall*, 1988 - fine della relazione fra Abramovic e Ulay - I due artisti percorrono la Grande muraglia Cinese, Ulay da Ovest e Abramovic' da Est; dopo tre mesi circa quando si incontrano si lasciano
- *Balkan Baroque*, 1997 - video e performance – critica alla guerra balcanica - Durante la performance l'artista appare in camice bianco "pulendo" una catasta di grosse ossa animali Leon - d'Oro della Biennale di Venezia, 1997

ACCARDI, Carla

Trapani, 1924

Vive a Roma.

Pittrice esponente dell'Informale Astratto.

Nel 1949 sposa il pittore Antonio Sanfilippo con il quale frequenta gli artisti che daranno vita con lei al manifesto editoriale "Forma 1" sull'arte astratta ideologica.

Fino al 1952 le sue pitture seguono un formalismo costruttivista e concretista che negli anni successivi evolvono fino alle tendenze dell'informale che reinterpreta con geometrie ed intrecci caratterizzati da segni programmati.

- *Nero, Grigio e Bianco*, 1998

AGAR, Ellen

Buenos Aires, 1899 – ?

Pittrice e scultrice surrealista.

Famiglia di origini britanniche che ritorna in Inghilterra nel 1911.

A London frequenta Henry Moore e il gruppo surrealista *London Group* e a Paris entra in contatto con i cubisti e i surrealisti.

Esegue oggetti, collages, assemblaggi e pitture con elementi del regno vegetale e animale.

- *The Angel of Anarchy*, ? – oggetto/scultura surrealista

AHTILA, Eija-Liisa

Hattula, Finlandia, 1959

Si dedica alla produzione di video e film che esibisce in cinema e in installazioni.

Nella metà degli anni '80 collabora con Maria Routsala.

Dagli anni '90 svolge un lavoro filmico individuale basato sulla quotidianità dai contenuti drammatici.

Il suo lavoro è focalizzato sulla narrazione delle relazioni fra generazioni e fra i sessi.

- *Monumento*, 1986 - scultura a pietra tombale
- *Me/We, Okay, Gray*, 1993 - trasgressione della narrazione filmica tradizionale
- *If 6 Was 9*, 1995 – dialogo fra giovani ragazze sulla maternità
- *Today*, 1996-1997 – installazione con DVD e film 35mm per tre proiezioni sonore su schermo. 10'
- *Anne, Aki & Déu*, 1998 - installazione con cinque monitors, un letto e una poltrona. Aki è un uomo dalla personalità multipla (cinque schermi) che racconta di Anne, la sua donna ideale,

rappresentata in un video davanti alla poltrona da una serie di immagini di donne. Nel video davanti al letto appare Dio rappresentato alternativamente come uomo e come donna

ALÁEZ, Ana Laura

Bilbao, 1964

Vive e lavora a Madrid.

Fotografa e scultrice che si esprime anche con installazioni dal forte contenuto "femminile".

Ha collaborato con riviste (come El Pais e NEO2) con articoli, foto, installazioni e oggetti di arte e moda.

- *Firma de Autor*, 1995 – fotografia giocosa di sé stessa
- *She Astronauts*, 1997 – installazione – oggetti di moda e consumo all'interno della galleria
- *Nail Lamp*, 2003 – vestito scultura di unghia laccate giganti

AMER, Ghada

Cairo, 1963

Vive e lavora a New York.

Si trasferisce in Francia e studia a Nizza e Paris.

Esegue ricami tessili con soggetti femminili desunti da riviste di moda.

Evidenzia in senso critico i modelli e gli stereotipi che investono il corpo femminile proposti dai massmedia.

Produce tele, cuscini e altri complementi d'arredo.

Con la pratica della tessitura, del cucito e del ricamo in senso "pittorico" intende scardinare il concetto tradizionale di lavoro e ruolo femminile nella società.

Insiste su temi quali modello, copia, routine inerenti la donna, anche in chiave erotica.

Il suo gesto pittorico è ottenuto da fili con gugliate in vista e punti saltati che compongono immagini a prima vista informali ma che ricamano in realtà volti e figure femminili.

- *Cinq Femmes au Travail*, 1991 – pittura con ricami a gugliate sciolte

ANDERSON, Laurie

Chicago, 1947

Vive e lavora a New York.

Musicista, poetessa e scultrice multimediale, artista postconcettuale, compositrice di electronic art, music-video-performer.

Nella sua ricerca espressiva, principalmente video-sonora ma anche scultorea, insiste su temi sociali dal forte contenuto urbano, massmediatico e tecnologico.

Utilizza il paradosso e l'ironia, spiazzando le parole attraverso procedimenti e accostamenti logici, che annullano le differenze.

Nonostante gli esordi precoci degli anni '70 non le fu facile avere il successo arrivato nella decade successiva.

Fu giudicata "privilegiata" dal punto di vista economico nel procurarsi i mezzi e supporti tecnologici e, per questo, vista con sospetto come "figlia di papà", successivamente fu criticata dai suoi "cultori" di élite per il fatto di aver raggiunto il successo commerciale.

Da sempre il suo sviluppo artistico ha coinvolto lo stesso strumento sia in senso tecnico che scultoreo, portando la musica e le strumentazioni a sperimentazioni inaudite.

Attualmente le sue apparizioni in concerto sono considerate un evento artistico, che la vedono anche impegnata a "poetare" in duetto con il compagno Lou Reed.

www.laurieanderson.com

www.mediamente.rai.it/home/bibliote/biografi/a/anderson.htm

PERFORMANCE:

- *Duets on Ice*, 1974-1975 – serie di performance in luoghi pubblici. Cinque in quartieri di New York e una presso il monumento della fiamma eterna di Genova

SCULTURE E INSTALLAZIONI:

- *Handwriting (Mudra)*, 1972 – richiamo alla filosofia buddista e agli stati di “higher consciousness”. “Oggetti” realizzati dopo la lettura giornaliera del New York Times, il cui giornale è convertito in cartapesta
- *Numbers Runners*, 1978 – installazione con postazione telefonica – scultura interattiva audio – il telefono trasmette a ripetizione parole incise su nastro e registra gli interventi dell’utente
- *What You Mean We*, 1986 – installazione dove si compenetrano gli strumenti musicali con l’arte e la tecnologia
- *Drawing for Video Bow*, 1992 - archetto con fissata all’estremità una piccola telecamera (lipstick camera”)
- *Ventriloquist Puppet with Violin*, 1992 - puppazzo ventriloquo con violino dalle fattezze di Anderson
- *Blood Fountain*, 1994 simulazione a computer
- *Tilt*, 1994 – segna livelli da carpentiere, sensori, dispositivo computerizzato e altoparlanti
- *Talking Stick*, 1999 – console digitale disegnata da Bob Bielecki

DISCHI

- *New York Social Life*, 1977
- *Time to Go*, 1977
- *Three Experiences*, 1978
- *Songs From Americans: The Nova Convention*, 1979
- *Word of Mouth*, 1980
- *O Superman*, 1981 - singolo – 7’
- *Big Science*, 1982 – suono elettronico eclettico - il brano *Let X=X* compare come flexdisk allegato alla rivista Artforum (Feb)
- *Mister Heartbreak*, 1984 - con Adrian Belew, Nile Rodgers e Peter Gabriel
- *United States Live I-IV*, 1985 - raccolta di brani dal 1980 al 1985 in cinque CD, Brooklyn Academy of Music
- *Home of the Brave*, 1986 – in coproduzione con Roma Baran - colonna sonora per l’omonimo film - contiene il brano *Language is a Virus* (prodotto da Nile Rodgers)
- *Strange Angels*, 1989 – il vero primo disco cantato.
- *Bright Red*, Warner Bros, 1994 – Prodotto da Brian Eno, con la collaborazione di Lou Reed e Arto Lindsay
- *The Ugly One whit the Jewels*, 1995 – live, Sadler Wells, London

CD-ROM:

- *Puppet Motel*, 1995, LTI Vojager – viaggio elettronico-virtuale in trentatre stanze di un hotel.

VIDEO E FILM:

- *Dearreader*, 1974 – 8mm – b/n – raccolta di racconti e musiche
- *O Superman*, 1981 – videoclip 10’ 57”
- *This is the Picture*, 1984 – videoclip trasmesso via satellite Paris-New York. Con la collaborazione di Nam June Paik e Peter Gabriel. Omaggio a “1984” di Orwell
- *Home of the Brave*, 1984 - videoclip (riprodotto su disco nel 1986), apparso contemporaneamente al disco *Mister Heartbreak*, prodotto in collaborazione con Peter Gabriel e William Burroughs.
- *Sharkey’s Day*, 1984 – 4’ 25” - videoclip con animazione stile video-game
- *Language is a Virus*, 1986 – 7’52” Warner Brothers
- *What You Mean We?*, 1986 - 30’ video con immagini digitali di cloni

- *Talk Normal*, 1989 – 60' versione originale in inglese con sottotitoli in giapponese
- *Beautiful Red Dress*, 1990 – videoclip – 3' 14"
- *Personal Service Announcements*, 1990 – sei brani che illustrano gli standard su come produrre videoclip . Fra i temi compaiono: "national debt, the national anthem, and military research".
- *The Collected Videos*, 1991 – raccolta di video e filmati dal 1980 al 1990
- *Carmen*, 1992 – 15' – videoclip un giorno di vita di una carmen contemporanea. Commissionato dall'Expo 1992 di Sevilla
- *Perfect Day Video*, 1997 – 4' – video promozionale per la BBC
- *Dal Vivo*, 1998 – realizzato in collaborazione con il carcere di San Vittore e la Fondazione Prada di Milano. Anderson "regala" al detenuto Santino Stefanini della "banda Vallanzasca" un'evasione virtuale. Tale proposta estetica-tecnologica fondata sui concetti di "telepresenza" e "corpo magico scarnificato" ha un contenuto ideologico e politico collegabile all'attivismo intellettuale anni'70 e le collaborazioni nel laboratorio del gruppo "Downtown" con Philip Glass e Gordon Matta-Clark.

ANTIN, Eleanor

New York, 1935

Vive a Solama Beach, California.

Performer che mescola danza, installazioni e videotapes.

Lavoro fortemente autobiografico reso con autoritratti che controbattono il maschilismo attraverso l'affermazione di archetipi e simboli che incarnino il potere o le "debolezze" femminili.

- *Carving: A Traditional Sculpture*, 1973 – fotografie eseguite ogni giorno dal 15.07.1972 al 21.08.1972 che ritraggono per quattro lati il corpo dell'artista sottoposto a un processo di dimagrimento. Parodia del processo di modellazione a tuttotondo tradizionale classico nel "gestire l'insieme" e del quando "fermarsi"
- *The Ballerina and the Bum*, 1974 – video - tema dell'innocenza – cinema muto come riduzione del gesto

ANTONI, Janine

Freeport, Bahamas, 1964

Vive a New York.

Utilizza il proprio corpo con performance, sculture e installazioni come risposta femminista alle discriminazioni e agli storicismi patriarcali e maschilisti.

L'aspetto narrativo delle sue opere dimostra interesse per l'archeologia e l'ironia.

I suoi interventi corporali sono spesso relazionati con la tessitura, il mangiare e la pulizia di oggetti o materiali.

Spesso materiali e azioni proposti dall'artista riguardano la bulimia come riferimento a una tipica devianza femminile.

- *Gnaw*, 1992 – modellazione a morsi di due blocchi di 270kg l'uno, uno di cioccolato, l'altro di grasso. I pezzi staccati dai due blocchi furono usati per la produzione di rossetti e scatole per cioccolatini a forma di cuore. Rapporto fra mangiare-vomitare e cioccolato che si trasforma in grasso.
- *Lipstick Display*, 1992 – rossetti di lardo, cera d'api e pigmenti con contenitore (per cioccolatini) di cioccolata a forma di cuore.
- *Loving Care*, 1992 - pittura su pavimento ottenuta con lo strisciare dei suoi capelli intinti in un secchio di colore. Capovolgimento del lavoro di massaia nella pulizia dei pavimenti inginocchiandosi al suolo

- *Butterfly Kisses*, 1992 - texture su tela ottenuta con dodicimila sbattiti di ciglia truccate con mascara
- *Eureka*, 1993 – vasca da bagno riempita di lardo nella quale l'artista lascia la sua impronta per effetto del calore del corpo. L'opera cita il principio di Archimede relativo alla misurazione del volume di forme irregolari. Dai resti del lardo (impronta del corpo) verranno ricavate delle saponette
- *Tender Buttons*, 1994 – spille in oro a forma dei propri capezzoli

ALVAREZ BRAVO, Lola (MARTÍNEZ de ANDA, Dolores)

San Juan de los Lagos, Jalisco, Mexico, 1907-1993

Rimasta orfana da piccola il fratello si occupa della sua custodia presso un collegio a Tacubaya.

Nel 1924 si sposa con Manuel Alvarez Bravo che la introdurrà al mondo della fotografia.

Dopo la separazione dal marito nel 1934 prosegue la sua carriera in solitario e lavora come fotoreporter per riviste (*Vea, Voz, Avance, Futuro, Espacio*) facendo ritratti a politici e artisti.

Le sue foto sono contraddistinte da eleganza sofisticata ma non convenzionale.

- *Las Dos Fridas*, 1944 - foto di Frida Kahlo allo specchio/finestra. Sembra che ci sia un'altra persona al di là dello specchio

ARBUS, Diane (NEMEROV, Diane)

New York, 1923 – 1971

Fotografa suicida celebre per la serie di ritratti fotografici di persone "fuori norma".

Collaborò con riviste e fu assistente del marito fotografo Allan Arbus fino al 1957 dal quale si separò per proseguire la sua carriera in solitario .

Le sue immagini pongono l'accento sul carattere "mostruoso" della "differenza" non visibile, insita nella normalità e verità quotidiana, fatta anche di esseri deformati.

Identità differenti ed eccezionali sono elevate artisticamente per la loro unicità.

Pone in risalto eventi che per essere troppo quotidiani sono percepiti di solito come non meritevoli di essere valutati come "arte".

La distanza emotiva "normale" implicita nella tecnica fotografica è indirizzata in modo particolare verso persone al margine, individui socialmente e fisicamente "diversi" (subnormali, nani e giganti) e "mostri culturali" di tipo popolare o ufficiale (coppia di bambini campioni di ballo).

- *A Young Brooklyn Family Going for a Sunday Outing*, 1966

BACHHUBER, Liz

Wisconsin, USA, 1953

Vive e lavora a Weimar, Germania.

Insegna alla Bauhaus-Universität di Weimar.

Esegue interventi di arte pubblica mescolando elementi naturali con luoghi e oggetti dismessi.

L'artista evidenzia i concetti di recupero e salvaguardia di "prodotti" naturali e culturali.

- *Flow*, 1992 – installazione urbana "waterfront"
- *Carambolage*, 1992 – installazione con fronde di alberi e sterpaglie mescolati a rottami d'automobili
- *Nesting Places*, 1999, Weimar - Installazione urbana con nidi scala monumentale costruiti con materiali naturali mescolati ad altri materiali di recupero urbano

BASSMAN, Lillian

Connecticut, 1908 - ?

Fotografa di moda che collaborò con Richard Avedon dal 1947 ed eseguì immagini pubblicitarie per la rivista *Harper's Bazaar* e per gli stilisti Balenciaga e Chanel.

L'autrice distrusse molte delle sue opere negli anni '70 a causa dell'impatto estetico causato dallo stile dettato dalla cultura pop. Recentemente i negativi che si salvarono sono stati restaurati e pubblicati (Bulfinch Press, New York, 1998)

BEE, Betty (Betty Bee)

Napoli

Performer che presenta in modo ambiguo e sfacciato la propria autobiografia attraverso il corpo e il travestimento.

Poetica esistenziale condotta con azioni pubbliche per la strada, spiccatamente ironiche e trasgressive quali parodie del quotidiano e "pedinamenti" di sé stessa.

Le performance si distinguono per l'interpretazione di ruoli da "prima donna" e per l'esibizione di aspetti tragici ed eccessivi della vita umana condotti al filo dell'esistenza.

L'artista crea paradossi di luoghi e identità mediante azioni che determinano tensione ed esasperazione.

- *Split*, 1995 – corpo inguainato in plastica trasparente da apparire simile a un bozzolo
- *Dittico*, 1996 – coppia di pitture ovali con contrasto di colori complementari

BEECROFT, Vanessa

Genova, 1969

Vive e lavora a New York.

Si è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

Dagli anni '90 presenta performance che la vedono come regista di "messe in posa" in gallerie di una serie di "modelle" ridotte a canone unico in quanto scelte per affinità di connotati o accumulate da minimi accessori, quali parrucche, indumenti e accessori.

Nell'avanzare numerico di tali performance l'artista ha sempre più denudato le modelle.

Recentemente l'omologazione dei corpi è stata sostituita dalla pluralità dei colori delle varie "pelli" umane.

Le sue performance, caratterizzate per evanescenza e atemporalità, presentano "corpi d'arte vivente" che inscenano "tableaux vivant" alludendo a una identità azzerata, simile a un modello d'accademia o a un manichino.

www.vanessabecroft.com

PERFORMANCE:

- *VB01*, 1993 – ragazze dell'Accademia di Belle Arti di Brera vestite in posa con abiti dell'artista
- *VB16*, 1996 – tableaux vivant con modelle con abiti e parrucche in bianco
- *VB35*, 1998 – tableaux vivant con alcune delle modelle in "nudo"
- *VB46*, 2001 – tableaux vivant con tutte le modelle nude e depilate indossando solo scarpe con tacchi a spillo
- *VB50*, 2002 – tableaux vivant con modelle nude che rappresentano tutte le razze del mondo attraverso i vari colori della pelle

BENGLIS, Linda

Lake Charles, Louisiana, 1941

Vive e lavora a New York.

Dagli anni '70 si occupa di tematiche inerenti il potere e la relazione tra sessi creando immagini con l'uso del proprio corpo nudo per combattere gli stereotipi di tipo maschilista.

Il suo lavoro è caratterizzato dalla mescolanza fra pittura e scultura e da una vasta ricerca polimaterica condotta attraverso sostanze sintetiche e altri materiali plastici e scultorei.

Dal 1980 le sue sculture acquistano una predominanza "organica".

Ha collaborato con Robert Morris ed ha realizzato opere d'arte pubblica.

- *Female Sensibility*, 1973 – video 14' – due donne si accarezzano in silenzio accompagnate dallo stridore di una voce maschile emessa via radio
- *Untitled*, 1974 – serie di immagini censurate (Artforum) quali invito alla sua esposizione dove l'artista è ritratta in atteggiamenti volutamente aggressivi e denigratori nei confronti della cultura maschilista dominante che vede la donna come genere inferiore e passivo

BIGELOW, Kathryn

San Carlos, California, 1951

Direttrice, scrittrice e produttrice di film di azione, al di fuori degli schemi comuni del genere.

Fin da giovane soffre del complesso di essere troppo alta e per questa causa di presunto rifiuto da parte degli altri decide di rifugiarsi nella pittura.

Negli anni '70 si trasferisce a New York mantenendo relazioni con Susan Sontag, Richard Serra, Vito Acconci (del quale fu assistente) e altri artisti del gruppo concettuale Art & Language, sperimentando varie tecniche artistiche, dalle installazioni alle performances, fino ad approdare alle registrazioni in video.

Come attrice compare nel film *Born in Flames* del 1983.

Ex-moglie del regista James Cameron (*Titanic*).

FILM:

- *Set Up*, 1979 – cortometraggio in cui evidenzia la propensione ad esprimersi con toni aggressivi e violenti
- *The Loveless*, 1982 – lungometraggio – vita urbana ed estetica "on the road" fra beat, motociclette, pin-ups stile anni '50
- *Near Dark*, 1987 – primo film – scritto e diretto dall'artista - revisione moderna del genere vampiresco classico
- *Blue Steel*, 1990 – film genere thriller – una poliziotta lotta contro un insospettabile omicida
- *Point Break*, 1991 – film - vicissitudini violente di un gruppo di ladri surfers che compiono crimini nascondendosi con maschere di ex presidenti degli Stati Uniti (Johnson, Carter, Reagan). Con Keanu Reeves e Patrick Swayze.
- *Strange Days*, 1995 – film - storia apocalittica e caotica ambientata a Los Angeles, fra droghe, crimini e delitti
- *The Weight of Water*, 2000
- *K-19: The Widowmaker*, 2002 – film – storia ambientata in un sottomarino. Con Harrison Ford

BIRNBAUM, Dara

New York, 1946

Vive e lavora a New York.

Performer, danzatrice e videoartista che affronta temi femministi attraverso un'estetica minimale diretta contro gli abusi derivanti dalla retorica dell'ideologia reazionaria perpetuata dai sistemi di comunicazione di massa.

- *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1979, video a colori 6' – manipolazione di spezzoni tratti dalla serie televisiva *Wonder Woman* - critica sugli aspetti psicologici derivati dalla

manipolazione tecnologica dei mass media, come nelle imprese da eroina della donna qualunque trasformata in “vincitrice” grazie agli effetti speciali

BONVICINI, Monica

Venezia, 1965

Vive e lavora tra Berlin e Los Angeles.

Esegue installazioni e video che criticano i ruoli istituzionali dell'arte e degli artisti e le aspettative generate dalla società nei confronti delle donne.

L'artista pone spesso a confronto il tema della sessualità con l'architettura nel tentativo di mettere in crisi le concezioni convenzionali di spazio, luogo e costruzione in relazione all'identità e all'arte.

- *Wallfucking*, 1995 – video che mostra il pube di una donna nell'atto di masturbarsi contro lo spigolo di un muro. Critica ai ruoli e agli spazi concepiti per le donne dagli uomini, rifiuto del concetto minimale di “spazio vuoto” e tributo alla creatività generata dalla noia del luogo (atelier dell'artista)
- *I Believe in the Skin of the Things As in That of the Women*, 1999 – installazione con ambiente di pareti in cartongesso con disegni a matita e citazioni che pongono in ridicolo azioni maschili legate alla sessualità

BORGHI, Enrica

Premosello Chiovenda, Novara, 1966

Vive e lavora a Novara.

Esegue sculture e vestuari con oggetti tipicamente femminili in versione “candy” e “beauty” dal richiamo dadaista e pop.

Particolarmente interessanti risultano i materiali impiegati attinenti la produzione seriale e il riciclaggio (dalle statue per giardini alle borsine e bottiglie in plastica, dagli accessori femminili ai dolci).

Tipicamente femminili appaiono le sue “veneri” realizzate con prodotti per la cura della persona e accessori di sartoria (unghie finte, bottoni, bigodini, spazzole, bottoni e automatici, perle, etc.)

- *Venere*, 2000 – statua femminile ricoperta da unghie finte laccate in bianco perlato e rosa

BOGUSLAWSKAJA, KSENIJA

Novgorod- ex URSS, 1892 – ?

Promotrice delle idee socialiste a San Pietroburgo e sostenitrice del futurismo russo.

Nel 1913 sposa il pittore Ivan Puni, nel 1919 fugge a Berlin e nel 1924 si trasferisce a Paris dove lavora come costumista e disegnatrice di stoffe.

BOURGEOIS, Louise

Paris, 1911

Vive e lavora a New York.

Visse nel lusso dell'alta borghesia, vezzeggiata dal padre che cominciò ad odiare una volta resasi conto della sua eccessiva infedeltà coniugale.

Dalla famiglia, che era dedita al restauro di arazzi e tappeti della classe alta, deriva il gusto per le cose pregiate e per i tessuti.

Nel 1938 si sposa con il critico e storico dell'arte Robert Golwater, con egli si trasferisce a New York ed ebbe tre figli.

Il suo lavoro è condotto con distanza dalla critica e dal mercato ufficiale, anche se negli anni '50 mantiene contatti con gli esponenti dell'espressionismo americano e collabora con il gruppo *Irascible Eighteen* e con gli *American Abstract Artist*; inoltre si relazionò con

gli artisti che si rifugiarono negli Stati Uniti negli anni della seconda guerra mondiale (Le Corbusier, Marcel Duchamp e Joan Miró).

Tutta la sua produzione artistica si contraddistingue per l'uso di più materiali e per l'incessante dedizione a più opere nello stesso tempo.

Il corpo organico, vissuto e sentito, è la referenza dell'identità femminile portata alla luce in ogni opera di quest'artista.

Il corpo è concepito dall'artista come elemento chiave per sondare ed entrare in contatto con i caratteri universali del modo, oltre che espressione complessa del senso profondo e intimo della natura psicofisica dell'uomo.

Realizza sculture e installazioni anche di gran formato dimostrando una particolare versatilità tecnica e la propensione nella ricerca introspettiva personale condotta attraverso tematiche femminili.

Le sue opere inducono verso la costante tensione fra interno ed esterno e la doppia lettura piacere-sofferenza.

Lavoro altamente autobiografico che ripercorre la memoria, l'infanzia e la sofferenza attraverso il dolore vissuto con il corpo.

I corpi dell'artista, in vari materiali, infondono disagio e carica emotiva e spesso sono pervasi da liquidi organici che sono la conseguenza dell'organicità del corpo stesso e delle emozioni (le emozioni interne diventano liquidi).

- *Torso, Self-Portrait*, 1963-1964 – scultura a muro in bronzo con patina bianca
- *Filette*, 1968 - “enorme fallo-giocattolo”- “bambola” fallica simbolo di presenza maschile “dominante”. L'artista è ritratta da Mapplethorpe nel 1982 con questa scultura sotto il braccio
- *Avenza*, 1968-1969 – abito in lattice, formalmente organico, tutto bulbi e protuberanze mammellari
- *Femme-Couteau*, 1969-1970 – marmo bianco - figura femminile a forma di coltello- Ambivalenza femminile fra seduzione e distruzione – La donna si identifica con il coltello/pene per difendersi. Lo stesso soggetto è stato realizzato in marmo rosa negli stessi anni e in marmo nero nel 1982
- *The Destruction of Father*, 1974 - installazione a forma di tavolo con commensali dominata dalla presenza di forme tondeggianti, esplicita dichiarazione di odio verso il padre concepita come crescita di protuberanze organiche “mammellari” - rovesciamento del mito di Saturno (figli divorano il padre)
- *A Banquet / A Fashion Show of Body Parts*, 1978, Hamilton Gallery, New York - performance – sfilata di moda, con abiti sessuati attraverso escrescenze applicate su stoffe, sia femmili sia maschili
- *Nature Study*, 1984 – scultura di “idolo” antropomorfo plurimammellare
- *Bienvenus*, 1991 – scultura in marmo rosa che riproduce in scala ridotta la casa di famiglia, rinchiusa in una gabbia e sulla quale pende una ghigliottina
- *Arch of Hysteria*, 1993 - contemporanea posa da “deposizione” sospesa nel vuoto, corpo decapitato ed inarcato dall'isteria
- *Spider*, 1995 - giganteschi ragni che sorvegliano il “luogo” del ricordo. Doppio significato simbolico: protezione e presenza materna. Similitudine tessile fra l'artista, la sua casa e il ragno
- *Cell (Clothes)*, 1996 – installazione con abiti e tessuti all'interno di abitazioni
- *Untitled*, 1996 – scultura porta abiti con ossa-stampelle
- *Torso*, 1996 – figura-bambola in stoffa con evidenti segni di cucitura (sutura)
- *Quilting*, 1999 – trapunta patchwork con tessuti rosa

BRENNER, Birgit

Berlin, 1964

Vive e lavora a Berlin.

Il suo lavoro è improntato sulla delega dell'identità a una donna fittizia che si narra attraverso l'uso di lana rossa in installazioni e immagini caratterizzate dalla grafia tessile e dall'uso evocativo delle qualità organiche della materia.

- *Angst vor Gesichtsröte I. Akt*, 1999 – installazione con scritte eseguite con lana rossa attorcigliata a chiodi che percorrono le pareti della galleria (Eigen + Art, Berlin)
- *Angst vor Gesichtsröte III. Akt*, 1999 - fili di lana rossa attorcigliati alle gambe
- *Angst vor Gesichtsröte IV. Akt*, 1999 – fotografia di mani che graffiano le gambe dove la fuoriuscita di sangue è realizzato con fili di lana rossa

BROWN, Trischa

New York

Esponente della "New Dance" al fianco di Yvonne Rainer, che si esprime come ballerina, coreografa e performer.

Sperimentazioni di danza e teatro dal 1956 sotto la direzione di Ann Alprin.

Lavoro sperimentale fondato sull'improvvisazione e sull'unicità del gesto e degli avvenimenti.

La sua estetica è basata sulla riduzione e sull'accumulazione.

Il gesto ripetuto perde il suo significato iniziale.

Accettazione dell'errore come simbolo della imperfezione umana.

Dalla fine degli anni '60 ha costruito attrezzi per camminare sulle pareti, che sfidavano la legge di gravità.

- *The Man Walking Down the Side of the Building*, 1969
- *Group Primary Accumulation*, 1973
- *Walking on the Wall*, 1975 – sulla forza di gravità
- *Glacial Decoy*, 1979

BULLOCH, Angela

Fort Frances, Canada 1966

Vive e lavora a London.

Il suo lavoro è basato sull'immagine digitale e sulla trasformazione virtuale o decorativa dello spazio e degli ambienti in cui interviene.

La sua poetica tratta dei comportamenti e dei ruoli umani.

I meccanismi che trasformano l'ambiente delle sue installazioni vengono spesso attivati involontariamente dal transito del pubblico o funzionano automaticamente, come l'attrezzo da lei progettato che dipinge sulle pareti.

- *Mat Light (Green, Red, Blue)*, 1997 - installazione con tappeti collegati a sfere luminose alle pareti

BURSON, Nancy

Saint Louis, Missouri, 1948

Vive e lavora a New York.

Fotografa e author multimedia.

Le sue opere sono caratterizzate da immagini al computer e installazioni multimediali dove ritrae gli aspetti formali distorti della realtà, come malformazioni fisiche.

Ritrae tali aberrazioni fisiche con punti di vista e messe a fuoco alterate per esaltare aspetti di "bellezza" non canoniche.

- *Faces*, 1993 – serie di fotografie in bianco e nero che ritraggono bambini con malformazioni craniche

CAHN, Marcelle

Stransburg, 1895 – Paris , 1981c

Pittrice in stile cubista e astratto.

- *Composizione Astratta*, 1925 – pittura in stile astratto geometrico

CAHUN, Claude (SCHWOB, Lucy)

Nantes, 1894 - Jersey, U.K., 1954c

Lo pseudonimo maschile è stato adottato dalla scrittrice e fotografa francese dal 1917.

Fin da giovane esegue autoritratti dai quali traspare la passione per il teatro e la letteratura, nelle sue opere si evidenziano echi surrealistici.

Dal 1916 consolida la sua relazione sentimentale con Suzanne Malherbe con la quale resterà unita per sempre.

Con essa si dedicherà all'illustrazione di libri e condividerà le idee politiche antifasciste che le porterà a collaborare con la Resistenza durante la II Guerra Mondiale.

Dagli anni '30 utilizza il proprio corpo per rivendicare l'androginità del suo identità e sessualità, eseguendo autoritratti in cui alternativamente pone in risalto gli aspetti femminili o maschili della propria persona.

Il suo lavoro, dove l'identità assume connotati "grotteschi" , riflette una posizione critica nei confronti degli stereotipi che investono la donna e il suo corpo.

A causa delle persecuzioni fasciste la coppia di artiste fugge nell'isola di Jersey continuando a mantenere contatti con il gruppo di surrealisti francesi.

Nel 1944 la Gestapo riesce ad arrestarle e riunchiuderle in un campo di concentramento, da questo momento molte delle loro opere verranno distrutte.

Dovuto alle circostanze si indica la data di presunta morte il 1954.

Solo dalla fine degli anni '80 la sua opera esce allo scoperto.

- *Sans Titre (Autoportrait au Miroir)*, 1925c.

CAIRA, Giulia

Cosenza, 1970

Vive e lavora a San Maurizio Canavese e Torino.

Poliedrica artista che si ritrae nuda a confronto con superfici specchianti o avvolta in materiali riflettenti come plastica e alluminio.

Lo "specchio" è inteso come metafora del capovolgimento spiazzante dell'identità e come mascheramento dei ruoli attribuiti dal genere.

Le ambientazioni dell'artista mettono in scena i contenuti drammatici del teatro dell'ambiente domestico svelando pubblicamente ossessioni o fantasie private.

- *Speculum*, 1997-1999 – serie di immagini dove l'artista si ritrae a colloquio aggressivo con materiali desunti dalla quotidianità casalinga

CALLE, Sophie

Paris, 1953

Fotografa che si dedica all'immagine narrativa utilizzando il testo come supporto documentativo dell'opera, focalizzata principalmente sugli aspetti quotidiani pubblici e privati.

Le immagini sembrano come prese di nascosto e senza pretese estetiche e imbastite con un filo narrativo che costruisce il tessuto del vissuto delle persone sconosciute o complici prese in esame.

L'artista spia e si lascia spiare, prende in prestito e scambia le intenzioni e le sensazioni pubbliche e private.

- *Les Dormeurs*, 1979
- *Suite Vénitienne*, 1980

- *Hotel Rooms*, 1983 – l'artista spia e documenta la vita di alcuni clienti di un hotel veneziano fingendosi una donna delle pulizie
- *La Absence*, 1991 - immagini prese nell' Isabella Stewart Garner Museum di Boston, dove erano state trafugate delle opere d'arte. L'artista interroga il pubblico, le guardie e gli inservienti sul ricordo degli oggetti rubati
- *The Amnesia*, 1992 – foto dalla serie *Autobiographical Stories* che ritraggono con didascalie i ricordi “dimenticati” dei suoi amanti
- *Gotham Handbook*, 1998 – libro con immagini pubblicato nel 2000 dove è raccolto l'intervento estetico-sociale di arte pubblica eseguito per le strade di New York per rendere più gradevole la vita delle persone. Nei pressi di una cabina telefonica colloca alcune sedie e compie una serie di gesti sociali “gentili” e utili, come: offrire un sorriso, intrattenere una conversazione, regalare cibo e buoni pasto, etc.

CAPPA, Benedetta (MARINETTI, Benedetta)

Roma, 1987 – Venezia, 1977

Pittrice, decoratrice, scenografa e scrittrice futurista.

Allieva di Giacomo Balla, nel suo studio conosce nel 1917 il poeta e scrittore Filippo Tommaso Marinetti che sposerà nel 1923.

Negli anni '20 sperimentò con tecniche miste e collages la teoria “farmaco-sociale” del Tattilismo.

Fu fra i firmatari del Manifesto Futurista dell'Aeropittura del 1929 basato sull'estetica del volo e della vita aerea.

La sua produzione si distingue per gli accenti lirici e ideali di temi a carattere urbano.

Politicamente si distinse per difendere pubblicamente critiche contro le leggi razziali promulgate dai nazisti.

Dalla morte del marito avvenuta nel 1944 l'artista cesserà la propria produzione artistica pur continuando a diffondere le idee futuriste.

- Ciclo di decorazioni parietali, 1930c. - Sala delle Conferenze, Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni, Palermo – affreschi a carattere urbano con simboli della modernità e della velocità
- *La Grande X*, 1930 – visualizzazione dell'aeropittura futurista dove l'artista interpreta la modernità e il ciclo della vita con simbologie naturalistiche e geometriche giocate sul battito delle ali di una farfalla

CARRINGTON, Leonora

Clayton Gree, U.K., 1917 – ?

Pittrice surrealista.

Dal 1931 al 1934 studiò a Firenze.

Dal 1936 studiò a London con Amédée Ozenfant, conobbe Max Ernst con il quale visse a Paris.

Nel 1937 espose, per intercessione di Breton, a Paris e Amsterdam.

A causa degli arresti di Max Ernst per cause politiche, Leonora chiese l'asilo politico, infine fuggì a Lisbona dove sposò Renato le Duc con il quale si trasferì negli Stati Uniti.

Nel 1942 la coppia si recò in Mexico e in seguito divorziò; in questo periodo messicano, l'artista scrisse pezzi per teatro e racconti.

Nel 1984 si trasferì a New York e nel 1988 a Chicago.

- *El Mundo Mágico de los Mayas*, 1963 - National Museum of Antropology of Mexico.

CASSATT, Mary

Pittsburg 1845- Le Mesnil-Théribus, Oise, 1926

Artista americana impressionista autrice di numerosi di dipinti e acqueforti.

Dopo aver ricevuto in patria una formazione artistica accademica si trasferisce a Parigi dove, scoperta da Degas, viene a far parte del movimento dell'*Impressionismo*, partecipando anche alle esposizioni.

Le sue opere sono caratterizzate da eleganza e da un certo influsso dell'arte giapponese; i suoi soggetti raffigurano ambienti domestici e scene di vita familiare.

- *Il Palco a Teatro*, 1879

CHADWICK, Helen

Craydon, London, 1953 – London, 1996

Scultrice e fotografa che esegui opere dal contenuto organico attraverso tecniche multidisciplinari.

Le tematiche dell'artista sono incentrate sull'identità femminile nella storia dell'arte e nella cultura contemporanea quale sovversione critica della società patriarcale.

Le metodologie impiegate si distinguono per l'uso del corpo e delle sue parti come materiale plasmabile e modellante dalle risonanze archetipiche.

Le riflessioni artistiche dell'artista portano a considerare la carne come chiave di lettura del corpo sociale dell'umanità.

- *Of Mutability*, 1986 – installazione con sfere dorate, fotocopie del corpo dell'artista (atteggiato ad Estasi di Santa Teresa di Bernini) ed elementi organici e vegetali quali corrispondenza in senso evolutivo e di disfacimento dei sensi e della materia
- *Vanity*, 1986 – doppio autoritratto con specchio
- *Meat Abstract*, 1989 – fotografia di composizione plastico-pittorica con carne e dispositivo elettrico. Confronto e contrasto fra sostanze naturali e prodotti artificiali, entrambi di derivazione "umana"
- *Eroticism*, 1990 – fotografia di due cervelli tenuti fra le mani – Rapporto simbiotico fra i sensi umani e senso di cura delle sensazioni
- *Piss Flowers*, 1991-1992 – sculture ottenute dalle forme (calchi in negativo lasciati) lasciate dal marito nella neve nell'atto di urinare. Gesto "maschile" che genera una forma "femminile" floreale

CHANG, Patty

San Francisco, 1972

Vive e lavora a New York.

La ricerca dell'artista, fondata sui confini che dividono razze, sessi e generi, rimanda a rituali espressi con il corpo permeati da un senso di vulnerabilità.

Le sue opere trattano norme sociali insinuate nel corpo spesso celate dietro abitudini alimentari quotidiane (mutande riempite di uova) esplorandone la dimensione spettacolare, sensuale e feticistica.

L'artista evoca il potere seduttivo femminile attraverso la "sottomissione orientale".

- *Fountain*, 1999 - video ipernarcisista dove appare bevendo il proprio riflesso specchiato nell'acqua (da una ciotola?)
- *Shaved "At A Loss"*, 1999 – mutandine riempite di uova

CHICAGO, Judy

Chicago, 1939

Vive in New Mexico.

Artista, insegnante e attivista femminista.

Tutta la sua produzione artistica e "ideologica" è centrata sulla simbologia femminile e femminista.

Nel 1969 ha fondato presso la California State University di Fresno il primo corso artistico fondato su una programmazione dai contenuti femministi e diretto esclusivamente a studentesse.

Dal 1971 al 1973 ha trasferito i suoi corsi femministi presso il California Institute of the Arts di Valencia in collaborazione con Miriam Schapiro.

Ha promosso interventi di arte pubblica in collaborazione con gruppi di donne e studentesse.

L'operato artistico pubblico e collettivo di Chicago fu spesso rifiutato dalle stesse femministe che vedevano nella sua arte la proposta di una femminilità vissuta positivamente in senso biologico e archetipico, invece di definire l'identità femminile come un costrutto sociale e quindi modificabile nel processo storico.

www.judychicago.com

- *Red Flag*, 1971- fotografia che ritrae l'estrazione di un tampone interno mestruale dalla vagina dell'artista
- *Powerplay*, 1982-1987 – serie di immagini che criticano la rappresentazione della mascolinità e il potere legato ad essa

OPERE COLLETTIVE:

- *Womanhouse*, 1972 – progetto collettivo realizzato con le studentesse dell'artista consistente nel recupero di uno stabile dismesso di Los Angeles dove furono installati 17 ambienti domestici. Tale opera "totale" di arte pubblica rimase aperta alla collettività per circa un mese e al suo interno si tennero dibattiti sull'arte al "femminile" e "femminista"
- *The Dinner Party*, 1974–1979 – opera d'arte collettiva consistente in una tavola triangolare con 39 coperti dalle forme "vulvari", ognuno realizzato in onore di una figura "sacra" femminile. Tale tavolata trasposta simbolicamente la dottrina cristiana sotto un'ottica femminista (aspetto eucaristico e richiamo all'ultima cena di Cristo)
- *The Birth Project*, 1980-1985 – lavoro collettivo tessile sul tema della nascita e del parto realizzato con esplicite iconografie vaginali

CLARK, Lygia

Belo Horizonte, 1920 – 1988, Rio de Janeiro, Brasile

Visse a Rio de Janeiro dedicandosi ad azioni minimaliste in collaborazione con il compagno Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980).

Negli anni '50 partecipò alle sperimentazioni costruttiviste del *Grupo Frente* attivo a Rio de Janeiro.

Nel 1954 è cofondatrice del movimento Neo-Concreto che considera l'arte come un organismo biologico in continua trasformazione e in relazione con il circostante.

A partire dagli anni '60 ha sviluppato un lavoro fondato sull'esperienza sensoriale ottenuta relazionando le proposte artistiche con i fenomeni percettivi suggeriti dal corpo, lo spazio, il tempo e il pubblico.

In seguito tali esperienze artistiche, fortemente olistiche, si sono arricchite di un carattere psicologico che ha elevato la ricerca a forma di terapia.

Concetto dominante dell'estetica dell'artista è la negazione di filiazione personale dell'opera per originare il "corpo collettivo" invitando gli spettatori a una serie di azioni partecipative che vanno a determinare l'opera nel suo complesso.

Nel 1968 è a Parigi dove partecipa alle manifestazioni collettive di rivendicazione politica e artistica.

Si stabilì definitivamente a Rio de Janeiro dal 1976 dove nel suo studio, ai visitatori, offrì fino al 1982 simbolici e terapeutici "oggetti relazionali".

- *Dialogo de Manos*, 1966 – le mani sono annodate dal nastro di Moebius – relazione fra corpo e spazialità psichica
- *Nostalgia in the Body*, 1966 – uso di oggetti “transitori” utilizzati per stabilire fisicamente e concettualmente relazioni interpersonali. L'artista lascia una serie di istruzioni al visitatore, come gonfiare e sigillare un sacchetto di plastica o tenere in equilibrio con le dita un sasso
- *Roupa- Corpo- Roupa*, 1967 – due tute di plastica, una foderata con materiali suggerenti la corporeità femminile e l'altra al corrispondente maschile. La prima serviva per avviluppare il corpo di una donna, la seconda quello di un uomo. Le tute erano collegate da un tubo che permetteva di scambiarsi sensazioni in modo reciproco
- *A Casa e ó Corpo. Penetraoão, Ovulação, Germinação, Expulsão*, 1968 - installazione con più ambienti oscuri transitabili dai visitatori che simulano sensazioni organiche e ormonali del corpo (germinazione = capelli fluenti; espulsione = fasce elastiche; ovulazione = palloncini); all'uscita dell'installazione era collocato uno specchio deformante simbolo di immagine fittizia del io al momento della venuta alla luce (nascita)

CLAUDEL, Camille

Villeneuve-sur Fère, Francia, 1864 - Montdevergues, 1943

Precoce talento artistico incoraggiato dalla famiglia, soprattutto dal padre.

Si trasferisce a Parigi con la famiglia nel 1881, ma non potrà frequentare l'École de Beaux-Arts perché le donne vi erano escluse.

Conobbe Auguste Rodin che, per intercessione del primo maestro di Claudel, lo scultore Alfred Boucher, la prese nel suo atelier di scultura nel 1884 come modella e sbizzattrice e con il quale condividerà sentimenti, viaggi e lavoro.

Nel 1888 conosce Claude Debussy.

Nel 1892 concluse la relazione con Rodin, considerate le difficoltà relazionali affettive ed artistiche, visto che egli non si separerà mai dalla sua prima compagna Rose Beuret (che sposerà solo nel 1916, quasi al termine della sua vita).

Per la mancata commissione promessa dallo stato francese (la fusione in bronzo di *L'Age Mûr*), l'artista affronterà ristrettezze economiche, vivendo in condizioni disagiate e in solitudine.

A causa delle precarie condizioni di salute con progressivi stati depressivi, che la porteranno a distruggere parte delle sue opere, venne internata in manicomio nel 1913, dove vi rimarrà per trenta anni fino alla sua morte.

Sotto il profilo artistico, Claudel rimarrà sempre nell'ombra del suo maestro-compagno, tanto da venir considerata la vittima sacrificale di Auguste Rodin.

La prima retrospettiva dell'artista si tenne nel 1951 presso il Museo Rodin, ma solo dal 1984 viene riscattato pubblicamente il complesso della sua opera.

- *Femme Accroupie*, 1884-1885
- *La Petite Châtelaine*, 1892
- *Thorse de Clotho Chauve*, 1893 – trasfigurazione plastica della sofferenza causata dalla separazione da Rodin
- *L'Age Mûr*, 1899 – allegoria della separazione da Rodin: un uomo (Rodin) viene trascinato da un'anziana (Rose Beuret) che lo separa da una donna giovane (Claudel)

COX, Renée

New York, 1958

Vive e lavora a New York.

Fotografa che produce immagini autobiografiche attinenti l'identità e il sovvertimento del ruolo di donna afro cubana.

Le sue opere fanno riferimento alla rivendicazione di ruoli stabiliti dal "genere" e la loro mutazione ed esprimono la forza della donna oltre ad essere atto di denuncia contro ogni tipo di razzismo.

Il capovolgimento del linguaggio sessista è ottenuto dall'edificazione di un'iconografia legata al genere capace di sovvertire il linguaggio comune.

- *Yo Mama's Last Supper*, 1996 - rivisitazione fotografica di opera celebre a mezzo secolo di distanza sul genere dell'ultima cena di Gesù (*Cenacolo* di Leonardo, 1495-1497), dove l'artista nuda si sostituisce a Cristo e fra gli astanti maschili (dalla pelle nera) solo il "traditore" la "guarda". Capovolgimento dell'iconografia "classica" del Cristo-uomo-bianco e dell'iconografia "rinascimentale" derivata dal cenacolo leonardiano che raffigura tutti gli Apostoli nell'atto di "guardare" Cristo meno uno (Giuda).

COLECTIVO DE ACCIÓN DE ARTE

Gruppo misto cileno di cui fa parte ELTIT Diamela che vive a Santiago del Cile.

Il collettivo è impegnato in senso artistico e politico dagli anni '80 a dibattere temi che riguardano l'emarginazione di determinati gruppi sociali

COLETTE (SIDONIE, Gabrielle)

Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873- Paris, 1954

Scrittrice e poetessa, donna mito e leggenda le cui biografie mettono in luce una donna liberale, spregiudicata e anticonformista.

Il marito Henry Gauthier-Villars, famoso dandy del clima parigino, appoggerà Colette nel suo "libertinaggio" sessuale (promisquità e ostentazioni lesbiche) e nell'espressione artistica firmando al maschile i primi scritti della moglie.

Colette è sinonimo di scandalo da quando nel 1900 vengono pubblicati i suoi primi racconti, che narrano in modo autobiografico la storia di una giovane "eroina" totalmente avvolta dalla mondanità e dalla passione amorosa, una donna che, come la stessa Colette, si convertirà in figura di discussione e di riferimento per molte donne.

Fu la prima donna ad essere ammessa alla Académie Française e a ricevere esequie civili visto che la chiesa si negò per il rito religioso.

Dopo la pubblicazione dei racconti con vero nome decide di intraprendere la carriera di attrice interpretando ruoli saffici, esibendosi spesso seminuda e provocando verbalmente il pubblico.

Dopo la separazione dal marito si sposa con il barone e giornalista Henry de Jouvenel dal quale avrà una figlia.

Circa a 60 anni si sposerà nuovamente con il gioielliere Maurice Goudekot, più giovane di lei di 15 anni.

- *Un Pays Connu*, 1929 - romanzo

DARBOVEN, Hanna

Munich, Germania, 1941

Vive e lavora ad Hamburg e New York

Lavora dagli anni '60 con impronta concettuale su tematiche che mirano a invertire l'ordine dominante maschile concentrandosi su aspetti quali la natura, il corpo e i mezzi di comunicazione.

Gli strumenti della sua ricerca ed espressione artistica sono la scrittura e i numeri utilizzati concettualmente secondo ordini, riduzioni e progressioni elementari di tipo logico-matematico.

L'elemento grafico è concepito visivamente come elemento figurato in relazione con lo sfondo.

La serialità è un altro concetto dominante nel suo lavoro intesa come distacco e astrazione.

- *Constructions*, 1967 – grafie eseguite su carta millimetrata
- *Kurve*, 1971

Da SILVA, Vieira

Lisbona, 1908 - ?

Pittrice affine allo stile post-cubista e surrealista.

La sua formazione artistica comprende lo studio del disegno, della scultura e della musica.

Nel 1928 si trasferì a Parigi dove studiò presso Fernand Léger.

Nel 1930 sposò l'artista ungherese Arpad Szenes con il quale si occupò delle problematiche afferenti l'"arte sociale".

Nel 1962 fu nominata Commendatore dell'Ordine delle Arti e delle Lettere di Francia

- *Machine Optique*, 1937 - pittura ad olio

De GUILLEBON, Jeanne-Claude

Casablanca, Marocco, 1935

Famiglia militare francese.

Nel 1958 a Parigi conosce l'artista bulgaro Christo Jaavacheff, entrambi nati lo stesso giorno dello stesso anno (13.06.1935), al quale si lega professionalmente e sentimentalmente.

La coppia vive a New York dal 1964.

Dal 1961 lavorano assieme nella progettazione e realizzazione di opere d'arte a carattere monumentale inerenti l'arte pubblica e la Land Art ma solo dal 1994 hanno deciso di ufficializzare il lavoro di coppia firmandosi Christo e Jeanne-Claude.

Si contraddistinguono per avere impacchettato persone, oggetti comuni (riviste, tavoli, biciclette), elementi naturali (alberi, porzioni di paesaggio, valli, scogliere, isole), luoghi ed edifici celebri e per aderire all'estetica del "nomadismo" e del "learning process".

La pratica artistica comune del work in progress è tesa all'enfaticizzazione delle metodologie progettuali e burocratiche necessarie alla realizzazione di opere dal carattere effimero.

Tutti i progetti vengono generalmente autofinanziati e realizzati dalla stessa coppia di artisti e hanno una durata massima che varia dalle poche settimane ad alcuni giorni.

- *Wrapped Girls*, 1963-1968 – impacchettamento di giovani ragazze
- *Lower Manhattan Packet Building*, 1964-1966 – progetto non realizzato per l'impacchettamento di grattacieli a New York
- *Wrapped Kunsthalle*, Bern, 1968 – primo impacchettamento di un edificio pubblico
- *Wrapped Reichstag*, Berlin, 1971-1995 – progetto ed esecuzione dell'impacchettamento dell'edificio berlinese sede del parlamento tedesco e simbolo della democrazia occidentale
- *Pont Neuf*, Paris, 1985 – impacchettamento del ponte
- *The Gates*, 1979-2004 – progetto in attesa di autorizzazione amministrativa per il Central Park di New York che prevede l'installazione di 11.000 cornici in metallo alte oltre 4metri, unite alla sommità da un telo lungo 42Km

DELAUNAY, Sonia (STERN, Sofia Sonia o TERK, Sonia)

Grazihska, Ucraina, 1885 - Paris, 1980

Esponente del cubismo orfico applicato al concetto di opera d'arte totale e alle arti pure e applicate.

Grazie a un ricco zio materno avvocato, visse agiatamente e ricevette una colta educazione intellettuale studiando arte a San Pietroburgo e in Germania, viaggiando in Svizzera, Finlandia, Italia.

Dal 1905 risiederà a Parigi dove frequenterà l'Académie de la Palette e ove terrà la sua prima esposizione individuale nel 1908.

Dopo aver divorziato da un intellettuale e mercante d'arte tedesco, Wilhelm Undhe, che l'aveva aiutata a introdursi nell'ambiente artistico parigino, nel 1910 si sposa con il pittore Robert Delaunay.

Nel 1912 fonda con Robert Delaunay il cubismo orfico (secondo la definizione di Apollinaire) fondato sulla sintesi fra la scomposizione delle forme e il senso lirico-musicale del colore e nel quale la forma circolare rappresenta la base di tale poetica.

Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale la coppia si trasferisce a Madrid dove si dedica alla produzione di scenografie e costumi per il teatro, relazionandosi con Stravinskij, De Falla, Peret e Le Corbusier e il dadaismo zurighese attraverso Tristan Tzara.

Di grande qualità risulta la considerevole produzione artistica di Sonia effettuata a livello di design, decorazione, moda e complementi, che ha sviluppato nel proprio laboratorio di ricerca "simultanea" (*Atelier Simultané*) dove sperimenta la teoria cromatica dei contrasti simultanei (osservata da Eugène Chevreul) dei colori complementari già applicata dagli impressionisti.

Nel 1927 tiene una lezione critica presso l'Università Sorbona di Parigi sull'influenza della pittura nell'arte dell'abbigliamento.

- *Prisma Elettrico*, 1914 – dipinto fondato sulla compenetrazione di forme circolari e di colori. La linea dominante circolare fluisce all'interno del dipinto lasciandosi attraversare dalla luce in ogni sua parte
- *Cappa-Vestito*, 1920c – tunica mantello con motivi geometrici
- *Boutique Simultané*, 1925 – vetrina di boutique con esposti i manufatti dell'artista

De SAINT-PHALLE, Niki

Neuilly, Parigi, 1930- San Diego, 2002

Scultrice francese che trascorse l'infanzia a New York e tornò a Parigi nel 1951; in seguito visse e lavorò in Toscana e dal 1994 a San Diego, California

Legata sentimentalmente a Jean Tingely dal 1960, compare con lui nel gruppo del *Nouveau Realisme* (fondato da Pierre Restany 26 ottobre 1960 nel domicilio di Yves Klein).

Da sempre l'artista sperimentò creativamente attraverso la ricerca polimaterica conducendola dal 1961 dall'assemblage organico al "colore esplosivo" dei "quadri sorpresa" (pannelli di gesso dalla superficie irregolare con sacche contenenti colore fluido che venivano esplose dal pubblico invitato a colpirle con un fucile), dalle scenografie alla produzione cinematografica.

L'artista si distinse per la costruzione di forme organiche a grande formato, concepite come "forma primaria totale" tridimensionale, dominata dalla prevalenza della curva e del colore, quale simbolo della femminilità generatrice.

Attraverso la tecnica mista e il collage identifica la natura organica dei materiali con il corpo della donna (*Pink Lady* 1964) fino a tradurne le potenzialità nelle celebri serie di *Nanas*, a partire dalla *Nana Noire* del 1930.

L'artista si avvicina alla Pop Art precludendo l'environment interpretato in chiave neo-dadaista.

- *Hon*, 1966 - scultura monumentale transitabile in forma di gigantesca e colorata "nana" a gambe aperte, nella quale il pubblico percorre l'interno entrando dalla vagina/porta
- *Nana Maison II*, 1966-87
- *Nana Dream House*, 1967
- *Golem*, 1972 - Prima opera architettonica ludica per bambini (Rabinovitch Park, Hiryat Hayorel, Gerusalemme)

- *Nana Fontaine*, 1974-1991 - fontana con quattro busti di donne disposti a fiore e sprizzanti acqua dai seni
- *Fontaine Stravinsky*, 1983 - Place Igor Stravinsky - Centre Georges Pompidou, Paris
- *Imperatrice* (1979-1995c) – casa antropomorfa - “grande madre” policroma con posa di sfinge abitata dall’artista durante la realizzazione del *Giardino dei Tarocchi* presso Capalbio (Grosseto). Complesse simbologie decorano l’esterno mentre l’interno è totalmente realizzato in frammenti di specchio
- *Clarice Chaise Femme / Charley Chaise Homme*, 1981-1982 – donna e uomo come due sculture-sedile (arredo urbano) - *Parco dei Tarocchi*, Capalbio, Grosseto
- *Un Rêve Plus Long Que la Nuit*, 1975 - cortometraggio

DIJKSTRA, Rineke

Sittard, Olanda, 1959

Vive e lavora ad Amsterdam

Fotografa e video-artista che ritrae con preferenza adolescenti e giovani di varie nazionalità pur soffermandosi occasionalmente su soggetti dal contenuto particolarmente “drammatico” come toreri e partorienti.

Le immagini sono caratterizzate dalla presa fissa e distaccata e dallo sguardo del soggetto verso l’obiettivo.

Tutte le sue opere fotografiche riportano luogo e data.

- *Beaches*, 1992-96 - serie di foto di adolescenti in posa con il mare alle spalle

DIMITRIEVNA DIAKONOVA, Elena (Gala)

Kazan, ex URSS, 1894 - Portlligat, Girona, 1982

Mandata in un sanatorio a Davos (CH) dove incontra Paul Éluard, diventando sua compagna e incitandolo alla poesia e alla scrittura.

Ritorna in Russia, che abbandona definitivamente per trasferirsi a Paris per riunirsi a Éluard, dalla coppia nascerà una figlia che Gala ripudierà in senso materno.

Tenne una relazione clandestina con Max Ernst.

La coppia Éluard-Gala è invitata a Cadaqués da Salvador Dalí, da questo momento Gala non abbandonerà più quest’ultimo, facendosi musa, modella e protettrice artistica dello stesso.

Gala mantenne economicamente Dalí, gestendone anche le attività commerciali ed espositive, rimanendo al suo fianco fino alla morte.

In fuga dalla guerra mondiale si trasferirono a New York continuando l’attività artistica.

Lo pseudonimo di Dalí *Avida Dollars*, sarebbe in realtà incarnato da Gala.

Gala è ritenuta l’ultima musa del XX secolo.

- *Gala*, 2003 – film documentazione di Silvia Munt

DONEGAN, Cheryl

New York, 1962

Performer e videoartista femminista che lavora sugli stereotipi che investono il corpo e l’identità delle donne e sulla strumentalizzazione dell’arte in termini maschilisti.

- *Head*, 1993 – video 3’ – l’artista è soggetto e oggetto di azioni di provocazione con le quali intende criticare il voyeurismo e le fantasie sessuali maschili
- *Kiss My Royal Irish Ass (K.M.R.I.A.)*, 1993 – rifacimento femminista delle antropometrie di Yves Klein- con le impronte del suo sedere ottiene i tipici simboli irlandesi

DUNNING, Jeanne

Chicago, 1960

Artista che esegue video e fotografie che ritraggono parti del corpo femminile come metafora di territorio fisico trasgredibile e in divenire. Le immagini dell'artista fondono la sensualità e il grottesco insite nelle parti interne ed esterne del corpo presentando accostamenti inconsueti, che intendono definire luoghi psico-fisici inediti e discutere l'identità come soggetto/oggetto ridefinibile.

L'estetica espressiva è spesso basata in senso contraddittorio sul senso di seduzione e repulsione delle forme organiche.

- *Hair I*, 1993 – immagine fotografica che mostra il palmo di una mano ricoperta da folta peluria
- *Pink*, 1996 – materia organica rosata quale metafora di forma biologica al femminile
- *In the Bathub 2*, 1999 – immagine fotografica di donna in vasca da bagno

EDELSON, Mery

Chicago, 1933

Lavora e vive a Chicago e New York.

Performer artist femminista con ideologia partecipativa e di condivisione collettiva.

Il lavoro dell'artista è basato sulla donna e in particolare sul potere simbolico della sua identità e immagine.

Dagli anni '70 si dedica alla performance e a immagini fotografiche contraddistinte da riferimenti mitici capaci di sovvertire l'ordine patriarcale.

Dagli anni '90 le sue critiche ideologiche e artistiche si sono orientate sulle forme di violenza e aggressione riscontrabili nella società.

- *Some Living American Women Artist Last Supper*, 1971 – fotocollage con ritratti di donne artiste viventi da "sacralizzare" con "ultima cena" di sole donne - rivisitazione femminista dell'iconografia cristiana legata all'ultima cena di Cristo

EICHORN, Maria

Bamberg, Germania, 1962

Vive e lavora a Berlin.

Artista concettuale che lavora nel campo dell'arte pubblica implicando la visibilità/invisibilità della forma artistica rispetto i campi fenomenici a cui è collegata, come gli oggetti, il linguaggio, lo spazio e il tempo di durata.

Indaga e si confronta con lo spazio sociale e collettivo attraverso l'oggettività del quotidiano.

ELLEQUET, Aube

París, 1936

Vive e lavora a Saché.

Artista surrealista che si esprime in particolare con la tecnica del collage.

Figlia di Jacqueline Lamba e André Breton, con i quali emigra nel 1940 a New York.

Nel 1942 i genitori si separarono (divorzio nel '45).

Nel 1944 visita il Messico con la madre e alla fine degli anni '40 con essa si trasferisce a París.

Nel 1955 entra nel gruppo surrealista.

Nel 1956 sposa Yves Elléouët, assieme adottano una bimba coreana e si trasferiscono a Saché nel 1966, mantenendo i contatti con Alexander Calder (1975 morte Yves).

EMIN, Tracey

London, 1963

Vive e lavora a London.

Esegue fotografie, video, installazioni e performances dal contenuto altamente autobiografico, che rivelano grande ironia e senso della provocazione.

- *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995 - tenda da camping con all'interno, ricamati su cuscini e tele, tutti i nomi e le frasi legati agli uomini con cui ha avuto dei rapporti sentimentali
- *Fantastic To Feel Beautiful Again*, 1997 - scritta al neon
- *Exorcism Of the Last Painting I Ever Made*, 1998 – installazione-performance - Atelier simulato per il sovvertimento dei codici della pittura, dell'arte e del ruolo canonico di modella dove l'artista interviene nuda sullo spazio e sui dipinti
- *I've Got It All*, 2000 – fotografia dove l'artista compare a gambe aperte nell'atto di giocare con molto denaro

EXPORT, Valie

Linz, Austria, 1940

Vive a Vienna e a Köln.

Insegna alla Kunsthochschule für Medien di Köln.

VALIE EXPORT è un nome adottato dall'artista a lettere maiuscole, quale logo-manifesto, nel rifiuto della logica patriarcale e per indicare un'identità autonoma "sempre e ovunque".

Le sue prime esperienze artistiche sono riconducibili all'ambito dell'azionismo viennese dal quale si discosta per essere dichiaratamente femminista e per la critica mossa verso i sistemi fotografici e video considerati dal gruppo come neutra documentazione visiva.

Dal 1960 il corpo è alla base delle sue sperimentazioni artistiche quale luogo di comunicazione interpersonale.

Realizza sculture, fotografie, azioni per la strada, videotapes e video-performance e CD-Rom.

Le sue azioni riconducibili al corpo pubblico hanno sempre un contenuto antimaschilista, giocato attraverso l'identità e la violenza (corpo di donna come oggetto passivo osservato e pubblico come sguardo attivo maschile).

Lo schermo video è concepito attraverso il corpo come pelle ed usato per mettere in luce i meccanismi di dominio maschile sulla donna con le conseguenti ripercussioni fisiche e socio-ambientali.

Dal 1970 ha prodotto video e performances, videotapes e film 16mm, collaborando anche con il compagno Peter Weibel.

- *Smart-Export/Selbstporträt*, 1967-1970 – foto b/n con pacchetto di sigarette con logo e immagine VALIE EXPORT
- *Tapp-und Tastkino*, 1968 – performance per la strada in cui invita i passanti a toccare i suoi seni appositamente seminascosti da una scatola con due aperture a tenda. Cinema portatile da strada "bussa e tasta" quale critica al cinema pornografico per pubblico maschile.
- *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969 – foto b/n e performance dove l'artista minaccia i clienti di un cinema porno brandendo un'arma. L'aspetto "minaccioso" dell'artista è sottolineato dalla capigliatura arruffata e dal fatto di indossare dei pantaloni tagliati nel cavallo in modo da lasciare in vista i suoi genitali
- *Body Sign Action*, 1970 – giarrettiere tatuata sulla coscia sinistra simbolo di retaggio maschilista in quanto proiezione sessuale sul corpo della donna
- *....RemoteRemote*, 1973 – video in cui si fa sanguinare le dita con un paio di forbici quale metafora femminista dei segni inflitti sul corpo dalla storia

EYRE, Janieta

1966

Fotografa inglese che vive e lavora a Toronto.

Esegue fotomontaggi della propria immagine basati sulla simbologia inerente l'identità femminile e l'ambiguità insita nel doppio e nello specchio.

Le immagini proposte in stile "vittoriano allucinato" determinano senso di ambiguità e alterazione di ruoli, dove tutto si fa riflesso e gioco nello scambio tra originale e copia.

L'estetica dell'artista propone biografie allo specchio presentate nel "gioco" del travestimento che definiscono identità-immagini multiple, spiazzanti e da "sogno".

- *Tweeling*, 1996 – autoritratto sdoppiato in immagine con suore "gemelle"
- *Motherhood*, 2001 – immagini inerenti l'aberrazione introdotta dalla manipolazione del genoma umano

FERRER, Ester

San Sebastian, 1937

Performer attiva dagli anni '60 con il gruppo Zaj a fianco di Juan Hidalgo e Walter Marchetti le cui azioni, a metà strada la filosofia zen e l'anarchia dadaista, sono basate sulla riduzione e negazione del concetto e del gesto.

- *El Libro del Sexo*, 1983-1989 – doppia immagine fotografica con pube ricoperto di monete disposte a cuore
- *Performance*, 2000 – serie di azioni ripetute a contrasto basate sulla cadenza temporale, fisica e vocale del numero 60 tese all'ascolto del suono (presenza), del silenzio (assenza) e delle pause (attesa). L'artista seduta su di una sedia conta prima mentalmente, in seguito a sussurri, poi a grida e infine con megafono. Dopo ogni conta l'artista esce dalla sala con rapidità inversa all'intensità emessa dalla sua voce e dalla rapidità della declamazione.

FIDORA, Alma

Milano, 1894 - 1981

Fu insegnante elementare e pittrice futurista.

Studiò alla Facoltà di Lettere dell'Università di Milano dove conobbe lo storico dell'arte Ugo Nebbia che sposò nel 1929.

Fondò il gruppo Nuove Tendenze con Antonio Sant'Elia, Chiattonne e Dudreville.

Mantenne sodalizi artistici con Fortunato Depero, Gino Severini e Felice Casorati e dell'architetto Antonio Sant'Elia.

Nel 1925 espose nella sezione futurista del padiglione italiano della Exposition des Arts Décoratifs di Paris.

Fu sostenitrice dell'areopittura futurista e produttrice di manufatti tessili e accessori per l'abbigliamento e l'arredamento.

Tutte le sue opere pittoriche furono distrutte dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

FINI, Leonor

Buenos Aires, 1918- ?

Pittrice, costumista e illustratrice in stile surrealista autodidatta.

Dal 1989 visse a Paris.

Con la famiglia (madre veneto-germanica padre argentino) visse a Trieste dove ebbe la sua prima esposizione nel 1935.

Nel 1936 si trasferì a Paris dove frequentò il gruppo dei surrealisti (in particolare: Eluard, Ernst, Dalí, Man Ray) con i quali espone nello stesso anno a London e New York e nel 1937 a Tokyo.

Non entrò mai ufficialmente a far parte del gruppo surrealista.

Durante gli anni della seconda guerra mondiale si trasferì a Roma, poi a Montecarlo, infine a Paris dove frequentò Jean Genet.

Nel 1952 eseguì i costumi per il film *Romeo and Juliet* di Renato Castellani

- *Guardians*, 1954 - serie di dipinti con donne ieratiche con teste rasate

FINLEY, Karen

Evanston, Illinois, 1956

Vive e lavora a New York.

Artista poliedrica che dagli anni '80 compare nella scena artistica di San Francisco con gruppi musicali (*Dead Kennedys*) e come performer.

A Köln durante una manifestazione sull'antisemitismo viene filmata da Fassbinder.

Dal 1984 risiede a New York partecipando attivamente alla scena artistica dell'East Village. Recentemente ha collaborato musicalmente con Sinead O'Connor.

Puntuale protagonista di performance trasgressive e installazioni allo stile "show ginecologico-sessuale" che in realtà la vedono impegnata nell'atto di identificarsi nella "vittima" e nella "violenta", trasformandosi da violentata a violentatrice.

I temi investiti dalle sue azioni sono quelli considerati per molti aspetti tabù e come tali sintomo di intolleranza, quali: l'abuso e la violenza domestica, il suicidio, lo stupro e l'AIDS.

L'uso del corpo è finalizzato a smascherare e superare timori, desideri e violenze che sono proiettati sulla donna e la sua identità.

Le sue strategie sono fondate sul recupero ortodosso della performance degli anni '60 nella sua attualizzazione in forma radicale contro il dominio maschile e le istituzioni.

La sua arte viene spesso attaccata dalla critica e dalla censura (nel 1993 vinse una causa per atti osceni).

<http://www.ludd.luth.se/~mooncow/finley.html>

<http://www.csulb.edu/~Jvancamp/doc28.html>

PERFORMANCE:

- *I'm An Ass Man*, 1995 – sugli abusi sessuali e la misoginia
- *The Constant State of Desire*, 1986, Kitchen, New York - premio Bessie Award – sul controllo e il potere esercitati mediante il senso di "desiderio"
- *Strangling Baby Birds*, 1987, New York
- *A Suggestion of Madness*, 1988 - musica, danza, spettacolo
- *The Theory of Total Blame*, 1988 – isterismo e alcolismo domestico-familiare
- *We Keep Our Victims Ready*, 1989, Kitchen, New York - sulla repressione della donna e delle minoranze etniche - performance ispirata ad un atto di violenza su una ragazza di sedici anni trovata assassinata in una valigia e "spalmata" di escrementi della stessa vittima. Finley usa il cioccolato come escremento e lo cosparge sul proprio corpo
- *The Return of the Chocolate Smearred Woman*, 1990
- *We Keep Our Victims Ready*, 1990, Kitchen, New York - sui popoli oppressi
- *Lamb of God Hotel*, 1992 – commedia prodotta dalla galleria Kitchen di New York – sui disadattati e il concetto di "*The Black Sheep*"
- *Moral History*, 1994 – violenza dell'uomo sulla donna
- *The American Chestnut*, 1997, San Francisco - Serie di monologhi su vari argomenti, dalla donna a Winnie-the Pooh
- *1-900-All-Karen*, 1998, New York - performance con linea telefonica stile hot-line

- *Shut Up and Love Me*, 16.05.1999, New Conservatory Theatre Center, San Francisco - sfondo psicosessuale espresso con provocazioni e toni ironici- contro la politica reazionaria degli Stati Uniti e in particolare contro Jesse Helms, Newt Gingrich, Orrin Hatch e Bill Clinton. Offre al pubblico la cioccolata che aveva usato in *The Return of the Chocolate Smearred Woman*, 1990
- *Scream OUT!*, 2002 – performance in collaborazione con WAC (Women’s Action Coalition), St. Marks Church, Bowery - contro l’amministrazione Bush

SCULTURE E INSTALLAZIONI:

- *A Woman’s Life Isn’t Worth Much*, 1990, Franklin Furnace Art Space, lower, Manhattan - richiamo alle incisioni rupestri – grafitismo su muro – contro la violenza alle donne
- *The Black Sheep*, 1990, incrocio First avenue e Houston, scultura pubblica – incisione della poesia, dallo stesso titolo, in bronzo su monolite di cemento. Monumento ai vagabondi e artisti del Lower East Side
- *Momento Mori*, 1992, Kitchen, New York – stanza 1: *The Woman’s Room* dove al pubblico vengono offerte tazze di vino rosso per bere o imbrattare una serie di bandiere di tutto il mondo poste alle pareti. Stanza 2: *Memorial Room* con scritte di Finley alle pareti sul tema dell’AIDS. Stanza finale: sulla libertà di scelta rispetto l’aborto e sul tema delle violenze alle donne

LIBRI E PUBBLICAZIONI:

- *Shock Treatment*, City Lights Books, 1991 - cupidigia, misoginia, omofobia, degrado familiare e altre forme di abusi. Compare la poesia *The Black Sheep*
- *Enough is Enough: Weekly Meditations for Living Dysfunctionally*, Poseidon, 1993 – consigli umoristici per sopportare gli abusi, il disagio del vivere quotidiano e per reinventare la propria famiglia.
- *Living It Up: Adventures in Hyperdomesticity*, Doubleday, 1996 - manuale iperrealistico della domesticità. Consigli per ogni occasione e festività, dal giorno di San Valentino ad Halloween, dal compleanno al pic-nic, dalla birreria al supermarket.
- *Pooh Unplugged*, Smart Art Press, 1999 parodia di Winnie-the-Pooh, droghe, guerriglia urbana, sesso e violenza.
- *A Different Kind of Intimacy: The Collected Writings of Karen Finley: A Memoir*, Thunder’s Mouth Press, 2000 - raccolta di brevi racconti, poesie, interviste e immagini
- *Aroused: A Collection of Erotic Writing*, Thunder’s Mouth Press, 2001

FILM:

Nel ruolo di attrice la Karen Finley compare in:

- *You Killed Me First*, 1985 - di Richard Kern - 11’ - dramma con l’artista nel ruolo di madre
- *Mondo New York*, 1987 - di Harvey Keith – 83’ – ambienti fashion e underground di New York con l’artista nel ruolo di sé stessa. Con Lydia Lunch (prologo), Ann Magnuson (leggendo poesie) e Veronica Vera (come Rapper e Rocker artist)
- *Pranks TV!*, 1988 – di Leslie Asako Glasjo. – “documentario/diario di vita” autobiografico con Finley e altri artisti nel ruolo di sé stessi
- *Philadelphia*, 1993 – di Jonathan Demme – 21’- dramma sul tema dell’AIDS e l’omosessualità con l’artista nel ruolo della Dottoressa Gillman
- *Fresh Kill*, 1994 – di Shu Lea Cheang (scritto da Jessica Hagedorn) – 80’ - dramma lesbico
- *12 Rounds*, 2000 – 20’ - dramma sulla bisessualità di Brian Buzzini

FLEURY, Sylvie

Geneve, Svizzera, 1961

Vive e lavora a Geneve e New York.

Artista interdisciplinare che si esprime con la proposta di oggetti, quali identificazione estetica di un prodotto culturale, presentati attraverso l'uso distaccato della "moda" internazionale.

Le sue opere si distinguono per la sofisticata e al contempo distaccata ossessione per il rigore performativo e oggettuale della merce e del design e per il senso di indifferenza provocato dagli oggetti.

- *Patrick and Josef*, 1996 – paio di scarpe tributo al neoplasticismo rivisitato in chiave design e quale oggetto alla moda
- *Bedroom Ensemble*, 1997 camera da letto in legno, pelle sintetica, tutto color arancio
- *Skin Crime, No. 303*, 1997 rottame di macchina rosa shocking

FRIED, Elaine (DE KOONING, Elaine)

New York, 1918 – 1989

Pittrice esponente dell'Espressionismo Astratto che fu allieva e moglie di Willem de Kooning.

I suoi soggetti intendono presentare l'identità maschile come oggetto "passivo" ribaltando gli stereotipi legati alla rappresentazione del corpo femminile.

- *Self-Portrait*, 1942c – autoritratto dell'artista
- *Fairfield Porter #1*, 1954 – ritratto frontale di uomo seduto a gambe aperte vestito con "giacca e cravatta"

FRITSCH, Katarina

Essen, Germania, 1956

Vive e lavora a Dusseldorf.

Il suo lavoro scultoreo e multidisciplinare è caratterizzato dalla ripetizione seriale degli oggetti a seconda dello spazio che essi occupano.

L'alterazione della scala di rappresentazione degli oggetti, o la loro ripetizione seriale, permette che questi vengano investiti di sacralità, elevati a simbolo e considerati come degli idoli.

L'artista dispone secondo un pattern visivo tridimensionale gli oggetti (casce, gioielli, giocattoli, libri, candelabri) e le forme (animali e umane) come se si trattassero di pezzi "inammati" di una collezione.

- *Tischgesellschaft*, 1988 - installazione composta da tavolo con 32 figure maschili identitiche. La tovaglia, con texture visiva in rosso, esalta formalmente la serialità dei "cloni" maschili e delle loro pose – rivisitazione asettica della tavolata femminista *Dinner Party* di Judy Chicago
- *Display Stand with Brains*, 1989 – scultura con struttura a doppio cono invertiti uno rispetto l'altro con 260 cervelli in resina plastica (multipli di *Brain*, 1987-1989)

FUSCO, Coco

New York, 1960

Vive a Los Angeles.

Artista intrdisciplinare che si dedica a performance, installazioni, scritti di teoria e critica dell'arte e poesia.

- *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, 1994 - libro

GALÀS, Diamanda

Performer dallo stile gothic ed esistenzialista.

Nucleo familiare di origini greche ortodosse trasferitosi a San Diego, dal quale riceve una rigida educazione fatta di letture e luoghi vietati. Attualmente è definita "sacerdotessa dell'apocalissi" e "Medea contemporanea".

Dimostra un precoce talento naturale per la musica, approfondito con lo studio del pianoforte e dell'arte drammatica e sollecitato dal padre musicista, direttore e strumentista, ma le viene negato il canto.

Con la complicità del fratello scopre autori come: de Sade, Poe, Nietzsche, Baudelaire e la Bibbia che saranno fondamentali per la sua poetica espressa in seguito attraverso testi e canto.

Durante gli anni '70 studia biochimica e intraprende la specializzazione universitaria in immunologia, interrotta per abuso di droghe e lavoro di prostituta (Miss Zina – "corpo a ore").

In questo periodo popalato di depressioni e paranoie l'artista scopre il talento della sua voce durante un viaggio in "LSD" che la portò alle urla liberatorie capaci di esteriorizzare il dolore.

In seguito si dedica allo studio delle arti visive e plastiche e si esibisce per la prima volta in pubblico nel 1977 apparendo con abiti in nero, volgendo le spalle al pubblico e incitando le donne violate a castrare i loro assassini.

Viene scoperta da Luke Theodore del *Living Theatre* e debutta con il gruppo nel 1979 in uno spettacolo divenuto famoso per il disordine che provocò all'interno del luogo della rappresentazione: un manicomio.

Il compositore Vinko Globokar, in "*Un Jour Comme un Autre*" la sceglie come protagonista solista, nelle vesti di una donna turca incarcerata e torturata fino alla morte (Festival d'Avignon, 1977).

Successivamente presenta *Wild Women with Steak Knives* e *Tragouthia Apo To Aima Exon Phonos* (Song from the Glood of those Murdered); il primo tratta di una donna distrutta fisicamente dalle violenze subite, il secondo è un canto dalle radici elleniche contro i militari greci che dal 1967 al 1974 furono particolarmente repressivi.

I temi ricorrenti dell'artista sono la morte, il dolore, la malattia ed in particolare l'AIDS, di cui sarà vittima il fratello nel 1986.

Sulla mano ha tatuato la frase "We're all HIV+".

Sul finire degli anni '80 sarà arrestata con i membri attivisti del gruppo "ACT UP" a New York nella Cattedrale di San Patrizio.

Sarà assolta dimostrando la posizione di comodo e falsa della Chiesa e delle istituzioni contro le quali si scaglierà apertamente nel 1991 con *Plague Mass*.

www.diamandagalas.com

DISCHI E CD:

- *The Litanies of Satan*, Mute Records, 1982 - (ristampa 1986) omaggio a Baudelaire. Interpretazione alienata e sofferta del tema della morte
- *Diamanda Galás*, Mute Records, 1984
- *The Divine Punishment*, Mute Records, 1986
- *Saint of the Pit*, Mute Records, 1986
- *A Diamand in the Mouth of a Corpse*, Giorno Poetry Systems, 1986 - raccolta
- *Smack my Crack*, Mute Records, 1987 – raccolta di brani
- *You Must Be Certain of the Devil*, Mute Records, 1988
- *Masque of the Red Death*, Mute Records, 1989, (raccolta in tre CD) *Masque of the Red Death* - raccolta di brani dal 1984; *The Divine Punishment*, *Saint of the Pit*; *You Must Be Certain of the Devil*

- *Plague Mass*, Mute Records, 1991 - contro la Chiesa e le istituzioni con toni accusatori portati all'estremo e procurandosi in pubblico anche ferite con sangue
 - *Nervous Systems*, Mute Records, 1991 -raccolta
 - *The Singer*, Mute Records, 1992
 - *Vena Cava*, Mute Records, 1993 (la performance si tenne nel 1992) interpretazione musicale delle poesie del fratello, Philip-Dimitri Galás. Dalla lettura al contrario dei titoli delle canzoni si ricava: " I wake up and I see the face of the Devil and i ask him What time is it? And he says How much time do you want. "
 - *The Sporting Life*, Mute Records, 1994 - in collaborazione con John Paul Jones, ex basso dei Led Zeppelin
 - *Schrei X*, 1996, Mute Records, - sette pezzi brevi per voce registrati di nascosto durante una performance in diretta via radio
 - *Malediction and Prayer*", 1999 - interpretazione di testi di Baudelaire, Pier Paolo Pasolini e Miguel Mixco, fra altri
- PERFORMANCE:
- *Panoptikon*, 1983 – tematiche su guerra, torture e violenze
- VIDEO:
- *It's Clean It Just Looks Dirty*, 1987
 - *Double Barreled Prayer*, 1989
 - *Judgement Day*, 1993

GENZKEN, Isa

Bad Oldesloe, Germania, 1948

Vive e lavora a Berlin.

Ex moglie di Gerard Richter.

Il suo lavoro scultoreo in cemento, acciaio e resine nello spazio pubblico è basato sull'ipotesi costruttivista rivisitata in chiave minimale prevedendo l'implicazione combinata e strutturata di elementi sociali privati e pubblici.

L'artista difende l'autonomia dell'arte quale luogo specifico della comunicazione interpersonale proponendo opere dirette alla collettività.

- *Rose*, 1997, Leipzig, Germania - rosa monumentale in acciaio

GOLDIN, Nan

Washington, 1953

Vive e lavora a New York

Fotografa dai soggetti autobiografici ottenuti dalla documentazione delle sue relazioni e dei suoi viaggi.

Le serie di fotografie dell'artista ritraggono senza censure la cruda quotidianità al "margine" attraverso donne maltrattate, omosessuali, travestiti e drogati.

- *Portfolio Cookie Mueller*, 1976 - 17 fotografie
- *The Ballad of Sexual Dependency*, 1981-1996 - diapositive e sonoro
- *I'll Be Your Mirror*, 1995 - film

GONCHAROVA, Natalia

Nagayevo, ex URSS, 1881 – Paris, 1962

Pittrice che ha percorso tutti gli stili d'avanguardia storica europea fondendoli con l'iconografia popolare russa.

Nel 1901 frequenta a Mosca l'Accademia di Belle Arti.

Compagna del pittore Michail Larionov (promotore del Raggismo) con il quale condivise l'estetica artistica e la propaganda dell'arte europea in patria.

Nel 1913 tenne a Mosca la sua prima personale con più di 700 opere.

Nel 1914 fu invitata a Parigi da Diaghilev, direttore artistico dei *Balletti Russi*, per collaborare come costumista e scenografa, spostandosi con la compagnia teatrale per lo scoppio della Prima Guerra Mondiale in Spagna.

Nel 1917 dopo un periodo a Roma, dove conobbe Picasso, ritornò definitivamente a Parigi con Larionov che fu congedato dall'esercito russo a causa delle importanti ferite riportate in guerra.

- *Drama in the Futurist Cabinet N.13*, 1913 - film futurista in cui compare l'artista
- *Les Noces*, di Stravinsky, Parigi, 1923 – costumi e scenografie per l'opera teatrale

GRAN FURY

Gruppo newyorkese sorto nel 1988 da un collettivo misto fra cui componenti risultano: Loring McAlpin, John Lindell, Mike Simpon y Michael Nesline.

Il gruppo si esprime artisticamente con interventi di arte pubblica con tematiche relative all'AIDS.

La circolazione pubblica del messaggio del gruppo avviene con l'affissione di manifesti su mezzi di trasporto e in luoghi di transito, con volantaggi e interventi nei dibattiti e nelle conferenze pubbliche.

- *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, 1989 - pannello pubblicitario per autobus
- *Women Don't Get AIDS, They Just Die From It*, 1991 - manifesto per le fermate degli autobus

GROUP MATERIAL

Collettivo newyorkese attivo dal 1979 che vede tra i partecipanti: Julie Ault, Doug Ashford e Félix González Torres.

Gli interventi di arte pubblica proposti dal gruppo in forma di avvisi e manifesti si svolgono in luoghi attinenti i servizi di comunicazione e gli stessi mezzi di spostamento pubblici, come: gli autobus e le pensiline d'attesa o le stazioni dei treni e della metropolitana.

- *Shopping Bag*, 1989 - stampa su borse di plastica per la spesa dei grandi centri commerciali

GUERRILLA GIRLS

Gruppo nato a New York nel 1985 che si dedica all'azione artistica come collettivo femminista anonimo, in lotta contro qualsiasi tipo di discriminazione sociale, politica e artistica determinata dal genere, attaccando in particolare il sistema ufficiale dell'arte definito elitario e i sistemi di censura o rifiuto mossi dalle istituzioni nei confronti delle donne e le artiste.

Le loro azioni consistono in immagini accompagnate da una frase (o da solo un testo-immagine) diffuse attraverso manifesti, adesivi, lettere, cartoline, volantini, pubblicazioni ed azioni dirette in cui si presentano travestite con maschere da gorilla.

Informazioni:

Guerrilla Girls, 532 La Guardia Place, # 237, New York, N.Y. 10012 USA

www.labridge.com/msbooks/msbooks-guerrillavideo.html

www.guerrillagirls.com/

MANIFESTI:

- *Women in America Earn Only 2/3 of What Men Earn. Women Artists Earn Only 1/3*, 1985
- *It Even Worse in Europe*, 1986
- *Guerrilla Girls Review de Whitney*, 1987
- *The Advantages of Being a Woman Artist*, 1988
- *Get Naked (Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?)*, 1989

- *When Sexism & Racism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection be Worth*, 1989
- *Relax, Senator Helms, the Art World is Your Kind of Place*, 1989
- *Guerrilla Girls' Code of Ethics for Art Museum*, 1989
- *You're Seeing Less Than Half the Picture. Without the Vision of Women Artists and Artists of Color*, 1989
- *If February is Black History Month and March is Women's History Month, What Happens the Rest of the Year?*, 1990
- *George Bush "The Education President"*, 1991
- *Republicans Do Believe in a Woman's Right to Control Her Own Body!*, 1992
- *Hormone Imbalance. Melanin Deficiency*, 1993
- *The Poster That Intimidated Pace Gallery Into Showing a Woman Under 50*, 1993
- *How Many Women Had One-Person Exhibitions at NYC Museums Last Year? Guggenheim 0, Metropolitan 0, Modern 1, Whitney 0*, 1995
- *Women in America Earn Only 2/3 of What Men Do. Women Artists Earn Only 1/3 of What Men Artists Do*, 1995
- *Guerrilla Girls Proclaim Internet Too Pale, Too Male!*, 1995
- *The Token Times*, 1995
- *Top Ten Signs that You're an Art World Token*, 1995
- *Which Art Mag Was Worst For Women Last Year? % of features, projects, and 1-person show reviews on women artists Sept. 1985- Summer 1996* Flash Art 13%, Artforum 16, Artnews 22, Art in America 24, Arts 25, 1996
- *How to Enjoy the Battle of the Sexes*, 1996
- *Moma Mia! 3 White Women, 1 Woman of Color and No Men of Color- Out Of 71 Artist?*, 1997
- *The Anatomically Correct Oscar*, 1999
- *Guerrilla Girls Reveal Secret Giuliani/Saatchi Plan for Brooklyn Museum*, 1999
- *Send a Message to Those Body Obsessed Guys in Hollywood*, 2000
- *The Birth of Feminism Movie Poster*, 2001
- *Guerrilla Girls go Ape at the Oscar...and the Sundance Film Festival*, 2001
- *George Bush's Letter to Santa*, 2002
- *The Anatomically Correct Oscar Billboard*, 2002
- *The Estrogen Bomb Card*, 2002
- *The Schwarzenegger Shield*, 2003
- *Don't Stereotype Me!*, 2003
- *The Women's Terror Alert*, 2003
- *Send Estrogen Pills to the White House*, 2003

HATOUM, Mona

Beirut, Libano 1952

Vive e lavora a Londra

Artista multidisciplinare che si dedica a performances, foto, video e installazioni dal contenuto dichiaratamente anti-militare e anti-violento.

Il suo lavoro opera contro le violenze esercitate sul corpo, sull'identità e sulla cultura e al contempo presenta una fortissima componente introspettiva valorizzata dall'utilizzo di elementi organici del suo stesso corpo.

- *Don't Smile, You're on Camera!*, 1980 – performance realizzata con videocamera che l'artista dirige sugli spettatori. I movimenti sono lenti e si soffermano sui torsi degli astanti maschili. Grazie all'ausilio tecnico di assistenti dell'artista occultati al pubblico, sul video in sala appaiono le riprese della videocamera sovrapposte ad altre immagini (corpo nudo, corpo femminile e corpo a raggiX)

- *Under Siege*, 1982 – performance della durata di sette ore dove l'artista giace nuda in un contenitore trasparente contenente fango e nel quale annaspa per mantenersi in equilibrio. L'opera preannuncia profeticamente l'invasione del Libano da parte dell'esercito israeliano
- *The Negotiating Table*, 1983 - performance della durata di tre ore pro pace dove l'artista distesa su un tavolo e fasciata con garze e plastica viene illuminata da bagliori di luci laterali. Situazione che ricorda le fasi di interrogatorio sotto tortura dei prigionieri
- *Variation on Discord and Division*, 1984 – performance di circa un'ora dove l'artista compie gesti "violenti" ed ha il volto coperto da un collant nero. Sembra lavare il pavimento, invece lo sporca di sangue; sembra suicidarsi con un coltello alla gola, invece tenta di rompere il cappuccio che le costringe il volto
- *Corps Étranger*, 1994 – installazione cilindrica basata sulla visualizzazione dell'interno del corpo con esami endoscopici, colonscopici ed ecografie. Tali transiti interiori sono portati all'esterno da un video che si comporta da "grande occhio" e che ne visualizza i passaggi. L'occhio medico straniero si appropria delle parti più nascoste del corpo rivelandone le qualità inconsuete per renderle familiari
- *Recollection*, 1995 – installazione con palle di capelli dell'artista che si muovono con gli agenti atmosferici e i movimenti dei visitatori

HÉBUTERNE, Jeanne

París, 1898-1920

Pittrice, modella e compagna di Amedeo Modigliani con il quale condivise la controversa dissipatezza morale e fisica.

Si suicida il giorno dopo la morte del compagno, incinta di otto mesi.

HENNINGS, Emmy

Dadaista co-fondatrice con Hugo Ball nel 1916 del *Cabaret Voltaire* di Zurigo.

HENRI, Florence

New York 1893 – La Berangerie in Laboissière-en-Thelle, 1981

Fotografa e pittrice con richiami cubisti, surrealisti, costruttivisti e metafisici.

Nel 1914 studiò Belle Arti a Berlino sotto la direzione di Kurt Schwitters, poi si trasferisce a Monaco.

Risiede a Roma e dal 1924 e a París dove studiò presso la Académie Moderne con Ferdinand Legér.

Nel 1927 frequentò alla Bauhaus di Dessau i corsi di Laszlo Moholy-Nagy e Albers cominciando a scattare le sue prime fotografie.

Le sue immagini denotano richiami con le avanguardie storiche e il "formalismo", presentate con composizioni ritmiche dai differenti piani visivi.

La produzione espressiva dell'artista comprende: composizioni astratte, autoritratti, nature morte, nudi, fotografie della strada, fotomontaggi e immagini pubblicitarie.

Lo specchio è uno degli oggetti prescelti nella poetica dell'artista, per la creazione di nuovi "spazi" e per suscitare maggiore "ambiguità" (lo si ritrova frequentemente nei suoi autoritratti).

A lungo rimasta al margine della storiografia legata all'arte, nonostante il suo lavoro fosse in voga e conosciuto negli anni '30, è stata rivalutata recentemente.

- *Autoportrait*, 1928 – strutturazione cubista e costruttivista in diagonale dello spazio. Appare l'artista di spalle riflessa nello specchio frontale

HEPWORTH, Barbara

Wakefield, 1903 - St. Ives, London, 1975

Scultrice inglese che cominciando da una elaborazione formale figurativa in stile post-impressionista passò nel 1931 alla scultura organica con forme in corrispondenza dialettica con lo spazio.

Nel 1933 partecipa al gruppo *Unit One* lavorando con Henry Moore e con il quale condivise i principi della scultura organica.

L'artista fuse la forma astratta e geometrica con il vitalismo dato da strutture e concetti semplici (come l'uso di corde e fili) ma altamente ritmici e dinamici, quali il rapporto fra interno/esterno e spazio/luce.

Queste relazioni formali assumono una forte specificità "femminile" nella dinamica interno/esterno quale simbiosi del rapporto madre/figlio.

Mirabili i suoi interventi di arte pubblica a carattere monumentale come quello realizzato nel 1964 per il Palazzo dell'ONU a New York. Mori tragicamente nell'incendio del suo studio.

HERSHMAN LEESON, Lynn

Cleveland, 1941

Vive e lavora a San Francisco

Pioniera dell'espressione artistica diffusa mediante sistemi tecnologici e computerizzati oltre che della produzione video e filmica accompagnata da installazioni.

Attualmente l'artista insegna Electronic Art presso la California University.

Il ruolo della donna e la sua identità sono la struttura portante del suo complesso mondo creativo virtuale e interattivo, popolato anche di bambole telerobotiche.

Nel 1979 realizza il primo CD-ROM e ha continuato nella produzione di videotapes e videoclip interattivi assolutamente capaci di insinuarsi nel tessuto del quotidiano.

Il videodisk/CD-Rom interattivo *Lorna* del 1979-1984 è senza dubbio l'opera maestra e avanguardista degli esperimenti tecnologici e la loro connessione con l'arte.

La sua produzione filmica insiste sul contributo culturale femminile che all'interno della società è stato occultato.

www.lynnhershman.com/tillie

www.lynnhershman.com/doll2

- *The Dante Hotel*, 1970-1972 – videofilmato interattivo
- *Roberta*, 1973 - progetto interattivo sull'identità fittizia di Roberta Breitmores quale simbolo femminile di alienazione e solitudine
- *Roberta's Body Language Chart*, 1976 – L'artista interpreta e documenta con ologrammi, immagini e video la vita alienata di Roberta Breitmores. Quando l'identità del soggetto sarà considerata chiusa, ovvero definita e "reale", Roberta si suiciderà
- *Lorna*, 1979-1984 - videodisk/CD-Rom interattivo
- *Deep Contact*, 1984 – installazione interattiva
- *America's Finest*, 1993-1995 – installazione interattiva
- *Digital Venus*, 1996 – rielaborazione della Venere di Tiziano il cui corpo della donna è ritoccato da una placca per sistemi informatici
- *The Difference Engine 3*, 1994-1999 – multi installazione – uso telerobotico di Internet
- *Conceiving Ada*, 1997 - film
- *The Memoirs of Elizabeth Frankenstein*, film
- *Tilli the Telerobotic Doll*, 1995-1998 - bambola robot telerobotica installazione interattiva per Internet
- *Rita*, 1999 - bambola telerobotica interattiva (Remote InteractiveTime Access)

HESSE, Eva

Hamburg, Germania, 1936 – New York, 1970

Visse a New York.

Famiglia ebrea in fuga dalle persecuzioni naziste che si trasferì prima a Londra poi a New York.

Studiò presso la School of Industrial Arts and Architecture.

Lavorò per molti anni da sola all'interno di una ex-fabbrica.

Negli ultimi cinque anni della sua breve vita realizzò circa 70 sculture.

Esponente dell'arte processuale minimal e concettuale che si esprime con sculture, assemblaggi e installazioni caratterizzate dall'uso di materiali poveri e dal senso di vulnerabilità, quale rimando alla fragilità degli esseri umani.

Spiccato interesse per la psicoanalisi, che può essere considerato il filo conduttore della propria ricerca identitaria e artistica.

La vita dell'artista fu contrassegnata da paure, senso di "inferiorità" ed esperienze spiacevoli, come il suicidio della madre, che le provocheranno disagio emotivo e psicofisico, e che verranno mediate con la psicoanalisi.

I suoi interventi artistici vedono l'utilizzo di materie plastiche come il fibreglass e tessuti plastificati.

Le installazioni intendono strutturare in modo antiformale le qualità materiche e formali stesse dei materiali usati.

Inoltre le sue sculture sottintendono e incitano alla identificazione quale interazione corporea, fra gli individui e i materiali.

Gran parte della sua produzione artistica è stata distrutta dall'artista stessa.

- *Ringaround Aroise*, 1965 - piccolo seno posto sopra un seno più grande, come doppia presenza femminile. Fibre plastiche, filo elettrico, tessuto, smalto
- *Ingeminate*, 1965
- *Accession*, 1967 - cubo-contenitore realizzato in tre versioni - rappresenta il livello di struttura e strutturazione formale al "minimo". Forma (cubo) come riduzione della forma al suo punto astratto di misura e organizzazione (modulare, costruttiva, organica). Forte connotazione tattile e di scambio fisico dai toni "aggressivi"
- *Contingent*, 1968 – Otto sculture in resina di vetro e látex su tessuto. Relazione fra l'industriale/sintetico e il naturale dei materiali
La materia naturale pura è come bloccata o manipolata dal "distaccato" gesto dell'uomo pervaso da derivazioni tecnologiche e industriali
- *Untitled*, 1969 scultura seriale in tessuto e legno effetto tendaggio

HILLER, Susan

Tallahassee, Florida, 1940

Vive e lavora a London.

Artista interdisciplinare con una particolare attenzione verso l'antropologia.

HÖCH, Hannah

Gotha, Germania, 1889 –1978

Unica esponente femminile dadaista del gruppo berlinese, che si contraddistinse per la poetica anarchica che combina in libertà le tendenze avanguardiste, dal surrealismo al costruttivismo, fino all'espressionismo astratto.

A Berlino studiò in particolar modo con l'artista Raul Hausmann producendo acquerelli e disegni.

Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale prese parte alla militanza di sinistra pacifista collaborando con il nucleo Dada ed in particolare con Kurt Schwitters nella progettazione e realizzazione di alcune sue opere e nella rivista *Merz*.

Ha prodotto numerosi collages e fotomontaggi durante la sua ininterrotta espressione artistica condotta dal 1918 al 1967, nonostante dal 1939 conducesse una vita solitaria e appartata per circa quarant'anni, anche per motivi politici.

La sua opera è stata rivalutata in Germania a partire dagli anni '60.

- *Jefes de Estado*, 1918-1920
- *La Coqueta*, 1923-1925 – collage dal tono femminista
- *Amor*, 1926c

HÖFER, Candida

Eberswalde, Germania, 1944

Vive e lavora a Köln.

Si esprime nell'arte pubblica con fotografie eseguite con il tripode e il grandangolo con presa di immagine angolare e con dimensione fissa delle immagini (38x38cm o 38x57cm)

Discepola della tipologia industriale di Bernd Becher.

La sua serie di fotografie, cominciate dal 1979, mostrano spazi interni pubblici e semipubblici oppure semi-esterni, quali luogo di transizione e "conservazione", come: giardini zoologici, sale di aspetto, biblioteche, università e musei

Poetica museologica del vuoto espressa tramite stanze pubbliche vuote.

- *British Library London I*, 1994

HOLZER, Jenny

Gallipolis, Ohio, 1950

Vive e lavora a Hoosick, New York.

La sua arte si sviluppa attraverso i mezzi di comunicazione, utilizzando tecniche e materiali propri del sistema informativo e pubblicitario.

Nel 1979 l'artista è associata al gruppo Colab che rifiuta gli spazi espositivi standardizzati.

Essa interviene con frasi brevi che caratterizzano il testo su luoghi pubblici, implicando azione e coscienza individuale e collettiva.

Dedita alla critica dei sistemi di comunicazione, della violenza, e degli abusi, della morte e della guerra, si esprime con una poetica capace di invertire l'ordine di lettura del sistema di codici visivi e linguistici, con particolare attenzione agli stereotipi e ai massmedia.

Estetica risultante da una rivendicazione femminista di identità multipla, ovvero corpo pubblico.

Da sempre utilizza come strumenti e supporti i mezzi di comunicazione di massa presentando i suoi messaggi su vari spazi informativi e propagandistici, dal manifesto ai leds luminosi, da spots televisivi a ponti, dalle placche commemorative alle proiezioni laser.

Oltre che nel privilegiato spazio urbano essa interviene in spazi chiusi quali la galleria e il museo.

- *Truism* 1977-1979, Manhattan, New York – semplici frasi in stampatello stampati su T-shirts e posters affissi abusivamente per la città. Frasi disposte una dietro l'altra secondo un ordine di successione alfabetica che obbliga all'alterazione del senso logico del messaggio
- *Inflammatory Essay*, 1979-1982 - manifesti con brevi frasi strutturate o aforismi basate sul recupero di testi di politica e filosofia
- *Living Series*, 1980-1982 - messaggi comuni - Istruzioni e avvisi dal tono aggressivo a grandi lettere incise su placche di metallo "commemorative" collocate vicino a insegne di ambulatori medici

- o gallerie o che fanno da sedile in panchine in cemento per giardini pubblici
- *Survival Series*, 1983-1985 – installazioni in ambienti pubblici e privati di combinazioni di monitor, tabelloni luminosi, leds, schermi a piccolo formato e placche di metallo con aforismi dal forte contenuto umanitario
- *Udber a Rock*, 1986 – serie di panche nere con scritte lugubri
- *Installation Railway Cars*, 1987 - adesivi posti in vagoni di treni
- *Laments*, 1989 – serie di pietre tombali in granito nero
- *Mother and Child*, 1990 installazione con frasi in leds alle pareti e in placche sul pavimento con predominanza del colore rosso
- *War*, 1992 – incisioni su placche dal contenuto antimilitare
- *Lustmord*, 1993-'95 – sovracopertina della rivista *Süddeutsche Zeitung* (n.46, 19.11.1993) con frasi brevi in rosso stampate con sangue umano con all'interno immagini di iscrizioni brevi tatuate sulla pelle dal contenuto inerente la morte e lo stupro in zone di guerra. Installazione con esposizione ordinata di ossa umane recanti fascette in argente con inciso brevi frasi
- *Erlauf*, 1995 – lastre in marmo bianco deposte al suolo con scritte
- *Kriegs Zustand*, Leipzig, 1996 - proiezioni laser notturne di scritte su edifici

HORN, Rebecca

Michelstadt, Germania, 1944

Vive e lavora a Berlin, Hamburg e New York.

Si dedica alla scultura, performance alla installazione e al video usando il proprio corpo in interazione con oggetti, macchinari, prolungamenti, fluidi.

Nelle sue performance, che non si svolgono con la presenza di pubblico, usa il corpo come estensione scultorea.

Poetica della sofferenza e della sopravvivenza derivata da un lungo periodo di degenza e riabilitazione sanitaria dovuta dall'intossicazione per la lavorazione di resine e altri materiali plastici.

Da questa costrizione sofferta del corpo sviluppa prolungamenti ed estensioni del corpo stesso che permettano di comunicare con la realtà circostante superando le forme di disagio e di malattia.

- *Arm-Extensionen*, 1970 - costrizione ed estensione del corpo e delle braccia
- *Fingerhandschuhe*, 1972 – prolungamenti delle dita delle mani
- *Memorial Promenade*, 1990 -installazione che deriva dalla preparazione del video *Buster's Bedroom*.

HOWARD, Justice

Ex-modella – ex-attrice porno di Hollywood.

La trasformazione professionale dell'artista avviene frequentando per due anni le lezioni di fotografia di Andy Dolinskis.

In seguito si dedica alla produzione fotografica di immagini "shock" con ritratti a colori di donne motocicliste e foto in bianco e nero dallo stile molto duro ed estremo, queste ultime eseguite nel Piercing Studio Gauntlet di Hollywood, frequentato da cultori del sesso duro. Famoso è un ritratto maschile con un serpente che gli trapassa il pene dilatato dal piercing.

Sono inoltre note altre immagini di impatto visivo e blasfeme, come schiavi sessuali incatenati fra loro con piercings, infermiere sadomaso, personaggi tatuati e donne masturbandosi con crocifissi.

Le sue opere sono pubblicate in riviste erotiche americane (*Bizarre*, *Pure*, "O").

Justice Howard, P.O. Box 3896, Hollywood, CA 90078, USA

HUGO, Valentine

Boulogne-sur-Mer, 1887 – Paris, 1968

Pittrice surrealista che mantenne scambi intellettuali con Jean Cocteau ed Eric Satie.

Nel 1919 sposò il pittore Jean Hugo (nipote di secondo grado di Victor Hugo) dal quale si separa dieci anni dopo.

Ebbe rapporti tumultuosi con Eluard e Breton e visse in difficoltà economiche, in solitudine e miseria, in particolare dal 1950 (pur essendo nominata nel 1944 presidentessa del sindacato francese degli artisti di teatro).

- 1921- collaborazione nel balletto *Mariés de la Tour Eiffel* di Jean Cocteau
- *Les Aventures de Fido Caniche*, 1947 - testo e illustrazioni del racconto per bambini

IGLESIAS, Cristina

San Sebastian, 1956

Vive a Torreldones, Madrid.

Scultrice che realizza strutture simili a barriere o involucri quali metafora della corrispondenza tra ordine interno dell'essere umano e della natura.

JANICOT, Françoise

Artista francese che dagli anni '50 si esprime con la pittura informale e che assume "pittoricamente" ogni tecnica sviluppata posteriormente, dalla fotografia al video fino alla performance.

JONAS, Joan

New York, 1936

Vive a New York.

Artista multidisciplinare che basa il proprio lavoro creativo sulla molteplicità delle immagini e dei punti di vista, spesso ulteriormente "complicati" dall'uso dello specchio.

La sua espressione artistica coinvolge la danza, proponendo performances sia in luoghi chiusi che nell'ambiente a contatto con la natura.

Il corpo è inteso quale organismo vivente di scambio simbiotico con la realtà circostante.

- *Mirror Check*, 1970 – performance – rottura dello specchio
- *Left Side Right Side*, 1972 – video b/n 8'.50" - Doppia speculazione dell'identità
- *Songdelay*, 1973 - performance all'aperto nella natura

KAHLO, Frida

Cuidad de Mexico, 1907-1954

Pittrice che traspose nelle sue opere la sua tormentata autobiografia funestata da incidenti, malattie, vicende tragiche e tradimenti sentimentali (ebbe la tubercolosi a 6 anni, un incidente le spezzò la colonna vertebrale a 15 anni, dovette sopportare le innumerevoli infedeltà del marito).

Dal 1924 fu membro attivista del Partito Comunista Messicano.

Nel 1929 sposò il pittore surrealista Diego Rivera con il quale condivise ideologie artistiche e politiche e fu Amante di Léon Trotsky quando questi si rifugiò in Messico.

Il successo europeo tardivo di quest'artista si deve al recupero delle sue immagini attraverso atteggiamenti alla moda grazie alla cantante Madonna e in generale alla rivalutazione delle immagini "kitsch", oltre che alla recente trasposizione in film della sua biografia personale e artistica.

Le sue opere sono un intrico di riferimenti personali trasposti pittoricamente con simbolismi e senso di cruda e sofferta "surrealtà" delle vicende della vita, toccando temi intimi come la maternità e l'aborto e temi sociali come la religione e la politica.

Nell'ultimo periodo della sua vita dovette lavorare supina nel letto a causa di amputazioni alle gambe ormai in cancrena.

- *Lo Que el Agua Me Ha Dado*, 1938
- *Autorretrato con Collar de Espinas y Colibrí*, 1938
- *Autorretrato con Pelo Cortado*, 1940

KANEWSKY, Emilia (KABAKOV, Emilia)

Moglie dell'artista Ilya Kabakov (Dnepropetrovsk, ex URSS, 1933) considerato il capostipite del concettualismo russo con il quale condivide dal 1987 la progettazione e realizzazione delle opere a carattere scultoreo.

La coppia promulga l'idea di opera d'arte totale concepita mediante "installazioni totali" edificate nello spazio pubblico con e per la collettività.

Concettualmente le loro opere edificano spazi capaci di generare contesti nuovi con implicazioni politiche e sociali di utilità pubblica.

- *The Communal Kitchen*, 1991 – installazione totale concepita come progetto teorico e pratico per cucina ad uso collettivo

KARDIFF, Janet

Bruxelles, 1957

Esponente concettuale della Non-Scultura.

Attraverso il concetto di negazione delle sculture e delle installazioni tradizionali struttura un progetto "plastico" consistente in comunicazioni di tipo verbale con il pubblico.

KELLY, Mary

Fort Dodge, Iowa, 1941

Vive a Los Angeles.

Installazioni basate sul rapporto psicoanalitico con il corpo, espresse attraverso una accentuata ideologia femminista.

- *Post Partum Document*, 1976 – documentazione biologica e psicologica dell'esperienza del parto

KNOWLES, Alison

New York, 1933

Vive a New York.

Esponente del movimento Fluxus dal 1962

Coofondatrice nel 1966 con Dick Higgins della *Something Else Gallery* a New York.

KOZYRA, Katarzyna

Varsavia, 1963

Vive e lavora a Varsavia.

Si esprime artisticamente con videoinstallazioni inerenti problematiche sociali che riguardano luoghi pubblici, privati e dell'arte considerati e definiti culturalmente inoppugnabili e "chiusi".

L'esibizione della nudità del corpo è presentata senza pretese erotiche né triviali ma al solo scopo di mettere in luce fenomenologie inedite e scardinare preconcetti dettati dall'ordine morale comune.

- *Blood Ties*, 1995
- *Olimpia*, 1996 – serie di nudi che reinterpreta la celebre opera di Manet in chiave biologica legata al deperimento fisico e alla malattia
- *The Bathhouse*, 1997-1999 videoinstallazione con doppio filmato con riprese di saune, una femminile, l'altra maschile.

KRASNER , Lee

Brooklyn, New York, 1908 - New York, 1984

Pitttrice americana discendente da una famiglia ebrea ortodossa di origini russe.

Studiò alla Washington Irvine High School of Art Major di Manhattan e alla National Academy of Design.

Mantenne una stretta relazione intellettuale con il poeta e critico Harold Rosenberg.

Nel 1936 conobbe Jackson Pollock (Wyoming, 1912- Easthampton, 1956) e lo introdusse nel circuito artistico di New York, i due si sposarono nel 1945.

Dal 1937 frequentò i corsi di Hans Hoffmann presso la School of Fine Arts e dipinse in stile simbolico-surreale e metafisico influenzata dallo stile di Giorgio De Chirico e dalle avanguardie europee.

Nel 1939 prese parte del gruppo *American Abstract Artist* indirizzandosi progressivamente verso uno stile astratto.

Progressivamente i suoi lavori pittorici, pur partendo da canoni compositivi e stilistici europei, tesero ad escludere categorie date in favore della ricerca di modelli e gesti che provengano dall'interno. Da questi presupposti le sue opere possono essere associate alla trascrizione automatica in termini gestuali a impulsi e sensazioni preesistenti spesso in riferimento alla scrittura ebraica e all'orrore e alla violenza delle intolleranze naziste.

Nell'anno in cui sposò Pollock distrusse la quasi totalità dei suoi lavori.

Collaborò alle sperimentazioni gestuali di Pollock ma venne "schiacciata" artisticamente dalla sua personalità anche dopo la sua morte e dall'imperversare dell'action painting, tanto da essere definita "action widow".

Dopo la morte di Pollock Krasner cominciò una produzione totalmente antropomorfa dominata formalmente dalla composizione circolare letta dalla critica artistica come espressione autolesionistica della condizione umana.

- *Little Images*, 1946-1949 – serie di pitture informali dallo stile calligrafico
- *Image Surfacing*, 1945
- *Sun Woman II*, 1957 – tela di grandi dimensioni dove predominano la linea curva e le forme circolari

KRYSTUFEK, Elke

Vienna, 1970

Vive a Vienna

Lavoro fortemente autobiografico espresso tramite la ricerca multidisciplinare condotta attraverso, video, pittura e performances.

Dalle sue opere traspare una forte estetica femminista che muove contro luoghi comuni sulla donna, il culto alla pornografia e il sistema ufficiale del mercato dell'arte.

L'artista propone pubblicamente senza false ipocrisie la propria intimità nell'intenzione di combattere contro i tabù che schiavizzano il corpo della donna.

- *If Men Had Bulimia Too*, 1993 – l'artista vestita con gli abiti del padre vomita in sacchetti di plastica
- *Satisfaction*, 1996 – performance pubblica ambientata in una stanza da bagno dove l'artista dopo essersi lavata nella vasca, compie varie azioni, tra le quali masturbarsi con un vibratore. L'artista rivela pubblicamente azioni di cura del corpo femminile ritenute generalmente private
- *The World Works in Silence*, 2000 – autoritratto pittorico

KRUGER, Barbara

Newark, New Jersey, 1945

Vive e lavora a Los Angeles e New York.

Ha studiato nella School of Visual Arts of Syracuse University e nella Parson's School of Design di New York con Diane Arbus.

Ha collaborato come graphic designer a *Mademoiselle Magazine*.

Il suo lavoro è condotto attraverso manifesti e installazioni multimediali che insistono criticamente sull'uso del testo e del linguaggio attraverso i mass-media.

Formalmente le installazioni si presentano a dimensione ambiente e le immagini in scala molto ampliata, in entrambi i casi è sempre presente un testo, anche se in forma di slogan o frase breve.

L'estetica è orientata sulla critica verso gli stereotipi che vengono inflitti anche inconsapevolmente sull'essere umano, attraverso i mass-media, oltre al loro uso in forma artistica.

L'artista cerca di mettere in luce gli aspetti occulti e negativi dei messaggi generati dall'era tecnologico-informatica.

Il suo lavoro si contraddistingue coloristicamente per essere in bianco e nero e rosso.

- *Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)*
- *Untitled (You Are Not Yourself)*, 1983 – immagine di donna spezzata come se si trattasse di uno specchio rotto – critica all'allineamento sessuato derivato dal genere e agli stereotipi linguistici derivati da esso
- *Your Body is a Battleground*, 1989 - manifesto ideato per una manifestazione femminista tenutasi a Washington a sostegno del gruppo Gran Fury per i diritti delle donne e contro la politica del governo Bush conservatrice e denigratoria nei confronti dei gruppi radicali statunitensi, dei sostenitori dell'aborto e dei malati di AIDS
- *Installation*, 1991 – Mary Boone Gallery, New York, contro gli stereotipi dei mass media – (“All Violence Is the Illustration of a Pathetic Stereotype”)
- *Visual AIDS Project*, 1992 – installazione contro la repressione culturale di genere di Regan
- *Power Pleasure Desire Disgust*, 1997 – installazione multimediale - critica all'identità intima.

KUBELKA, Friedl

London, 1946

Vive a Vienna dove dirige una scuola privata di fotografia.

Lavora sull'intimità della persona ritratta nella sua evoluzione nel tempo.

Documenta biograficamente l'evoluzione fisica delle persone e presenta la “normalità” fisica nella sua periodizzazione astratta

- *Yearportraits*, 1972 - serie di ritratti con pose ripetute in sequenza annuale e quinquennale che registrano i “cambi” fisici e psichici dei soggetti
- *Das Tausend-Teilige Portrait*, 1980 - mille foto della madre in un giorno

KUBOTA, Shigeko

Niigata, 1937

Vive a New York.

Oltre aver partecipato al movimento Fluxus ha prodotto sculture tecnologiche e video-installazioni.

Il suo lavoro è spesso condotto attraverso una rivisitazione femminista dei maestri della pittura moderna (Duchamp, Pollock)

- *Vagina Painting*, 1965 – pittura vagino-fallica eseguita accovacciata con un pennello innestato agli slip

KUSAMA, Yayoi

Matsumoto City, 1929

Vive e lavora a Tokyo

Studiò Pittura a Kyoto.

Stabili corrispondenza epistolare con Georgia O'Keeffe trattando temi pittorici e sul modo di diventare nota artisticamente.

Ha vissuto a New York dal 1958 al 1973, frequentando Donald Judd, Frank Stella, Piero Manzoni, Yves Klein.

Outsider scultrice e performer precorritrice della Pop Art con accesa impronta psichedelica.

Vita divisa fra ospedali psichiatrici, successi internazionali e accese polemiche sul suo lavoro di performer e scultrice "fallica".

Vivrà in un ospedale psichiatrico a Tokyo dagli anni '60, per circa vent'anni.

Le sue opere hanno una qualità organica e nel contempo "futuristica", incentrate ossessivamente sulla ripetizione e moltiplicazione di protuberanze, escrescenze, luci, pois, specchi.

La ripetizione ossessiva di questi elementi e la ridondanza della forma corrispondono al ricordo della guerra e le sue vittime e sono metafora delle "paranoie" dell'artista che insistono sui temi della sessualità e identità.

L'artista si è distinta per l'impegno contro la guerra nel Vietnam e quale "outsider" precorritrice della Pop Art.

- *Silver Coat*, 1962c – cappotto con protuberanze "mammellari"
- *Accumulation #1*, 1962 – sedia con protuberanze "falliche"
- *Silver Hat*, 1966c – cappello con protuberanze "falliche"
- *Accumulation #2*, 1966 – divano ricoperto di protuberanze "falliche"
- *Peep Show or Endless Love Show*, 1966
- *Alice in Wonderland*, 1968, Central Park, New York – performance
- *Grand Orgy to Awaken the Dead of Moma [Otherwise Known as The Museum of Modern Art] – Featuring Their Usual Display of Nudes*, 1969
- *Infinity Mirrored Room Love Forever*, 1996 – stanza tappezzata di specchi
- *Infinity Mirror Room-Phalli's Field [or Floor Show]*, 1998

LABOWITZ, Leslie

Uniontown, Pennsylvania, 1946

Artista concettuale e performer che negli anni '70 ha collaborato con Suzanne Lacy e altre femministe ad *ARIADNE: a Social Network* e che diede vita a San Francisco (1978) alla prima manifestazione-marcia *Women Take Back the Night*.

LACHOWICZ, Rachel

San Francisco, 1964

Vive e lavora a Los Angeles.

Artista multi-disciplinare che si esprime creativamente con una poetica basata sulla reinterpretazione in chiave femminista di opere d'arte minimale (Richard Serra, Carl Andre, Yves Klein) con l'utilizzo di materiali particolarmente femminili.

- *Red Not Blue*, 1992 – critica reinterpretativa delle antropometrie di Yves Klein dove l'artista usa un corpo maschile cosparso di rossetto rosso come mezzo per lasciare le sue impronte su supporti chiari

LAFONTAINE, Marie-Jo

Antwerp, Belgio 1950

Vive a Bruxelles.

Produce video e videoinstallazioni dove affronta tematiche inerenti il corpo e le sue "passioni" relazionato alle macchine.

Le biotecnologie e le "meccaniche artificiali" sono considerate dall'artista come sinonimo di non autenticità.

Il corpo associato alle macchine diventa copia, automa e simulacro condizionato da passioni e sentimenti umani quali il dolore e il piacere.

- *Die Sizilianische Eröffnung*, 1986/1992 - videoinstallazione

LAMBRI, Luisa

Cantù, Como, Italia 1969

Esegue riprese video-fotografiche di architetture "svuotate" quali metafora di intimità "sterile", sottrazione dello spazio, assenza di vita e solitudine.

LAWLER, Louise

Bronxville, New York, 1947

Vive e lavora a New York

Il suo lavoro è composto principalmente da fotografie, sculture e installazioni.

Secondo la sua poetica, che vede l'arte come processo collettivo, è necessario insistere su ogni elemento culturale preso in causa.

A questo fine cerca di intervenire nella negoziazione del processo creativo, in particolare sulle persone "istituzionali" (critici, ispettori, segretari, guardiani, etc.) e i luoghi interessati all'intervento.

Rivisita sottilmente, modificando passepartouts e titoli, artisti famosi attraverso opere di collezioni d'arte private e di case d'asta per sottolineare la loro funzione di arte di "lusso" (Andy Warhol, Marilyn Monroe, Jackson Pollock).

- *Streichholzheftchen*, (scatola di fiammiferi)
- *Pollock and Tureen (Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut)*, 1984 - fotografia con opera di Pollock e zuppiera
- *Pink*, 1994-1995 - fotografia ritoccata con opere di Warhol

LEIBOVITZ, Annie

Fotografa testimone della cultura pop nordamericana degli ultimi ventanni.

I suoi ritratti sono stati definiti "del corpo e dell'anima" convertendo in glamour il lato più kitsch del sogno americano.

Giovanissima scatta le sue prime foto nel circuito di Alain Ginsberg (la sua prima foto pubblicata è sul *Rolling Stone*).

È sua la immagine di Lennon abbracciato nudo con Yoko Ono.

La sua macchina fotografica è stata paragonata a "un divano da psicoanalista".

LEMPICKA, Tamara (Gorska, Tamara)

Varsavia, Polonia, 1898 – Cuernavaca, Messico, 1980

Pittrice "Art Deco e neocubista" dalle vicissitudini biografiche intrise di mistero, nota per la personalità seducente, spregiudicata e anticonformista.

Si sposò nel 1916 a San Pietroburgo con l'avvocato Tadeusz Lempicki con il quale si trasferì a Parigi, città in cui comincia a dipingere.

Esegui ritratti degli esponenti dell'alta borghesia e dell'élite europea e americana contraddistinti da forme e volumi resi con forte chiaroscuro esaltato da contrasti di colore brillante.

L'artista amò dipingere nudi femminili esaltati dalle forme sinuose e dalle pose erotiche ed esuberanti.

Lo stile risente delle influenze di Ingres e del neoclassicismo.

Nel 1927, all'apice del successo, si separò dal marito.

Nel 1933 sposò il barone Raoul Kuffner con il quale si trasferì negli Stati Uniti; dalla morte di questi nel 1962 l'artista intraprese lunghi viaggi per il mondo fino a fermarsi nel 1978 a Cuernavaca.

- *Las Deux Amies*, 1923 - coppia di nudi femminili
- *Selfportrait*, 1930c

LEONARD, Zoe

Liberty, New York, 1961

Vive e lavora a New York.

Fotografa dichiaratamente post-femminista e lesbica che ostenta ideologie politiche mescolate a rimandi poetici.

Nella sua produzione compare l'uso di materiali quotidiani con citazioni surrealiste e pop che implicano la natura e il corpo-vagina.

Spesso presenti cuciture, aperture, ferite.

- *Water#1 + #2*, 1988 - immagini di onde
- *Read My Lips*, 1992 – manifesto realizzato come membro del collettivo Gang. – immagine di vagina con frase: "Read my lips before they are sealed" – allusione al divieto da parte dei medici statunitensi di utilizzare il termine "aborto"
- *Fae Richards Photo Archiv*, 1993-1996 - ricostruzione biografica di una diva di Hollywood negra dell'inizio del XX sec
- *Strange Fruit (For David)*, 1992-1997 - serie di sculture in pelle di frutta seccata e ricucita con fili o cerniere

LEVINE, Sherrie

Hazleton, Pennsylvania, 1947

Vive e lavora a New York.

Artista "postmoderna" che pone in luce la merce e il carattere feticista legato al consumo di oggetti, oltre il valore e le contraddizioni insite nella produzione seriale e dell'oggetto "unico".

Negli anni '80 è stata considerata una delle esponenti più rappresentative dell'Appropriation Art, in merito alla riproposta di immagini celebri personalizzate con lievi modifiche o rivisitazioni che pongono in crisi il concetto di copia, di identità e di falso.

- *Untitled (After Walker Evans No. 3, 1936)*, 1981 – riaffermazione del soggetto femminile "differente" (donna povera) proposto da Walker Evans

LUCAS, Sarah

London, 1962

Vive e lavora a London.

Fotografa che si autoritrae in pose provocatorie e allusive (a gambe aperte, vestita in modo maschile, mangiando una banana, etc.)

L'artista produce anche installazioni, sculture e collages a grande formato con uso di vari materiali e oggetti associati in modo ambiguo.

Ironia e gioco si confondono nella sua poetica metaforica senza scadere nel banale, attaccando con frequenza i comportamenti sessuali maschili.

La sua estetica connotata da una forte critica femminista è interessata anche ad altri temi sociali come la violenza e il vandalismo.

- *Get Off Your Horse and Drink Your Milk*, 1994 – serie di foto di travestimento sessuale giocato con oggetti all'altezza del pube e delle natiche

- *Couple Piece <Au Nature!>*, 1994 - fotografia di materasso con verdura e oggetti allusiva dei due sessi maschile e femminile
- *Where Does it All End?*, 1994 - bocca in cera con sigaretta
- *Smoking Room*, 1996 - installazione

LUNCH, Lydia

Precoce esponente del genere New Wave della fine anni '70 a New York.

Shock-performer che ha debuttato come cantante con il gruppo *Tennage Jesus & The Jerks* cambiando successivamente numerosi gruppi (Beirut Slump, Eight Eyed Spy, Harry Crews, The Devil Dogs, 13:13).

Presta la sua figura alla videoarte e al cinema "underground" e "trash".

Nel 1984 fonda la *Widowspeak Productions* per la produzione autonoma dei propri lavori.

Degli anni '80 si ricordino le collaborazioni con artisti quali: Killdozer, Foetus, Sonic Youth, Minox, etc.

Attualmente collabora con il laboratorio sperimentale *Knitting Factory* di New York.

<http://www.knittingfactory.com/Persons/LydiaLunch.htm>

FILM:

- *They Eat Scum*, 1979 di Nick Zedd -manifesto cinematografico dell'estetica "splatter" (salpicar), del "male" e del "diverso"
- *The Offenders* di B. Scott y B. Beth – attrice e musicista
- *Black Box* di B. Scott y B. Beth
- *Vortex*, di B. Scott y B. Beth
- *The Wild World of Lydia Lunch*, 1983, di Nich Zedd
- *The Right Side of My Brain*, 1984, autrice film b/n- regia di Richard Kern. Interpreta un ruolo trasgressivo di donna alle prese con le proprie fobie, anche sessuali. Traslazione poetica di violenze sessuali nei confronti di donne superate attraverso una "catarsi" energetica per la sopportazione e cura del dolore. Narrazione con voce ossessiva in "off"
- *Hardcore Vol.2*, 1985 – attrice e regista
- *Fingered*, 1986, autrice film - regia di Richard Kern – ruolo di telefonista "hot-line" che violentata da un suo cliente finisce per condividere con esso ogni tipo di perversione e violenza, trasformandosi da vittima in persecutrice. Scene di violenza molto spietate "crudeli"
- *Kiss Napoleon Goodbye*, 1990 sceneggiatrice
- *Visiting Desire*, 1996 – attrice e regista
- *South of Your Border*, 1988 – sceneggiatura dell'autrice - dramma teatrale con Emilio Cubeiro
- *Psycho-Menstrum*, sceneggiatura teatrale dell'autrice basata sulle "malattie" genitali femminili, dal dolore pre-menstruale alle infiammazioni vaginali

DISCHI E CD:

- *Queen of Siam*, 1979, TripleX - LP
- *Agony is the Ecstasy*, 1982, 4AD
- *Hard Rock*, 1984, Ecstatic Peace – LP
- *Hysterie*, 1986, Present
- *Honeymoon in Red*, 1987, Widowspeak –
- *Stinkfist*, 1988, Widowspeak
- *Oral Fixation*, 1988, Widowspeak
- *Drowning in Limbo*, 1989, Widowspeak
- *Cospiracy of Women (C.O.W.)*, 1990, Widowspeak
- *Shotgun Wedding*, 1991, TripleX
- *South of Your Border*, 1991, Widowspeak – con Emilio Cubeiro, LP con pubblicazione

- *POW*, 1992, Soyo – tiratura limitata: 300 copie CD in cofanetto di legno nero con pubblicazione
- *Crimes Against Nature*, 1994, TripleX
- *Rude Hieroglyphics*, 1995, Ryko
- *Lydia Lunch*, 1995, Line
- *Stinkfist & the Crumb*, 1996, Atavistic
- *Universal Infiltrators*, 1996, Atavistic

LIBRI:

- *AS-FIX-E-8*, 1990, Widowspeak – fumetti di Nick Cave e Myke Matthews
- *Paradoxia- A Novel!*, 1997, Cration Press, New York
- *Bloodsucker*, 1992, Eros Comix – illustrazioni di Bob Finger
- *Incriminating Evidence*, 1992, Last Gasp – illustrazioni di Kristian Hoffman

MAAR, Dora

1907-1997

Fotografa surrealista con richiami dechirichiani.

Si esprime anche con collages, fotomontaggi, sovrimpressioni e dipinti.

Ex amante del regista Louis Chavance e del filosofo Georges Bataille.

La sua relazione sentimentale più nota e drammatica fu quella che la legò come compagna e modella a Picasso dal 1936 al 1943 del quale fu vittima sacrificale.

Dopo la rottura sentimentale con il “maestro” visse isolata e rinchiusa per circa quaranta anni.

- *Jocs Pribits*, 1935 collage
- *Ubu*, 1936 - fotografia

MANSOUR, Joyce

Bowden, U.K., 1928 – Paris, 1987

Poetessa e disegnatrice in stile surrealista di origini egiziane.

Dal 1953 visse a Paris dove frequentò André Breton.

- *Les Gigants Satisfaits*, 1958 (Ed. J.J. Pauvert, Paris)
- *Carré Blanc*, 1965 (Ed. Le Soleil noir, Paris)
- *Orsa Maggiore*, 1976
- *Faire Signe au Machiniste*, 1977 (Ed. Le Soleil Noir, Paris) con illustrazioni di Matta, Alechinsky, Baj, Svanberg

MENDIETA, Ana

La Habana, Cuba 1948 - New York, 1986

Visse in Iowa e a New York.

Ex moglie di Carl André, accusato e prosciolto dall'accusa del suo omicidio.

Sangue, fuoco, acqua, terra sono gli elementi caratteristici delle sue performances e installazioni caratterizzate da interventi liberatori e sacrali, nelle quali intraprende un processo di “purificazione” e reincontro con gli elementi della natura.

Il suo rapporto con la terra è da intendersi quale ricongiunzione ad un'origine naturale e sacra.

Il corpo è concepito dall'artista come territorio mistico e violento, ovvero metafora della rigenerazione e del processo vitale naturale.

La morte è vissuta come inizio di una nuova vita.

Il suo lavoro è pertinente al femminismo in particolare per gli aspetti che riguardano la violenza maschile esercitata sul corpo femminile.

- *Death of a Chicken*, 1972 – performance - processo sacrificale- L'artista, a corpo nudo, uccide un pollo e fa scorrere il sangue dell'animale sul pube
- *Rape Scene*, 1973 – tableau vivant dove l'artista reinterpreta una donna prima stuprata e poi assassinata nel campus

dell'università dell'Iowa, facendosi trovare, distesa su un tavolo e ricoperta di sangue, nel suo appartamento, dai suoi amici invitati per l'occasione"

- *Body Tracks*, 1974 – strisciata in verticale delle mani e delle braccia imbrattate di sangue su tela bianca
- *Siluetas*, 1973-1978 -serie di performance dove l'artista esegue compenetrazioni e mimetismi del proprio corpo con elementi naturali (terra, neve, foglie), quali immersione/identificazione ancestrale del corpo nella natura/cultura
- *La Vivifacìon de la Carne*, 1982 – sagoma arcaica di corpo in terra con linee labirintiche

MERZ, Marisa

Torino, 1931

Scultrice e pittrice afferente all'Arte Povera italiana degli anni '60.

Ha frequentemente collaborato artisticamente con il compagno Mario Merz.

Le sue installazioni sono caratterizzate da presenze e interventi minimi che attestano la semplicità creativa concepita quale estetica concettuale.

Le qualità materiche e tecniche rimandano ad una laboriosità femminile che si affida all'intuito e alla perizia manuale.

Le sculture e installazioni dell'artista, marcatamente tessili, possono essere definite "interventi minimi", per l'astrazione geometrica, dominate dall'alto contenuto tattile e dall'interazione totale con il corpo.

- *Senza Titolo*, 1966 - scultura installazione ambiente di lamelle in alluminio fluttuanti e sospese
- *Senza Titolo*, 1975 – composizione tessile geometrica

MESSAGER, Annette

Berck-sur-Mer, Francia, 1943

Vive e lavora a New York e Paris.

Dal 1970 la sua espressione è concentrata sul proprio corpo o generalmente su quello femminile, eseguendo foto, installazioni e assemblaggi.

Sceglie ironicamente parti espressive del proprio corpo che rimanipola in chiave evocativa.

Dagli anni '80 il suo lavoro testimonia scene di vita quotidiana in chiave postmoderna anche con risvolti umoristici.

- *Mes Jeux de Main – Ma Position du Ramoneur*, 1974 - mani che formano un circolo-buco
- *La Femme et...*, 1975 - fotografia con pene e testicoli disegnati su gambe femminili
- *Story of Dresses*, 1990 – coppia di abiti, il primo, di color rosa, con appesi/cuciti un dipinto con paesaggio e una fotografia con nudo di donna e il secondo, di color azzurro, con fotografie b/n appesi/cuciti sulle stoffe
- *My Wishes*, 1990 – installazione con 250 fotografie b/n appese in tondo che rappresentano dettagli del corpo femminile
- *Pénétration*, 1993 – installazione con riproduzione tessile tridimensionale degli organi interni del corpo pendenti dal soffitto

MINTER, Marilyn

Pittrice britannica che esegue dipinti iper-realistici a smalto su alluminio che ritraggono dettagli di donne bellissime e travestiti. L'artista predilige il frammento del corpo, come espressione di perdita dell'unità del corpo, presentato con un'estetica pop "laccata" come un "maquillage".

MIRALLES, Josefina

Sabadell, Barcelona, 1950

Ha eseguito negli anni '70 performance che mescolano la Land Art e la Body Art conducendo affossamenti e coperture del corpo nella e con la terra.

MITCHELL, Joan

Chicago, Illinois 1926 – Vetheuil, Francia, 1992

Pittrice esponente dell'espressionismo astratto americano e dell'Action Painting con accenti armonici e pacificatori che equilibrano le tensioni drammatiche derivanti dalla pittura gestuale diretta.

MOCELLIN, Ottonella

Milano, 1966

Vive e lavora a Milano

Performer e videoartista che si presenta come soggetto delle sue immagini ricercando attorno tematiche inerenti la mancanza di controllo, l'equilibrio e i "pericoli" psicofisici.

- *I Will Be Your Mirror*, 1999 – l'artista interpreta identità mediante lo scambio di vestiti
- *X Ray*, 1999 - spogliarello al contrario - l'artista da nuda si veste

MODOTTI, Tina

Pracchiuso, Udine, 1896 – Ciudad de Mexico, 1942

Visse a San Francisco, Los Angeles, Ciudad de Mexico, Mosca, Madrid.

Emigrante che lavorò come operaia e attrice dedicandosi alla fotografia.

Fu esule politica perseguitata dal regime fascista, militò nel movimento comunista internazionale e fece parte dei garibaldini durante la guerra civile spagnola con il nome di "Maria".

Nel 1917 sposò il poeta e scrittore Roubaix dell'Abrie Richey (che morì nel 1922), poi si unì sentimentalmente con il fotografo Edward Weston ed ebbe relazioni con il pittore Xavier Guerrero, con il giovane rivoluzionario cubano Julio Antonio Mella e il rivoluzionario italiano Vittorio Vidali.

Artisticamente si relazionò con i pittori muralisti messicani, con Frida Kahlo e con tanti scrittori e intellettuali spagnoli antifascisti.

La critica ufficiale reazionaria le fu ostile per il fatto di professare ideologie laiche e per condurre uno stile di vita "libertino", la sua opera rimase nell'oblio fino alla sua morte.

- *The Flagellation of Christ*, 1925c – foto di scultura lignea raffigurante Cristo sofferente

MOFFATT, Tracey

Brisbane, Canada, 1960

Vive e lavora a Sydney e New York.

Artista di origini aborigene che fu adottata da una famiglia di bianchi. Si esprime con fotografie e video contraddistinti da una poetica dal forte contenuto sociale e autobiografico.

Le opere presentano contenuti in merito allo scambio dei ruoli sociali e al potere esercitato con seduzione e dominio.

sugli altri, della relazione madre-figlia.

Le sue immagini della realtà trovano riscontro estetico nelle sequenze narrative del linguaggio televisivo e cinematografico.

L'artista propone immagini della realtà quotidiana fatta di ruoli obbligati e dipendenti, come quelle instaurati fra madri malate e figlie.

- *Doll Birth*, 1972

- *Night Crimes: A Rural Tragedy*, 1989 - cortometraggio – il video è giocato sul contrasto interno/esterno della casa e l'alternanza giorno/notte. Donna di colore (figlia?) che cura una donna (madre?) malata terminale fra pazienza, noia, rabbia, ricordi infantili ed istinti assassini. Gesti ripetuti. Dopo la morte dell'anziana la donna piange spaventata e insicura come una bambina (voce di bimba piangente)
- *Laudanum*, 1998 – cortometraggio - stile coloniale del XIX secolo - relazione fra due donne, la padrona bianca è sotto gli effetti allucinogeni del Laudanum. La schiava appare assopita oppure anch'essa vittima degli effetti del Laudanum. Dubbio sul discernere la vittima dal carnefice (colonizzato/colonizzatore - madre/figlia – padrone/schiavo)

MORISOT, Berthe

Bourges, 1841 – Paris, 1895

Pittrice impressionista cognata di Eduard Manet (sposò il fratello Eugène nel 1874).

Fu allieva, con la sorella Edma, di Corot.

Dal 1875 fino al 1886 partecipò a tutte le esposizioni degli impressionisti.

Fra i temi ricorrenti dell'artista troviamo marine, paesaggi e scene familiari.

- *L'Ombrello Verde*, 1867

MONGE, Priscilla

S. José, Costarica, 1968

Produce sculture, installazioni e video che propongono temi femminili con toni disincantati e seducenti.

L'artista esamina la relazione conflittuale fra i sessi producendo oggetti dotati di "transessualità" con connotati dai risvolti kitsch e decorativi.

L'uso di materiali dotati di "femminilità" è particolarmente evidente nei vestiti fatti di garze sanitarie e nelle pareti ricoperte di assorbenti intimi (enfaticizzazione del "dramma" mestruale).

Il "mascheramento" e il "trucco" sono spesso presenti nelle sue opere quali metafora di ambivalenza positiva/negativa (duro/morbido – violenza/amore – maschile/femminile).

- *Leccion de Maquillaje N-1*, video - il trucco serve per coprire i traumi provocati al viso da una violenza fisica
- *Paletas*, 1995 - lecca-lecca con all'interno denti umani – sdrammatizzazione dei traumi infantili legati alle "perdite"
- *Cállese y Cante*, 1996 - maschera da box costruita con salviette e indumenti
- *Bola de Fútbol*, 1996 – palla per metà in cuoio e per l'altra metà di garza sanitaria
- *Huevos*, 1998 – uova ricoperte di lamine d'oro
- *Pared*, 2001 - parete ricoperta di assorbenti mestruali.

MONTANO, Linda

Kingston, New York, 1942

Ha vissuto a Kingston e attualmente risiede ad Austin in Texas.

Performer e attivista sociale che assume vari "ruoli" finalizzati alla condivisione dell'esperienza personale con il pubblico.

L'artista, che segue la filosofia buddista Zen e indiana, conduce queste pratiche sociali con trainings di meditazione, allenamenti e rituali.

Nel corso degli anni ha svolto performance attuando in veste di: "Chicken Woman", neurochirurga-sciamana ("Dr Jane Gooding"), monaca ("Rose Augustine"), ginnasta olimpica cintura nera di karate ("Hilda Mahler") e cantante di blues ("Kay Rogers").

- *Dead Chicken, Live Angel*, 1971 – performance con meditazioni e rituali per la “trasformazione” psico-fisica del corpo
- *Chicken Dance*, 1972 – performance svolta in veste di “Chicken Woman”, alter ego dell’artista che le permette di incarnare varie identità
- *14 Years of living Art*, 1984-1998
- *Seven Years of Living studio* – sperimentazione basata sui chakras

MOORMAN, Charlotte

Arkansas, Arizona, 1933 – 1991

Ha vissuto a New York.

Violoncellista americana esecutrice di performance e sculture, diplomata alla Julliard e solista dell’American Symphony Orchestra diretta da Leopold Stokowski.

Fondò nel 1963, in collaborazione con John Cage, il *New York Avant-Garde Festival* presso il Carnegie Music Hall che si svolse annualmente fino al 1982.

Ha collaborato dal 1964, per circa trenta anni, con Nam June Paik (Seoul, 1932) nel gruppo Fluxus nel lavoro di ricerca comune per “umanizzare” e rendere “sensibile” la tecnologia.

È stata definita “la Giovanna d’Arco della nuova musica” e la “violoncellista in topless”.

- *Venice Gondola Happening*, 1966 in collaborazione con Nam June Paik - orchestra su gondola che vaga per canali e con turisti performer
- *Opéra Sextronique*, 1967, Paris - opera scandalo dove si mette in risalto la componente sessuale dei mass media. L’artista suona il violoncello, composto da tre monitor che visualizzano un corpo femminile, con il seno nudo coperto da due piccoli televisori. I partecipanti furono arrestati per atti osceni
- *TV Bra for a Living Sculpture*, 1969, Howard Wise Gallery, New York – performance dove Moorman, durante l’esecuzione al violoncello, indossa due monitor come reggiseno, che trasmettono, sotto la regia di Paik, programmi TV e immagini della galleria e del pubblico grazie ad una telecamera a circuito chiuso
- *Bomb-Cello*, 1984 – scultura a forma di bomba siluro-violoncello

MORAL, Sukran

Terme, Turchia

Vive e lavora tra Istanbul e Roma.

Poetessa, giornalista artistica, video-maker.

Emigra a Roma nel 1989 dove si diploma in Pittura all’Accademia di Belle Arti.

I suoi filmati e interventi attraverso i mass media dibattono i temi della condizione sociale della donna e dei gruppi di “emarginati”.

Le sue opere evidenziano il concetto di “multi-identità” e di “multi-etnia”.

Le sue immagini attestano retoricamente “luoghi di genere” con carattere ibrido fra pubblico e privato come il bordello e il manicomio femminile di Istanbul o il bagno turco maschile di Galatasaray.

- *Speculum*, 1997 – donna su lettino ginecologico con monitor TV fra le gambe aperte

MORI, Mariko

Tokyo, 1967

Vive e lavora a Tokio e New York.

Disegnatrice di moda, ex- modella, artista multimediale.

Nel 1992 si è diplomata al Chelsea College of Arts di London e nello stesso anno si è trasferita a New York dove partecipa all'Independent Study Program del Whitney Museum.

Lavora con l'immagine di sé stessa con foto, video e installazioni dall'aspetto cyber-tecnologiche e futuristico.

Nei suoi lavori applica invenzioni tecnologiche del padre ingegnere informatico come l'Imawari che è un dispositivo capace di filtrare i raggi solari attraverso cavi e fibre ottiche, in modo da eliminare i raggi nocivi infrarossi e ultravioletti.

Si avvale di strumentazioni sofisticate grazie alla collaborazione con sponsor come Sony.

Critica e allegoria estetica in cui convivono le contraddizioni della cultura giapponese, intrisa di tradizioni, filosofia e high-tech.

Confluenza dello stile fumettistico giapponese, in impeccabile versione tridimensionale e virtuale, con gli echi stilistici degli anni '60-'70 e la cultura cyborg.

- *Empty Dream*, 1995 fotografia - ambientazione futurista metropolitana
- *Last Departure*, 1996 – fotografia e video futuristici ambientati nell'aeroporto di Osaka dove l'artista appare con sfere di cristallo nelle quali si specchia o intravede "oltre"
- *Entropy of Love*, 1996 – fotografia- visione fantastica
- *Nirvana*, 1997 – proiezione in 3D
- *Enlightenment Capsule*, 1998 – scultura sferica irradiante i benefici cosmici dell' Imawari
- *Dream Temple*, 1999 – installazione- proiezione sferica come progetto filosofico e utopico.
- *Garden of Purification*, 1999 – installazione meditativa

MURAK, Teresa

Kielczewicze, Polonia, 1949

Vive a Varsavia.

Dal 1970 ha fatto performance e installazioni facendo germinare semi di "lady smock" su vestiti o il proprio corpo.

Recentemente ha introdotto nelle sue performances avanzi di pane-ciambelle, fango di fiume e altri elementi della natura.

NAVARES, Paloma

Burgos, 1947

Vive e lavora fra Madrid e Barcelona.

Scultrice citazionista impegnata in installazioni che vedono l'utilizzo di video e di sistemi informatici.

I soggetti delle sue opere appartengono alla visione "mitica" e "archetipica" della donna nella sua integra nudità e nella sua bellezza corporale e spirituale (Eva, Venere, ninfe, fate, muse,etc.), che viene però rappresentata a frammenti e spesso associata a luci neon, suoni e altri apparati tecnologici.

Fra gli artisti citati nelle sue opere si ritrovano: Cranach, Durer, Ingres, Rubens e Rembrandt

- *Alacena*, 1994 - libreria con tubi al neon con immagini a frammenti di nudi storicizzati femminili
- *Flor de Piel*, 1995 - tenda che copre/scopre una superficie plastica con nudo di donna

NESHAT, Shirin

Qazvin, Iran, 1957

Vive a New York.

Fotografa e videoartista, le cui immagini in bianco e nero, dal carattere fortemente autobiografico, esprimono il divario fra la cultura islamica e quella occidentale.

Usa il suo corpo o parti di esso per “denunciare” un certo fondamentalismo musulmano che si ripercuote sulla donna oltre che sulla cultura del suo paese.

Testimone artistica del ruolo della donna musulmana in rapporto alla violenza subita durante il “martirio” della rivoluzione islamica.

Nel 1974, il padre la manda, con i suoi fratelli a Los Angeles, per farla studiare e scappare dal regime della rivoluzione islamica.

Si trasferisce a San Francisco per studiare arte alla Berkeley University.

Si trasferisce a New York, sposa il coreano Kyong Park dal quale ha un figlio nel 1990; assieme aprono il Storefront for Art and Architecture, spazio interdisciplinare a scopo espositivo ma non commerciale.

Nel 1991 ritorna in Iran dopo diciassette anni di assenza ed al suo ritorno negli Stati Uniti comincia ad esprimersi artisticamente con la fotografia ed in seguito anche con i filmati.

Compagna sentimentale e artistica dal 1998 del regista Shoya Y. Azari, con il quale collabora nelle riprese video e filmiche.

FOTOGRAFIE:

- *Unveiling* - serie di autoritratti dove compare avvolta nel chador, lasciando allo scoperto solo alcuni punti “significativi” del corpo, come le mani, gli occhi, i piedi, che compaiono decorati in calligrafia da scritte islamiche

- *Women of Allah*, 1993-1997 - serie di immagini dove l'artista compare con armi brandite contro lo spettatore, oppure le armi sono usate come strumento decorativo.

Ogni immagine è concepita come messaggio solidale con le donne iraniane, sia criticandole sia ammirandole. In questa serie di immagini sono evidenti il senso di rifiuto e di nostalgia, uniti al sentimento di contrasto che l'artista vive a causa della sua doppia identità: donna islamica/cittadina americana

- *Offered Eyes*, 1993

- *Guardian of Revolution*, 1994

- *Rebellious Silence*, 1994

- *Moon Song*, 1995

- *Seeking Martyrdom*, 1995

- *Untitled (Floral)*, 1996

- *Untitled (Hand Over Mouth)*, 1996

VIDEO:

- *Anchorage*, 1996 - video-installazione, 4' - proiezione su unico schermo. Compare l'artista in piedi al buio. Tre azioni: recitazione-preghiera corporale del Corano, estrazione di un'arma da fuoco che viene esplosa contro l'osservatore, corpo che si muove con una danza meditativa

- *Rapture*, 1999 (girato in Marocco) concetto di opposizione b/n, maschile/femminile, vuoto/pieno. razionale/irrazionale. Proiezione frontale su due schermi a parete, uso del concetto di confine. Da un lato un gruppo di uomini su un parapetto militare (“fortezza” maschile). Dall'altro alcune donne si dispongono per vedere. Altre appaiono misticamente inserite nella natura, fra loro qualcuna intraprende un “viaggio” via mare. Riprese a deambulazione avanti/indietro secondo ritmi ipnotici e senso visivo di sospensione eterea

- *Soliloquy*, 1999 – doppia videoproiezione, 16mm, 17' 30”

Scissione dell'identità all'interno dell'unità, ovvero identità di donna fra due culture. Uso del colore - Neshat protagonista dei due filmati, avvolta nel chador nero. Gesti simultanei aprendo una finestra verso paesaggi contrapposti. Schiere di donne islamiche che stanno a guardare. Due donne, una si allontana, l'altra sembra guardare dalla finestra il suo doppio che si perde nel paesaggio lontano

- *Fervor 2000* – videoproiezione su schermi opposti – b/n, 10'
Rappresenta la relazione fra i sessi, i tabù sessuali e le incomprensioni. I due protagonisti, dei relativi sessi opposti non riescono a comunicare e si incamminano su due “cammini” diversi.
- *Turbolent*, 2000 - denuncia verso la proibizione del canto pubblico alle donne. Due proiezioni video, disposte una di fronte all'altra. Sono due platee dove i due personaggi principali sono inquadrati a camera fissa. Da un lato un cantante maschile esegue ascoltato da una platea esclusivamente maschile. Dall'altro lato una cantante emette suoni primordiali simili a grida davanti a una platea deserta
- *Pulse*, 2001 – filmato 16mm – b/n 8' 30” –disponibile in DVD. Luoghi privati della donna mussulmana, molto sensuali. La musica accompagna tale viaggio conoscitivo, al suo interrompersi la videocamera arretra velocemente fino al nulla
- *Possessed*, 2001 – film 16mm e 35mm – b/n, 9' 30” - sulla follia
- *Passage*, 2001- film 35mm, colore, 11' 30” – disponibile in DVD. Musica di Philip Glass. Sul tema della morte

NEVELSON, Louise (BERLIAWSKY, Louise)

Kiev, ex-URSS, 1900 - New York, 1988

Emigrò negli Stati Uniti nel 1905.

Si sposò con Charles Nevelson nel 1918 dal quale si separò nel 1931 per seguire la vocazione artistica ostacolata dal marito.

Nel 1931 entrò nello studio di Hans Hoffmann a Munich dedicandosi alla pittura.

Nel 1932 rientrò in America e si relazionò con Frida Kahlo e il marito Diego Rivera con il quale collaborò in pitture murali a New York.

La sua opera presenta principalmente sculture lignee e assemblaggi di oggetti e forme riciclate ridotte alla stessa valenza dal colore monocromo.

Le sue sculture si presentano come tabernacoli o scaffalature che inglobano strutturalmente oggetti dal valore simbolico e magico, dal richiamo “primitivo”, che rispondono a un rigore formale di tipo “mistico” e altamente poetico.

Le sue opere ordinano in senso architettonico simboli totemici che mantengono un forte legame con il passato e la memoria, quali reperti archeologici del mondo.

- *Night Sun I*, 1959 – assemblaggio in legno dipinto di nero

O'KEEFFE, Georgia

Sun Prairie, Wisconsin, 1887- Santa Fe, 1986

Artista statunitense che visse in Virginia studiando all' Art Institute di Chicago e poi a New York nel Art Students League.

Oltre a dedicarsi alla pittura, insegnò arte in varie università e istituti, tra i quali la University of Virginia e il Columbia College del North Carolina.

Molto importante fu la collaborazione a New York con il fotografo e mecenate Alfred Stieglitz, che sposerà nel 1924, il quale le organizzerà la prima personale a New York nel 1917 e fotograferà tutte le sue opere fino al 1937.

Dopo la morte del marito nel 1946, O'Keeffe comincerà una lunga serie di viaggi che protrarrà per circa venti anni, a cominciare dal Messico (dove conoscerà Diego Rivera), dal New Mexico e altri paesi latino-americani, europei, asiatici e tropicali.

Dal 1973 l'artista si avvale della collaborazione e assistenza del giovane Juan Hamilton.

La portata universale della sua opera e con essa la sua carriera artistica è supportata da immagini che infondono un messaggio di

comunione con le forme della natura sia negli aspetti più delicati sia in quelli più tragici.

La sinuosità e la particolare tenerezza dei fiori e delle conchiglie dipinte dall'artista sono mescolate a ossa e teschi senza mai scadere nel "kitsch" o nel cattivo gusto.

- *New York Rooftops*, 1920
- *Closed Clam Shell*, 1926
- *Horse's Skull With White Rose*, 1931

ONO, Yoko

Tokyo, 1933

Vive a New York.

Esponente della conceptual art, performer, pittrice, scultrice, poetessa, vocalista, regista.

Erede di un'antica famiglia di samurai e banchieri.

Si muove inizialmente da sola nella scena newyorkese, poi su richiesta di Maciunas interviene nel gruppo Fluxus fin dai primi enviroments.

La poetica di Ono consiste nel lasciare completare allo spettatore (pubblico) l'opera minima suggerita dall'artista.

Sono costanti nella sua espressione la riduzione del verbo e del suono, così come la concettualizzazione della forma e interazione con l'altro da sé.

Sposa John Lennon nel 1969 (assassinato 08.12.1980) compiendo il viaggio di nozze in Vietnam (durante la guerra) in segno di protesta pacifista. Con Lennon eseguirà performance e iniziative per la pace.

- *A Grapefruit in the World of Park*, 1961 - Village Gate, New York - testo e performance
- *Cut Piece*, 1965, Carnegie Recital Hall, New York - performance dove il pubblico è invitato a tagliare l'abito che indossa l'artista
- *Wrapping Piece for London (Wrapped Chair)*, 1966 - sedia avvolta in striscia di tessuto lacerato
- *You and Me*, 1966 - coppia di preservativi appesi con liquido
- *Bed-In for Peace*, 1969 - happening di Ono e Lennon, a letto in una stanza di hotel ricevono per giorni i giornalisti invitati. Hotel Hilton, Amsterdam 25-31. 03.1969
- *War Is Over! If You Want It*, 1969 - manifesto realizzato con John Lennon installato in quindici capitali del mondo
- *Walking on Thin Ice*, 1980 - capolavoro pop ultimato il giorno dell'assassinio di Lennon
- *Weigh Object No.5*, 1990 - scultura bilancia dove foto di famiglia e pistola sono bilanciate, ovvero hanno lo stesso peso
- *Mommy Was Beautiful*, 1997 - serie di foto del pube e del seno

POESIE:

- *Grapefruits*, 1964 - "poesie della mente" e altri scritti (ristampato nel 1971)

VIDEO:

- *No. 4 (Bottoms)*, 1996 - sequenza di sederi, camminando, ripresi con inquadratura fissa
- *Rape*, 1969 - in collaborazione con Lennon - atti di violenza deliberata fra le persone (fisica, psicologica, verbale, etc.)
- *Freedom*, 1970 - l'artista armeggia con il fermaglio chiusura del reggiseno per toglierselo. Liberazione sessuale del corpo femminile
- *Up Your Legs Forever*, 1970 - sequenza di gambe

OPPENHEIM, Meret

Charlottenbourg, Berlin, 1913 - Carona, Berna, 1985

Visse fra Berna, Basilea e la Germania del Sud.

L'ambiente familiare la sollecitò nello sviluppare la propria predisposizione artistica e nel frequentare personalità intraprendenti ed emancipate, come l'amica Irene Zurkinder.

Grazie al padre, che era medico ebreo-germanico, frequentò i seminari tenuti da Jung a Zurigo sulla psicoanalisi.

Dalla madre riceverà l'amore per l'arte e dalla nonna, scrittrice femminista, indicazioni progressiste ed emancipatorie.

Dalla giovinezza soffre di disturbi psichici e nervosi che l'accompagneranno anche quando si trasferirà a Parigi nel 1932 per studiare all'École de Beaux Arts, dove frequenterà i circoli intellettuali d'avanguardia e artisti quali Pablo Picasso, Hans Arp, Man Ray, Alberto Giacometti e Marcel Duchamp.

Nel 1933 espone al Salon des Surindépendants, ma si manterrà sempre autonoma rispetto il gruppo dei surrealisti.

Dal 1937 visse a Basel dove entrò in un lungo periodo di difficoltà psicologiche ed economiche, dedicandosi alla produzione di gioielli, abiti ed accessori legati alla funzionalità del corpo.

Nel 1959 sposa Wolfgang La Roche, si trasferisce a Berna e partecipa per l'ultima volta ad una mostra surrealista.

Le sue opere precorrono idee femministe e la definizione del corpo pubblico, esprimendosi attraverso l'accostamento combinatorio ed ironico dei materiali.

Dopo una controversa vita artistica e personale viene riconosciuta e riscoperta nel 1967 (retrospettiva Moderna Museet di Stoccolma) dalla critica artistica pur rifiutando affiliazioni o categorizzazioni.

Negli anni '70 prende parte ai dibattiti femministi sullo stato dell'arte e sulla condizione delle donne e delle artiste.

- 1933- posa nuda per la serie "*Érotiques Voilées*" di Man Ray (Philadelphia, 1890- Paris, 1976)
- *Le Déjeuner en Fournure*, 1936 – servizio da thé ricoperto da pelo di gazzella cinese, titolo attribuito da Andrée Breton associando "*Dejeuner sur l'Herbre*" de Manet e *Vénus en Fournures* di Sacher Masoch
- *Ma Gouvernante, My Nurse, Mein Kindermädchen*, 1936 - vassoio con scarpe bianche da donna legate fra loro, rovesciate e guarnite nei tacchi a spillo di decorazioni in carta per pollo arrosto
- *Table With Bird Feet*, 1938 - tavolo con zampe di uccello
- *The Couple*, 1956 - scarpe
- *Feast on the Body of a Naked Woman*, 1959 – performance-installazione privata denominata anche "*Frühlingfest*" con corpo nudo femminile steso su una tavola e ricoperto di cibo. Precorre "Dinner Party" di Judy Chicago e la "eat art" – Azione ripetuta nello stesso anno nell'esposizione Exposition internationale du Surréalisme (EROS) di Paris
- *Das Messer*, 1975 – coltello peloso
- *Sansibar*, 1981 – raccolta di poemi e serigrafie

ORLAN

Saint-Etienne Loire, Francia 1947

Vive e lavora a Parigi.

Attuale "corpo mutante", performer multimediale da sempre il fulcro del suo lavoro è l'identità e il corpo, con tematiche che rivestono il corpo femminile, il corpo nella società ed anche la funzione dell'artista.

È stata vetrinista, decoratrice, professoressa, animatrice di centri sociali, voce alla radio, organizzatrice di dibattiti, teleconferenze, workshop.

È stata la prima donna nel dirigere una rivista di arte totalmente in video, prima dell'apparizione di Internet.

È nella sua città natale che, a 18 anni, compie le sue prime azioni, dedicandosi anche alla pittura, al teatro, al ballo, alla poesia e la meditazione trascendentale.

Da sempre le sue opere hanno scandalizzato il pubblico.

Costantemente si è espressa in termini critici verso le pressioni inflitte alle persone attraverso i sistemi di potere, in particolare quelli che si ripercuotono sul corpo della donna e sulla sua identità femminile.

L'artista ha prima compiuto una serie di autoritratti che rivisitano l'iconografia legata al sacro e poi ha dato vita ad una vera e propria opera di chirurgia estetico-artistica (Art Charnel) fondata sul binomio arte e scienza dove interviene sul proprio corpo immettendo sul suo volto canoni estetici desunti dall'iconografia artistica.

Orlan implica una visione multidisciplinare e programmata dell'arte. Essa progetta e controlla la sua immagine non solo attraverso anestesie parziali, ma anche con l'ausilio di programmi di fotoritocco e in 3D per computers.

Attualmente produce immagini computerizzate del proprio volto trasformate da ibridazioni con elementi fisici desunti dall'arte arcaica. Inoltre produce sculture a grandezza naturale che la raffigurano nelle sue versioni ibride e con il corpo stigmatizzato da "tracce" arcaiche.

www.orlan.net

www.cicv.fr/orlan

www.orlansn@filnet.fr

- *La Grande Odalisque*, 1968 – autoritratto fotografico con posa alla Ingres
- *Le Baiser de l'Artiste*, 1976-1977 - performance censurata per atti osceni. L'artista indossa una "maschera" a "tutto busto" concepita come distributore automatico e si "prostituisce" vendendo baci. Il denaro (5F) viene introdotto dal pubblico in un'apposita fessura del "busto" e si deposita all'altezza del pube dove una scritta ringrazia (merci) L'artista critica il rapporto fra artisti e mercato dell'arte
- *Madonna Bianca n.10*, 1982 – autoritratto fotografico dalla serie di immagini sacre che l'artista reinterpreta negli anni '80 in chiave neobarocca. Recupero dell'iconografia cristiana legata a modelli femminili (Vergine Maria e sante) rivisitata nell'espressività tragica e mistica
- *L'Origine de la Guerre*, 1989-199? – ritocco al maschile della celebre opera di Courbet
- *La Réincarnation de Sainte Orlan*, 1990 – inizio di una serie di "operazioni chirurgiche" dove impiega il suo corpo come luogo e oggetto del progetto artistico sciogliendo i confini fra arte e scienza. Con le tecniche di chirurgia estetica essa compie la manipolazione programmata del proprio corpo, per compiere una trasformazione superficiale/esterna generata dal territorio concettuale dell'arte (iconografia). Durante i processi plastici di "Art Charnel" l'artista documenta ogni fase del percorso e in concomitanza declama testi poetici in collegamento satellitare con determinati contesti pubblici (gallerie)
- *Reliquaire de la Char Qui Se Fait Verb*, 1991 – serie di "reliquari" e "teche" con "opere" ottenute dal riutilizzo di tutti i materiali delle operazioni chirurgiche (sangue, pelle, carne, garze) a testimonianza dell'avvenuto sacrificio
- *Self-Hybridation*, 1998 - immagine ritoccata a computer – ibridazione volto di Orlan con connotati fisiognomici arcaici
- *Nuna Sculpture Whit Scars (Burkina Faso) and Body of Euro-Sthephanoise Woman With Temporal Lamps*, 2000 – scultura in resina raffigurante una ibridazione di Orlan

ORTA, Lucy

Birmingham, 1966

Vive e lavora a Paris

Attraverso la collaborazione del pubblico costruisce capi di abbigliamento, vestuari e performances che criticano l'inedeguatezza dalla politica sociale e della vita urbana.

PANE, Gina

Biarrits, Francia 1939- Paris 1990

Artista italo-francese fra le più rappresentative esponenti della Body Art degli anni '60-'70.

La sua nascita e formazione francese si deve al fatto che la madre si rifugiò in questo paese come rifugiata politica, in fuga dalle persecuzioni fasciste.

Studiò scultura presso l'Ecole de Boaix Arts di Paris, fu insegnante e direttrice dell'atelier della performance del Centre George Pompidou. Ha prodotto performance basate su pratiche di lesione e aggressione autoinflitte sul suo corpo dotate di altissima poeticità e sacralità.

Dalle sue performance si deduce che la poetica dell'artista è tesa a condurre il corpo all'implicazione fisica con lo spettatore.

- *La Pêche de Endeuiléc*, 1968 - installazione
- *Désert Traces*, 1969-1970 - installazione
- *Le Riz*, 1970-1971 - installazione
- *Pierres Déplacées*, 1968 – inizio di serie di azioni - performanes in cui si procura ferite e lesioni al corpo. Tali azioni avranno fine nel 1979
- *Action Sentimentale*, 1973
- *Action Psyché*, 1975
- *Action Laurie*, 1977
- *Death Control*, 1977
- *Partition*, 1979 – serie di immagini con ferite dell'artista accostate a oggetti della quotidianità

PARKER, Jayne

Nottingham, 1957

Vive a London.

Esegue video in cui si ritrae con elementi organici umani quale rappresentazione dei processi complessi intimi del corpo.

- *K*, 1989 – video in bianco e nero dove l'artista "estrae" dal proprio corpo l'apparato intestinale e lo ristruttura in un nodo complesso sostenuto dalle sue braccia

PEPPER, Beverly

New York, 1924

Scultrice che realizza interventi d'arte pubblica e opere monumentali spesso caratterizzate dalla verticalità.

Ha studiato pittura alla Académie de la Grande Chaumière, a contatto con Fernand Léger e Constantin Brancusi.

Si stabilisce a Frosinone (Italia), vicino alle industrie metallurgiche in modo da poter realizzare sculture monumentali

Ha realizzato frequenti viaggi in Europa e in Oriente.

- *Sol y Sombra*, Barcelona, 1992 – parco con interventi a mosaico

PIPER, Adrian

Harlem, New York, 1948

Vive a New York e Wellesley, Massachusetts.

Negli anni '70 ha eseguito numerose performance in spazi pubblici adottando atteggiamenti di provocazione che mirano ad attirare l'attenzione dei passanti e a misurarne i livelli di tolleranza.

Le sue azioni espresse anche con video e installazioni criticano gli atteggiamenti selettivi nei confronti della classe sociale di appartenenza e in particolare sulla razza e il genere.

- *Catalysis IV*, 1970-1971 – performance eseguita camminando per le vie cittadine con un pallone in gomma sgonfio a penzolini dalla bocca
- *The Mythic Being: Cruising White Women*, 1975 – l'artista si traveste da ragazzo afro
- *Funk Lessons*, 1982-1984 – serie di performance eseguite con la collaborazione del pubblico (di razza bianca) condotte tramite lezioni di musica e ballo funk (ritmi di origini africane)

PONDICK, Rona

New York, 1952

Vive a New York.

Esegue installazioni e sculture caratterizzata dall'impiego di materiali attinenti l'infanzia o da forme organiche dal richiamo femminile per sottolineare la tematica della maternità.

- *Milk*, 1989 – coppia di sculture sferiche e mammellari ottenute con garze e bottiglie succhialatte

PRASSINOS, Gisèle

Instambul, 1920 - ?

Poetessa, scrittrice, pittrice e scultrice surrealista, ex modella- musa di Eluard e Breton.

La famiglia dell'artista si trasferì a Parigi nel 1922 (padre greco e madre con origini italiane).

Negli anni '30 frequentò il gruppo dei surrealisti.

Prodotto elaborati tessili fortemente plastici.

- *Minotaure*, 1934 - poema
- *Documents 34*, 1934 - poema
- *La Souterelle Arthritique*, 1935 - libro di racconti
- *Le Temps N'Est Rien*, 1958 - racconto
- *Le Visage Effleuré de Peine*, 1964 - racconto
- *L'Homme au Chagrin*, 1962 - raccolta di poesie
- *La Vie, la Voix*, 1971 – raccolta di poesie
- *Trouver Sans Chercher*, 1976
- *L'Instant Qui Va*, 1985 - storie e poemi sul femminilità

RAKAUSKAITE, Egle

Vilnius, Lituania, 1967

Esegue performances, video e installazioni che presentano tematiche inerenti la vulnerabilità del corpo e della condizione femminile.

- *In Honey*, 1996 – performance e videoinstallazione dove l'artista giace in posizione fetale in un imbrago sospeso da terra contenente miele

RAINER, Ivonne

San Francisco, 1934

Vive a New York.

Artista newyorkese esponente negli anni '60 della New Dance, esprimendosi come coreografa e danzatrice.

Attraverso la propria espressione corporale, accompagnata da immagini e suoni, produsse anche videotapes e largometraggi e fu attiva politicamente attraverso l'arte e l'ideologia femminista.

Nel 1959 partecipa ai seminari di Cunningham e dopo di Ann Halprin (considerata fra le caposcuola della "new dance").

Nel 1962 fonda il *Judson Group*, con Deborah Ray, David Gordon, William David e Ruth Emerson, caratterizzato per essere un luogo

permanente multidisciplinare, aperto al confronto e dibattito anche con il pubblico.

La sede era in un antico edificio, ex religioso, della Washington Square, dove attrezzarono la *Judson Gallery* e il *Judson Poet's Theatre*, luogo della creazione della "New Dance" e luogo di esibizione dei più importanti gruppi di ballo, teatro, danza e musica, performers, attori e artisti visuali e plastici.

Fonda il collettivo sporadico e spontaneo "no- gruppo" *Grand Union*, dove collaborano Trisha Brown, Dong, Green, y Lloyd, caratterizzato dalla presentazione del corpo più concettuale e minimale, in "assolo" o "solitario", verificando pesi e masse, sequenze e ritmi, pieni e vuoti.

Dal 1971 intraprenderà viaggi, particolarmente in India, che influenzeranno la sua creatività.

Nei video appare particolarmente interessante l'uso che l'artista fa del senso prospettico, spesso negato o con punti di fuga sovrapposti, e la sfocatura delle immagini.

Il corpo diventa "elemento" unico sensibile che si aggiusta e misura con le relazioni spazio-temporali date dal luogo, dalle interazioni e dalle circostanze occasionali.

- *Trio A*, 1966 – prima performance eseguita dall'artista
- *Roman Movies*, 1969 - azione-performance-danza
- *Journees from Berlin*, 1971 – video con atmosfera surreale dove compare una donna di spalle in consulta psicoanalitica che affronta temi di vita di coppia. De-costruzione e ri-costruzione dello spazio e della visione prospettica tradizionale attraverso due punti di fuga differenti: il primo focalizzato sulla vita privata e intima della donna, il secondo puntato nello spazio mentale del medico che rimane "sfuocato"
- *About a Woman Who.....* del 1974, video con tematica psicoanalitica, in versione dichiaratamente femminista, attraverso le problematiche di relazione fra i due sessi
- *The Man Who Envied the Woman* del 1983 – film in due parti basate sul capovolgimento della lettura psicoanalitica.

Nella prima parte il paziente si trasforma in giudice (con voce femminile che narra dall'esterno) che "analizza" l'analista. Jack Deller (protagonista maschile) imbastisce in modo sconnesso una conversazione con una voce fuori campo femminile (Trisha Brown), che commenta gli eventi. Jack, che è disposto a pagare affinché lo ascoltino, esegue un lungo e drammatico monologo sulla sua vita sessuale. La chiave di comprensione psicoanalitica risiede nella voce di donna esterna (rapporto madre-figlio e archetipo della "Grande Madre" quale forza femminile in senso femminista) che spiega come il ricatto del dominio maschile sia dovuto alla paura dell'uomo di essere vulnerabile (bambino, malattia, vecchiaia) unita al timore della "regressione", che deriva dal trauma sofferto nell'infanzia con la perdita del senso congenito dell'"armonia primaria", sofferto dal genere maschile che legge l'"abbandono" materno come un tradimento (madre, adultera, puttana) e dalla tangibilmente "paura" vissuta in quegli anni con le guerre e le bombe atomiche.

Nella seconda parte compare un messaggio politico e pedagogico sul "corpo danzante" e sull'espressione artistica in genere, come metodo di terapia di conoscenza. Jack Deller compare in primo piano, dietro di lui uno schermo su cui è proiettata la danza di una ballerina poi Jack cerca una figura femminile, ma lo avvolge il buio. Jack appare in una festa dove una donna francese che si autodefinisce "femminista post-marxista" lo conduce per un corridoio, fino ai servizi igienici; fra i due c'è desiderio ma non si toccano mai, si guardano solo. Il filmato termina con lui che cita una frase di Foucault e lei che risponde citando la femminista australiana Meaghan Morris.

RAMA, Olga Carol (Carol Rama)

Torino, 1918

Pittrice e scultrice Neo Espressionista con accenti Pop e Art-Brut.

“Eretica ed erotica” avanguardista che da sempre ha trovato ostacoli nel rendere pubbliche le proprie immagini a causa dei contenuti aggressivi e sessuali.

L'artista raffigura con frequenza scene “malate” popolate da protesi, dentiere e sedie a rotelle oltre ad oggetti per la cura e bellezza della persona (come colli di pelliccia in volpe e scarpe).

Le opere che rappresentano palesemente la sessualità giocata anche sul rimando al mito o alla filosofia dimostrano in modo esplicito organi sessuali e scene di piacere sessuale contraddistinte da una certa vena “degenerata” e trasgressiva.

Negli anni '60 e '70 l'artista ha sperimentato con varie tecniche artistiche producendo assemblages con materiali di riciclo.

Avendo lavorato da sempre in solitario e lontano dai contesti ufficiali del mercato e della critica dell'arte ancora oggi rimane un'artista praticamente sconosciuta.

- *Appassionata*, 1939 – acquerello con ipotetica scena di interno da ospizio con donna nuda in carrozzina e figure maschili
- *Opera n. 47*, 1940 – acquerello su carta con oggetti di abbellimento del corpo (pennelli da barba e scarpe con il tacco alto)
- *Pornografia*, 1963 – tecnica mista su tela
- *Bricolage*, 1964
- *Presagi di Birnam*, 1970 – scultura con assemblaggio di camera ad aria in gomma e metallo
- *La Macellaia*, 1980 – tecnica mista su tela con donna al lavoro in atteggiamento “aggressivo”

REDDIN, Nancy

Los Angeles, 1943

Moglie dell'artista Edward Kienholz (Fairfield, Washington, 1927-Idaho, 1994) che ha aperto nel 1957 a Los Angeles la Ferus Gallery.

Dal 1973 la coppia ha vissuto e lavorato alternativamente fra Los Angeles e Berlino.

Nel 1981 Eduard Kienholz dichiara che dal 1972 tutte le opere d'arte da lui prodotte andrebbero controfirmate dalla moglie.

L'espressione artistica della coppia è condotta attraverso la varietà dei materiali, estrapolati dalla quotidianità “urbana”, insistendo sugli aspetti aggressivi e “meccanici” della vita sociale.

Le installazioni della coppia sono realizzate come spazi reali dall'aspetto post-dadaista e intrisi di ironia e senso lugubre, originati dall'accumulo e dall'abbondanza di simboli della modernità.

Il messaggio violento che viene diffuso dalle opere di questa coppia di artisti è la metafora del vivere quotidiano negli aspetti grotteschi e mostruosi.

Spesso la loro feroce satira è rivolta agli aspetti cinici dell'esercizio del potere, sia in senso militare sia in senso razzista o elitario.

Per la messa in scena degli aspetti crudi del benessere senza censure spesso la produzione artistica della coppia generò scandalo e rifiuto.

- *Roxy* 1961-1962 – installazione che rappresenta un bordello in stile anni '40 in cui le ambientazioni sono popolate da manichini femminili spesso mozzati o ibridati con “macchinari” e altri oggetti. La scena è dominata da una “madame” antropomorfa lugubre
- *Five Dollar Billy*, 1968 - donna/macchina da cucire-prostituta che aziona gli arti muovendo il pedale
- *The Portable War Memorial*, 1968 – installazione antibellica
- *Five Car Study*, 1969-1972 – installazione contro il razzismo

- *The Art Show*, 1963-1977 – ricostruzione dell'inaugurazione di un'esposizione in una galleria con 19 figure "animate" a grandezza reale che al posto del volto recano ventole di automobile e nel petto magnetofoni (calchi di persone reali tra cui Pontus Hulten)
- *The Bronze Pinball Machine With Woman Affixed Also*, 1980 donna-flipper in bronzo
- *The Ozymandias Parade*, 1985 – installazione ispirata al poema sulla guerra *Ozymandias* del 1817 del poeta romantico inglese Percy Bysshe Shelley
- *Merry-Go-World*, 1991-1994 – ultima installazione della coppia vera "opera totale" di macchinari suoni e luci, simile a una fiera, sul tema dell'abbandono, dell' degrado e della povertà

RICHIER, Germaine

Grans, 1904 –Montpellier, 1959

Dal 1929 visse a Paris dove studiò scultura presso Antoine Bourdelle (discepolo di Rodin).

Scultrice e grafica che si caratterizzò per la raffigurazione di figure umane scabre, inquietanti e fortemente stilizzate concepite dal rapporto "alterato" fra figura e ambiente.

Lo stile dell'artista è stato spesso accostato alle sculture filiformi di Alberto Giacometti.

- *La Mante Religieuse*, 1949

RIST, Pippilotti (RIST, Charlotte)

Grabs, Rheintal, Svizzera, 1962

Vive e lavora a Zurich e a Rotterdam.

Artista che si esprime con video, musica, installazioni dalla poetica dichiaratamente femminista focalizzata sugli aspetti sociali quotidiani del vivere da donna.

Le sue opere sono caratterizzate da ambientazioni atmosferiche in chiave "neo-pop-psichedelico", viranti allo stato onirico e alla sfumatura kitsch, dove spesso compaiono elementi liquidi, flussi narrativi e tematiche di "viaggio" fisico ed emotivo.

- *I'm Not the Girl Who Misses Much*, 1986 – video con sequenze volutamente disturbate (lacerazioni e tagli) dove l'artista danza con un vestito strappato sui seni evocando sembianze e rituali di dee cretesi
- *Pimple Porno*, 1992 – video "pittorico" a sfondo sessuale caratterizzato da flusso poetico e colori alterati
- *Das Zimmer*, 1994 - installazione
- *Sip My Ocean*, 1995 - video con fluidi
- *Ever Is Over All*, 1997 – video – ragazza con "scopino" per le pulizie che cammina per strada e rompe i vetri delle macchine parcheggiate. Critica in senso generico verso la città e l'autorità attuata trasgredendo determinate regole prestabilite
- *Blutraum*, 1993-1998 - video caratterizzato da fluidi e sangue menstruale
- *Das Glas*, 1998 - micro-proiezione video su snowboard
- *Suburb Brain*, 1999 – videoinstallazione che riproduce in miniatura una casa familiare "perfetta" della periferia di Zurigo. Sulla parete esterna della casa un video manda immagini di una famiglia "felice" a tavola nell'atto di mangiare cibi infuocati

ROYALLE, Candida ("Candida Royalle")

New York

Ha studiato presso la *New York High School for Art and Design*, alla *Parson's School of Design* e alla City University di New York.

Cantante e performer che si esibisce dalla metà degli anni '70 a San Francisco con il gruppo *The Cockettes*.

In seguito ha debuttato nel cinema a fianco del transessuale Divine reso famoso dai film di John Waters.

Dopo esser stata protagonista di diversi film porno, fonda nel 1983 il *Club 90* che è un sindacato per la tutela economica, psicologica, sanitaria e civile delle attrici pornografiche; in questa associazione lavorano anche Annie Sprinkle, Veronica Vera, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Sue Nero e Sam Fox, fra tante altre collaboratrici.

Nel 1984 fonda la casa di produzione cinematografica *Femme Productions* con la intenzione di sostenere film erotici sviluppati secondo un'estetica e una sensibilità femminile e in grado di proporre ruoli positivi della donna e della sua sessualità.

In queste proposte di "erotic art" il sesso viene presentato con ricchi e teneri preliminari dove il profilattico è onnipresente.

L'artista è membro attivista del gruppo femminista per la libera espressione (*Feminist for Free Expression*) e promuove le proprie idee sessuali partecipando a convegni, programmi televisivi e riviste.

www.royalle.com

www.well.com/user/freedom/royalle.html

ROSEMBACH, Ulrike

Bad Saizdetfurth, Düsseldorf, 1943

Vive a Köln.

Autrice di performance e video che mostrano principalmente dei soggetti femministi.

Il concetto estetico dell'autrice discute, oltre la condizione femminile, anche il ruolo di artista.

Usa adorni e prolungamenti del corpo come simboli femminili di travestimento.

- *Haubenfotos*, 1972 - serie di autoritratti con cappello trasparente – pose e atteggiamenti con acconciature e travestimenti
- *Don't Believe I Am an Amazon*, 1975 – performance dove l'artista armata di arco, scaglia le sue frecce contro una riproduzione in bianco e nero in una madonna rinascimentale (Shephan Locher: *Madonna of Rose Bower*, 1440c.). Un video collocato sull'immagine ritrae l'artista e le frecce, rimandandole al mittente trasformato da aggressore a vittima.

ROSLER, Martha

Brooklyn, New York, 1943

Vive e lavora a New York.

Dalla metà degli anni '70 lavora con testi, fotografie e video-installazioni dedicandosi all'arte pubblica.

Il luogo privilegiato in cui interviene, secondo una presa di posizione femminista, è lo spazio collettivo potenzialmente di libero transito e accesso ma presenta anche luoghi specificatamente privati e intimi nei quali dibatte i contenuti identitari delle donne.

In generale il suo operato è svolto come critica al sistema della società consumistica dai connotati particolarmente razzisti e maschilisti.

In particolare l'artista ritrae il "transito" nell'ambiente e nel paesaggio urbano (strade, aeroporti e autostrade, fra altri spazi pubblici) corredando le immagini con testi che analizzano o semplicemente descrivono esperienze personali e pubbliche .

Le sue opere riguardano il "non-luogo" e la "non-permanenza" conferendo alla sua estetica una particolare connotazione "nomadica" che interferisce con varie discipline afferenti i comportamenti sociali dell'umanità.

Secondo l'artista lo spazio pubblico è il luogo dove si verificano i rituali di "transizione" e "passaggio" della civiltà contemporanea,

regolati da leggi simili a quelle che distribuiscono sul mercato i beni e le merci.

L'artista usa le armi strumentali e seduttorie dello stesso sistema capitalistico della produzione per criticarne le aberrazioni e le forme di violenza esercitate sulla collettività particolare e sull'umanità in genere.

- *Untitled (Playboy)*, 1972c – collage con serie di nudi femminili
- *Beauty Knows No Pain or Body Beautiful*, 1965-1975 – serie di fotomontaggi che illustrano condizioni domestiche femminili con allusioni impertinenti sulla sessualità
- *Semiotics of the Kitchen*, 1975 - video 6' b/n – “psicodamma” femminista vissuto come “lezione di cucina” nell'allucinata ed esasperante quotidianità dell'ambiente domestico
- *Vital Statistics of a Citizen*, 1977 – video 40' – misurazioni della condizione di donna rispetto parametri considerati nella norma quale critica delle regole imposte in favore dell'espressione della soggettività della “normalità”
- *Traveling Garage Sale*, 1977 – installazione – critica al sistema capitalista americano – il mercato delle robe vecchie può essere concepito come metafora della condizione mentale – compensazione del potere d'acquisto per poter sopravvivere nell'assillo del mondo commerciale
- *In the Place of the Public: Airport Series*, 1983-1994 – installazione con immagini e testi su aeroporti
- *Rights of Passage*, 1993-1998 – serie di foto con immagini di autostrade, snodi, ponti, vie con lavori in corso
- *Soho/New York*, 1996 – fotografie dalla serie *Transitions and Disgressions* (1981-1997) - immagini di vetrine alla moda che evidenziano la presenza simultanea e contrastante di più riti consumistici legati al costume e alla moda

RUBINS, Nancy

Naples, Texas, 1952

Vive e lavora a Los Angeles.

Moglie di Chris Burden con il quale ha vissuto per periodi prolungati a Topanga.

Esercita anche la professione di insegnante e direttrice artistica di laboratori.

Produce installazioni e sculture di grande formato, anche in spazi pubblici, con pezzi e scarti di materiale elettrico-industriale, aerei, materassi, campers, elettrodomestici, dolciumi, con i quali realizza forme che ricordano alberi, funghi e nuvole.

La poetica insiste sulla relazione fra le forme organiche e quelle generate dall'uomo industrializzato.

Come il corpo umano, i caravans che utilizza simboleggiano una forma che “contiene” dotata di sistemi di mobilità e energia.

- *Green Roses*, 1973
- *Mud Sip, Army-Surplus Canvas and Used Cups from Coffee Machine*, 1974
- *Worlds Apart*, 1982, Washington – gigantesco albero-fungo (15 metri di altezza) ammasso di elettrodomestici. Agenti immobiliari distrussero quest'opera pubblica monumentale, ubicata nei pressi dell'autostrada, incuranti del fatto che ai cittadini del luogo piacesse l'intervento
- *Baltimore Mattresses*, 1987 - colonna amorfa di materassi attorcigliati
- *Trailers and Hot Water Heaters*, 1992 – installazione presso The Museum of Contemporary Art di Los Angeles
- *German Mattresses*, 1992 – installazione con groviglio di materassi
- *Mattresses and Cakes*, 1993

RUGGERI, Laura

Milano, 1964

Esegue performance vestita da cameriera nelle quali esplora tutte le varianti implicite nel mestiere specificatamente "servizievole", criticando gli stereotipi espressi in particolare dai clienti di sesso maschile.

- *Waitress*, 1989 – performance con uniforme da cameriera volutamente erotica che provoca e anticipa i desideri maschili, in quanto porta un elmetto in testa (per attirare ulteriormente l'attenzione e "proteggersi" dalle "attenzioni" visivo-verbali) e una protesi di sedere enorme nel fondoschiena (per ridicolizzare le intenzioni maschili).

SAGE, Kay (Katherine Linn Sage)

Albany, New York, 1898 – Woodbury, Connecticut, 1963

Poetessa e pittrice surrealista suicida.

Padre senatore madre morfinomane.

Dopo la separazione dei genitori visse in Europa con la madre.

Studiò arte a Washington e a Roma alla British Academy e alla Scuola Libera delle Arti.

Nel 1925 sposò il Principe Ranieri di San Faustino e con egli visse fra Roma e Rapallo, la coppia si separò dieci anni più tardi.

In questo periodo conobbe T.S. Elliot ed Ezra Pound e dipinse secondo la poetica del Vorticismo.

Nel 1937 si trasferì a Parigi dove venne notata dai surrealisti.

Nel 1940 sposò Tanguy con il quale si trasferì a Woodbury, Connecticut.

- *Passage*, 1956 - ultimo autoritratto

SATANA, Tura (YAMAGUCHI, Tura)

Chicago, 1935

"Cult star" e "bad-girl" dall'infanzia difficile che dopo esser stata violentata all'età di 10 per la strada apprende dal padre di origine giapponese le arti dell'aikido e del karate.

Teppista e ribelle, si esercita nel canto e nel ballo in un riformatorio, poi si esibisce come ballerina nei clubs di Los Angeles e partecipa a commedie di teatro.

La sua immagine rimane un culto cinematografico da quando il regista Russ Meyer la renderà attrice protagonista nel ruolo di Varla in *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* del 1966

www.turasatana.com

SAVILLE, Jenny

Cambridge, 1970

Vive a London.

Esegue pitture e fotografie (in collaborazione con Glen Luchford) a grande formato contraddistinte da nudi femminili "monumentali" quali metafora femminista della storicizzazione artistica del corpo femminile dalle arti pure a new media.

- *Closed Contact N. 10*, 1995-1997 – serie di fotografie realizzate in collaborazione con il fotografo Glen Luchford dove l'artista posa su lastre trasparenti che per pressione "deformano" il corpo

SCHAPIRO, Miriam

Artista americana che negli anni '70 si dedicò alla pittura non figurativa denominata "Pattern and decoration".

Fondamentale la sua pratica di insegnamento nel California Institute of Arts che la vede al fianco di Judy Chicago realizzare la *Womanhouse*.

SCHER, Julia

Hollywood, 1954

Artista californiana multimediale che realizza videoinstallazioni interattive basate sulla critica ai sistemi di controllo sociale esercitati attraverso i sistemi tecnologici.

Il tema della sorveglianza legittima/illegittima è reso di pubblico dominio mediante la ripresa di ambienti e situazioni private nel tentativo di copovolgere il fattore passivo dell'essere osservati e spiati. Provocando situazioni imbarazzanti l'artista cerca di far riflettere lo spettatore sulla salvaguardia della privacy e sulla superficialità insita nello sguardo spregiudicato dell'osservatore nei confronti della cultura-spettacolo.

- *Securityland*, 1996 – installazione multimediale dove vengono ricreati virtualmente spazi pubblici che gli spettatori vengono invitati a transitare e trasgredire
- *Ameratherm Microwave #4, Weapons*, 2000 – sistema di sorveglianza audiovideo di ambiente domestico installato in un forno a microonde rosa

SCHNEEMANN, Carolee

Fox Chase, Pennsylvania, 1939

Vive a New Paltz e New York.

Performance artist che vede l'utilizzo del proprio corpo come soggetto(donna) e oggetto dell'operato artistico attraverso un'ottica femminista radicale.

Nel 1962 trasforma il loft in cui vive in uno spazio adibito per performance, rendendosi pioniera artistica della Body Art.

È stata coreografa e ballerina del *Judson Church Theatre* collaborando con Robert Rauschenberg e William Morris e interpretando per loro nel 1965 l'*Olympia* di Manet.

Nel 1964 ha fondato il *Cinetic Theater*, gruppo multirazziale e polidisciplinare che l'aiuterà nella realizzazione di *Meat Joy*.

Negli anni '70 si relaziona sentimentalmente con il regista Anthony McCall.

Le tematiche espresse dall'artista sono inerenti l'emancipazione della donna dai tabù maschilisti e sessuali, attraverso un rapporto "positivo" e "piacevole" con il pubblico con i quali discute i canoni dell'arte e reinterpreta l'iconografia classica con una visione sociale e politica del corpo e dell'arte.

www.mcphersonco.com/authors/cschnee.html

www.caroleeschneemann.com

PERFORMANCE:

- *Eye Body*, 1963 – ispirata agli scritti di Artau e Simone De Beauvoir – corpo nudo cosparso di colori, grasso e serpenti
- *Meat Joy*, 1964 - performance in cui i corpi nudi dei partecipanti che si muovono orgiasticamente sono cosparsi di sangue e pezzi di carne animale
- *Up To and IncludingHer Limits*, 1973-1976 - sospesa in aria nuda con una imbragatura di funi traccia con gessi colorati strisce sulle superfici che raggiunge oscillando. Amplificazione corporale dell'action painting – 8h
- *Interior Scroll*, 1975 - l'artista nuda estrae dalla vagina un rotolo di carta e declama il contenuto scritto in esso (dialogo con un "regista strutturalista")
- *Naked Action Lecture*, 1976 – lezione pubblica sul riconoscimento della dignità intellettuale delle donne
- *Hand Heart for Ana Mendieta*, 1986 – serie di cuori tracciati sulla neve con sangue, colore, pigmenti e marmellata. Dedicata a Ana Mendieta

INSTALLAZIONI:

- *Blood Work Diary*, 1972 – ciclo di stoffe con tracce di sangue mestruale
- *Cycladic Imprints*, 1988-1991, MOMA, San Francisco – diapositive e suoni. Immagini archetipiche e simboliche vaginali legate alla fertilità
- *Vulva's Morphia*, 1995 – pannelli a muro con serie di immagini iconografiche vaginali

FILM:

- *Fuses*, 1965 - film muto - immagini dure – l'artista si autoritrae mentre fa l'amore con il compagno James Tenney. Risposta femminista ai film pornografici

SCHULTZ, Lucie

Praga, 1900 - Zurich, ?

A Berlino conobbe Laszlo Moholy-Nagy che sposò nel 1921.

I due artisti collaborarono nella ricerca sperimentale fotografica in stile costruttivista e nella formulazione di testi teorici.

Tali ricerche furono applicate nella Bauhaus dove Laszlo insegnò fotoplastica dal 1923 al 1927 nelle rispettive sedi di Weimar prima e di Dessau dopo.

Nel 1927 la coppia si separò e Lucie si trasferì a Berlino dove insegnò alla scuola d'arte di Itten fino al 1933 (data di chiusura definitiva della Bauhaus).

Nel 1933 emigrò a Londra.

Nel 1940 lavorò per l'UNESCO.

Nel 1959 si trasferì a Zurich dove visse fino alla sua morte.

SENTÍS, Mireia

Barcelona, 1947

Fotografa che realizza fotomontaggi.

La sua poetica esplicitamente volta al femminile presenta la donna in relazione agli oggetti e ai sistemi generati dal benessere.

Parti del corpo delle donne presenti nelle opere dell'artista appaiono spesso esibite nella loro sfrontata nudità.

- *Maxima Audiencia*, 1982 – serie di foto che ritraggono la donna in relazione ai media dove traspare il controllo e dominio delle donne
- *Sense Titol* (dalla serie <<Joies>>), 1985 – gioiello vagina/vagina ingioiellata

SHERMAN, Cindy

Glen Ridge, New Jersey, 1954

Vive e lavora a New York.

Fotografa licenziata nel 1976 alla University College di Buffalo (New York State).

In questo periodo fonda il gruppo *Hallwalls* con Robert Longo, Nancy Dwyer e altri collaboratori.

In tutti i suoi autoritratti è come se essa non fosse soggetto della rappresentazione, ma solo corpo prestato a una messa in scena concepita come un "travestimento".

L'artista interpreta ruoli "visivi" legati alla società del consumo e delle immagini che discutono il ruolo della donna nella società contemporanea, indagando soprattutto la donna sul versante psicologico e sociologico in relazione alle immagini stereotipate e ai mezzi di comunicazione di massa.

Reinterpreta anche soggetti sacri e mitici ripresi dal "corpo classico" della storia dell'arte per rappresentare uno scambio di identità e nel contempo un riconoscimento.

Le immagini presentano la molteplicità dell'identità femminile o di un corpo mai uguale al proprio enunciato di genere, spesso derivato da un assemblaggio e da frantumi.

Le immagini alterate e in evoluzioni vedono l'artista sempre protagonista, anche quando i veri protagonisti sono lo sfacelo e la distruzione.

La poetica di dispersione e caratterizzazione corporea esplicitata dall'artista è emblema dell'identità multiple, esplicitata senza compromessi morali anche nei "ritratti" di bambole/automi dichiaratamente polisessuati.

- *Untitled Film Stills Lifes*, 1977-1980 - serie di fotografie in bianco e nero - L'artista si autoritrae interpretando stereotipi femminili derivati dagli anni '50 con particolare riferimenti allo stile cinematografico-hollywoodiano
- *Fairy Tales*, 1985
- *Disasters*, 1986
- *Disgust Pictures*, 1986-1989
- *Untitled No. 175*, 1987 – fotografia dove l'artista appare rinfranta nella lente degli occhiali a specchio che sono in mezzo a vomito, cibo e spazzatura
- *History Portraits*, 1988-1990 – serie di immagini basate sulla citazione dell'iconografia e del ritratto del Rinascimento ("Madonna del Latte" – Giuditta) – l'artista si maschera spesso con l'uso di protesi, lasciando i seni scoperti e interpretando soggetti maschili
- *Sex Pictures*, 1992 – serie di immagini dove le protesi compaiono da protagoniste in assemblaggi polisessuati
- *Horror Pictures*, 1994 – serie di immagini sgradevoli e repulsive dove il corpo è assente
- *Mask Picture*, 1995 – in alcune foto compare il corpo

FILM:

- *Office Killer*, 1997 - genere horror

SIDÉN, Ann-Sofi

Stockholm, 1962

Vive e lavora a Berlin, New York e Stockholm

Esegue performance e video dai contenuti esistenziali che riguardano categorie sociali considerate ai margini.

Dell'artista appaiono particolarmente significative le interviste a prostitute raccolte presso i luoghi di "lavoro".

PERFORMANCE:

- *TSSS - Greetings to the Swedish Farmers and Their Asian Women*, 1988
- *Queen of Mud visits the Perfume Counter*, 1989
- *Direction, Queen of Mud Inspects the Art Fair*, 1990
- *Gretchens Monologue*, 1991

VIDEO:

- *I Still Got My Memory*, 1986 - Super8 – 6'
- *Life of a Sailor's Wife*, 1987 – Super8 – 6'
- *Cookie Puss*, 1988 – Super8 – 12'
- *Queen of Mud Visits the Perfume Counter*, 1989 – 5'
- *179Kg, Come and Go*, 1990 – 8'
- *Love Story*, 1990 – 20'
- *Sofi's Romm*, 1991 – 10'
- *CODEX*, 1993 – 50'
- *Who is Queen of Mud? The Clocktower*, 1995 – 2h30'
- *Every Six Weeks*, 1995 - 2h45'
- *Piss Up*, 2001 – 11'

SIEVERDING, Katharina

Praga, 1941

Vive a Düsseldorf.

Autrice di performances, foto con polaroid e videotapes.

Nelle sue opere indaga ed esalta il corpo nelle qualità psichiche e vettoriali attraverso serie di immagini a grande formato o a sequenze rettificate e ambigue che rappresentano il femminile e il maschile.

- *Maton I, 2'*, 1972-1973 - serie di immagini in primo piano e mezzo busto
- *Transformer 1 A/B*, 1973 – serie di fotomontaggi che evidenziano la sovrapposizione di identità rispetto a una dialettica linguistica e sessuale

SIKANDER, Shahzia

Lahore, Pakistan 1969

Artista che valorizza la pratica manuale della tessitura e del ricamo realizzando tele mediante l'uso di materiali e fibre naturali con decorazioni che re-interpretano antiche miniature orientali.

SIMMONS, Laurie

Long Island, New York, 1949

Vive a New York.

Fotografa, pittrice, scultrice.

Trasferitasi a New York nel 1973 vive in una comunità hippie e intraprende viaggi in Europa e Oriente.

Le sue opere sono caratterizzate dalla presenza di automi, bambole e pupazzi per ventriloqui come testimonianza di intrattenimenti popolari e metafora di comportamenti collettivi.

L'artista costruisce e fotografa "contenitori-ambiente" che imitano il gioco dei teatrini miniaturizzati con "figurine-giocattoli" che personificano ruoli tratti dalla domesticità quotidiana.

L'espressione artistica interdisciplinare dell'artista è orientata alla visualizzazione della "normalità" della realtà amorfa popolata da oggetti antropomorfi che sembrano prendere vita ed acquisire sensibilità umana.

- *Kitchen/Woman in Corner*, 1976 b/n
- *New Bathroom/Woman Standing*, 1978 – ricostruzioni di ambienti domestici con bambole – critica alla costrizione domestica della donna
- *Woman/Purple Dress/Kitchen*, 1978
- *Brothers/Hay*, 1979
- *Abstract Diver*, 1979
- *Splash*, 1980 – fotografie di bambolotti immersi in liquido come se stessero nuotando
- *Blue Tile Reception Area*, 1983 - teatrino con bambole caratterizzato da colori freddi (verde-blu)
- *Coral Living Room*, 1983 - soggiorno miniaturizzato con bambole contraddistinto da colori caldi (rosso-giallo)
- *Jimmy the Camera*, 1987 - foto b/n – macchina fotografica antropomorfa sorretta da gambe da ballerina
- *First Dummy*, 1989 - foto b/n – ritratto di pupazzo per ventriloquo
- *Walking House*, 1989 foto b/n – casa antropomorfa con gambe femminili
- *Walking Gun*, 1990 – foto b/n con oggetto antropomorfo (pistola con gambe femminili)
- *Alles Liebe (Chocolat)*, 1990 – foto b/n - dolce antropomorfo (torta di cioccolato sorretta da serie di gambe femminili)
- *Clothes Make the Man*, 1996-1997 – statuette in ceramica dipinta a mano su mensola di vetro

SIMPSON, Lorna

1960

Vive a New York.

Fotografa che ritrae soggetti dalla pelle "nera" per esprimere la propria poetica antirazzista, contro il rifiuto e la marginalità.

In genere nelle sue immagini compaiono personaggi di spalle o pezzi di corpo, a significare l'anonimato della loro identità, accompagnati da scritte accusative.

- *Guarded Conditions*, 1989 – serie di polaroid dove l'artista accosta serialmente la propria figura secondo tre settori, le parti centrali secondo una presa frontale con braccia conserte e le parti superiori e inferiori che mostrano il retro del corpo

SITE

Gruppo interdisciplinare sorto a New York nel 1970 che opera nel campo dell'architettura con il proposito di spaziare nelle altre discipline artistiche al fine di concepire un'opera d'arte in sintonia con l'utenza e l'ambiente a cui è destinata.

Il collettivo si occupa inoltre di grafica, design, ristrutturazione d'interni/esterni.

I membri fondatori sono James Wines (architetto), Alison Sky (artista visivo-plastica), Michelle Stone (graphic designer) e Joshua Weinstein (architetto).

I loro progetti di arte pubblica confermano l'architettura "organica", "visionaria" e il concetto di opera d'arte totale promulgati da Antoni Gaudí e Rudolf Steiner.

L'estetica del gruppo è tesa a sviluppare le arti in miscellanea fra loro, prestando particolare attenzione alla risonanza fisica e psicologica delle forme proposte.

Fra i committenti ritroviamo: Best Products Company, Inc., McDonald's Corporation, Whitney Museum of American Art e Museum of Brooklyn.

- *Peeling Project*, 1972 – Richmond (Virginia) – Best Products Co. – edificio che si "sfoglia"
- *Molino Stucky Project*, 1975 – Isola della Giudecca, Venezia – progetto non realizzato – piazza galleggiante che riflette nella laguna la facciata del mulino
- *Parking Lot Showroom*, 1976 – progetto non realizzato – ondulazione della forma del tetto che cita la scuola-atelier della Sagrada Familia di Antoni Gaudí
- *Notch Showroom*, 1977 – Sacramento (California) – Best Products Co. – traslazione orizzontale di una parte dell'edificio
- *Ghost Parking Lot*, 1978 – Hamden – National Shopping Center, Inc. – 20 automobili seppellite al di sotto della pavimentazione stradale
- *Forest Building*, 1980 – Henrico, Virginia – Best Products Co. – la foresta avvolge e si compenetra con l'edificio
- *Laurie Mallet House*, 1985 – New York – casa privata – gli arredi interni si compenetrano alle pareti della casa
- *Highway '86 Processional*, 1986 – Esposizione Mondiale di Vancouver (Canada) – progetto realizzato e ditrutto consistente in una strada a quattro corsie percorsa da ogni tipo di mezzo di trasporto (navi, aerei, biciclette, autobus, etc.) il tutto uniformato ad un unico colore grigio

SKOGLUND, Sandy

Quincy, Massachusetts, 1946

Vive e lavora a New York.

Ha avuto una carriera scolastica totalmente focalizzata sull'arte, a partire dal Smith College di Northampton, fino alla Sorbona di Paris

(dal 1966) e la École du Louvre dove si specializza in Storia dell'Arte.

Al suo ritorno in America nel 1969 frequenta due master di pittura nella University of Iowa.

Dal 1972 risiede a New York dedicandosi all'insegnamento; attualmente dirige corsi di fotografia e multimedia nella Rutgers University.

Il suo lavoro si sviluppa attraverso varie discipline, a cominciare da sculture e installazioni con le quali realizza teatrini e ambienti ("messe in scena") che poi vengono fotografati.

L'artista utilizza materiali naturali organici e vegetali con i quali manipola le textures vive del campo da fotografare; particolarmente interessante è l'uso del cibo per composizioni a contrasto o "mimetiche".

Lavora costantemente sull'artificio e la modificazione della realtà, dove gli oggetti, le persone o gli animali invadono lo spazio, si moltiplicano o si fondono in esso creando situazioni controverse e "allucinanti".

- *Luncheon Meat on a Counter*, 1978 – fetta di carne in scatola posata su lastra di marmo
- *Sock Situation*, 1986, - tre uomini in smoking ambientati in una cucina e affaccendati fra lavori domestici al "femminile" (pulire, lavare, stirare)
- *Body Limits*, 1992 ambiente, oggetti e corpi uniformati nella texture viva dall'essere materialmente ricoperti per intero da fette di salume
- *Walking on Eggshells*, 1997 – contemporanea visione di Venere al bagno ambientata in una stanza da bagno con pavimento totalmente ricoperto da uova e serpenti
- *Babies at Paradise Pound*, 1996 – folla di neonati che invade la "natura"

SMITH, Barbara

Pasadena, 1931

Artista e critica artistica che dagli anni '60 ha svolto numerose performance dal contenuto femminista.

- *Feed Me*, 1973 – performance eseguita al San Francisco Museum of Conceptual Art dove all'interno di uno spazio allestito come un boudoir intrattiene il pubblico nuda con varie attività di "piacere" criticando il ruolo di musa-odalisca attribuita dalla cultura maschilista

SMITH, Kiki

Norimberga, 1954

Vive e lavora a New York.

Produce sculture e installazioni caratterizzate dall'implicazione organica e plastica inerente il corpo umano.

Negli anni '70 prende parte a iniziative del gruppo newyorkese *Collaborative Projects*.

Negli anni '80 prende parte al progetto *New York Experimental Glass Workshop* e tiene la sua prima mostra personale presso la Kitchen Gallery di New York (1982).

Dagli anni '90 è inserita dalla critica nella corrente Post Human che trae origine dalla mostra dallo stesso titolo tenutasi nel 1992 a Torino presso il Castello di Rivoli che guarda al corpo nella sua relazione con l'esterno tecnologico e artificiale.

- *Uro-Genital System*, 1986 – coppia di sculture in bronzo che riproducono rispettivamente l'apparato femminile e maschile
- *Digestive System*, 1988
- *Blood Pool*, 1992 – feto con evidenti ossa dorsali

SOLANO, Susana

Barcelona, 1946

Realizza sculture a carattere monumentale e fotografie dove l'elemento "pesante" dei materiali utilizzati è mediato dal contenuto sensibile attinente i sentimenti e il corpo.

- *Paisatge d'Interior n. 30* - piccola scultura in bronzo con abitazione – recinto arcaico
- *Màcula*, 1992 serie di fotografie dove compare la pratica della depilazione a cera all'inguine
- *Acerca del Cuerpo*, 1995 – serie di fotografie di gambe adornate da spirali in ferro

SOO-JA, Kim

Taegu, Corea, 1957

Vive a Seul.

Esegue pitture, installazioni e azioni con ricami e stoffe assumendo la pratica del cucito e dell'assemblaggio tessile come atto simbolico inerente l'intreccio di culture e la memoria collettiva.

Molto particolari sono i tipici intrecci di tessuto coreano (bottari) in colori brillanti che l'artista aggroviglia e trasporta come unione e passaggio fra culture diverse.

- *Cities on the Move Project*, 1998 – groviglio di bottari montati su camioncino trasportati per la Corea e altri paesi – Tali tessuti assorbono il contesto culturale che attraversano e diventano simboli contemporanei del peregrinare nomadico socio-culturale dell'identità

SPENCE, Jo

London, 1934 –1992

Artista e fotografa di cronaca che ha focalizzato la propria poetica sull'alterità della condizione femminile facendosi ritrarre in immagini che alludono agli stereotipi che investono l'identità e la sessualità del corpo femminile.

In particolare ha reso pubblico il corpo umano negli aspetti censurati della malattia e della morte svolgendo un lavoro artistico "terapeutico" basato sulla propria autobiografia.

L'aver sofferto in prima persona di un carcinoma maligno le ha permesso di presentare pubblicamente il proprio corpo devastato nella fisicità e nell'intimità da un fattore esterno e di renderlo metafora dolorosa di ogni sofferenza causata da ingiurie extrapersonali di tipo morale e fisico.

- *The Cancer Project*, 1982-1992 – serie di fotografie realizzate in collaborazione con Rosy Martin che documentano l'avanzata del cancro sul corpo dell'artista

SPERO, Nancy

(New York, 1926)

Vive a New York.

Artista femminista operativa a New York dalla fine degli anni '60.

Rivendicatrice del ruolo attivo della donna nella società e nell'arte.

Il suo lavoro è espresso attraverso tematiche politiche e femministe con collages a grande formato, lunghe strisce srotolate di carta e installazioni.

- *Torture in Chile*, 1974 - serie di strisce verticali con scritte e disegni antimilitari e che rivendicano la ricostruzione femminista della società
- *Sheelag Na-Gig at Home*, 1995) – serie di biancheria intima appesa

SPRINKLE, Annie (STEINBERG, Ellen)

New York, 1954

Vive e lavora a New York e Amsterdam.

Ha esercitato per 16 anni la professione di prostituta e poi si è convertita a performer artist esordendo nel cast di *Deep Inside the Porno Stars* di Franklin Fournace (New York, 1985).

Si è ribellata all'oscurantismo anni'80 che le femministe americane facevano contro la pornografia sviluppando attraverso il corpo un lavoro di arte totale.

Dal 1983 con Candyde Royale è attiva nel gruppo-sindacato femminile per prostitute e attrici del sesso *Club 90*, che cerca di sviluppare l'espressione del sesso come arte prestata in prima persona (ruolo educativo e di conoscenza delle pratiche sessuali).

Presidentessa del P.O.N.Y. (*Prostitutes of New York*) *The Sluts and Goddesses Workshop* corrisponde al lavoro in 101 lezioni per arrivare ad essere perfette dee dell'erotismo e del sesso, mentre altre azioni si riferiscono al massaggio taoista o all' "orgasmo cosmico".

Ha collaborato con Veonica Vera (co-autrice del *Post-Porn Modernist manifesto*), Linda Montano (della quale ha frequentato tre workshops) ed Emilio Cubeiro.

Curatrice del MOSEX Museo del Sesso a New York a fianco di Bill Maher (conduttore di *Politically Incorrect*), del designer Todd Oldham, Candida Royalle e dell'artista Alison Maddex (compagna della femminista radicale Camille Paglia).

Ha istituito *Aphrodite Award*: un premio per chi si distingue come benefattrice sessuale della società o per chi lavori con il sesso in senso positivo e comunitario.

Laureata alla School of Visual Arts di New York, collabora a numerose riviste con articoli sul sesso, nella composizioni di brani musicali e tiene numerosi seminari e conferenze sul tema della sessualità.

P.O. Box 15296, Richmond, VA 23227-0696 USA

Annie Sprinkle, c/o Carrellas & Cooper, 24 West 44th

Street, New York, N.Y. 10036, USA

www.aeroplastics.net/links/salink.html

www.anniesprinkle.com

www.anniesprinkle.org

www.heck.com/annie.

www.infi.net/~heck/sprinkleshow.html

- *Deep Inside Porno Stars*, 1985 , Franklin Furnace Gallery, New York - performance con altre sei artiste
- *Post- Porn Modernist*, 1989-1992 – performance presentata a New York presso Kitchen, LaMaMa e Joseph Papp Theater. Ripetuta ad Amsterdam (LeKliene Comedie Theater), Amburgo (Schmidt Theater), e a Seattle (COCA)
Testo dell'artista. Regia: la prima di Emilio Cubeiro e in seguito diretta da Willem de Ridder.
Post-Porn Modernist Book, Cleis Press, New York, 1998 - Libro- teoria dell'artista
- *Transformation Saloon* ,1991-1996 - performance
- *Post-Porn Pin Up Pleasure Activist Playing Cards*, Gates of Heck Inc., 1995 - mazzo di carte da gioco, in cui compaiono cinquantaquattro donne insignite dell' *Aphrodite Award*
- *Halleluja - She is Risen*, 1997 - fotografia dalla serie *Seven Men Inside Katharine* dove Katharine Gates è raffigurata come Cristo in croce
- *Xxxooo 1 and 2: Love and Kisses from Annie Sprinkle*, Inbook, New York, 1997 - serie di cartoline

STERBAK, Jana (Stérbáková Jana)

Praga, 1955

Ha vissuto a Toronto e New York; attualmente vive a Montreal (Canada) e Paris.

Artista multidisciplinare che implica il corpo attraverso sculture, performance, fotografie e installazioni.

L'estetica dell'artista è basata sulle corrispondenze fra i sensi e la fisicità dettata dal luogo, spesso correlata in senso psichico e organico a situazioni di vulnerabilità, autonomia e sopravvivenza.

La femminilità è spesso presentata come condizione sociale complessa dove interagiscono da un lato la tecnologia e dall'altro la condizione culturale in contrasto con la situazione "naturale" del corpo.

- *I Want You To Feel the Way I Do*, 1985 - abito struttura in metallo fasciato con luce elettrica tubolare
- *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987 - abito cucito con 30 kg di pezzi di carne
- *House of Pain: A Relationship*, 1987 - disegno in assonometria di una casa senza finestre e vani che attentano all'integrità psico-fisica dell'individuo
- *Télécommande [Remote Control] I e II*, 1989 - abiti di metallo strutturati come una gabbia ad anelli concentrici (che ricordano i sottogonna degli abiti di crinolina) che imprigionano e guidano il corpo attraverso un telecomando
- *Hairshirt*, 1992 - camicetta senza maniche trasparente con peli sul davanti
- *Condition*, 1995 - abito-bozzolo metallico che segue il corpo mediante imbrago alle spalle e rotelle

TABRIZIAN, Mitra

Teheran, 1954

Vive e lavora a London.

Fotografa e teorica che tratta temi inerenti la razza con particolari riferimenti al predominio esercitato dal genere occidentale bianco nei confronti dei generi considerati marginali.

- *The Blues*, 1986 - serie di foto antirazziste sulle relazioni identitarie basate sull'intercultura

TAYLOR-WOOD, Sam

London, 1967

Vive e lavora a London.

Realizza autoritratti e panoramiche narrative filmiche e sonore con atmosfere dilatate di spazi privati dove i personaggi si muovono in una dimensione sospesa e onirica.

- *Travesty of a Monkey*, 1995 - uomo e donna che discutono animatamente
- *Atlantic*, 1997 - dramma secondo tre punti di vista
- *Five Revolutionary Seconds*, 1995-1997

TANAKA, Atsuko

Osaka, Giappone, 1932

Vive a Asuka-Mura, Nara.

Performer componente del gruppo Gutai.

Dal 1950 ha lavorato sul corpo umano e sulla tecnologia interattiva in particolare con abiti caratterizzati da dispositivi elettrici e luci al neon.

Anticipatrice dell'arte femminista.

- *Electric Dress*, 1956 - abito con cavi elettrici e tubi neon strutturato come l'apparato neuro-vascolare del corpo umano

TAEUBER, Sophie

Davos, 1889 – Zurich, 1943

Si dedicò alla scultura e al collage dada e surrealista collaborando attivamente dal 1915 con il gruppo dadaista all'interno del quale conobbe Hans Arp che sposò nel 1921.

In seguito approfondì le tematiche espressive legate all'astrattismo geometrico e al costruttivismo.

- *Dada-Kopf*, 1920 – collage polimaterico

THE ART OF CHANGE

Collettivo misto britannico fondato dagli anni '80 da Loraine Lesson (London, 1946) e Peter Dunn (Liverpool, 1946) che prevede la partecipazione cittadina all'intervento artistico.

Si esprime con interventi di arte pubblica fortemente implicati a livello politico quale risposta al piano di riordino urbano dei Docklands.

- *The Docklands Community Poster Project* – Opera di "patteggiamento sociale" operativa dal 1981 e protratta per circa dieci anni, condotta in collaborazione con le associazioni dei cittadini locali
- *Big Money is Moving In*, 1981 – fotomontaggio su muro - fotocomposizione b/n verniciato con acrilico brillante

TORRE, Roberta

Milano, 1962

Autrice di video, cortometraggi e film dove sono mescolate la realtà e la finzione con toni paradossali.

Diplomata alla Scuola di Cinema di Milano ha promosso e coordinato con altri autori progetti collettivi firmati *Anonimi&Indipendenti*.

Le narrazioni documentarie dell'artista raccontano di "corpi pulsanti" e sono spesso trattate con tecniche sperimentali che vanno dalle contaminazioni fra la fotografia e il video fino alla graffiatura a mano delle pellicole.

- *Tano da Morire*, 1997- musical sulla mafia con attori non professionisti presi dalla strada – frasi denuncia sulla mafia ("la mafia è come la legge: non è autorizzata", "la mafia è mafia e basta", la mafia non la può distruggere nessuno") - "storia di un funerale e di un matrimonio" ambientata a Palermo con echi psichedelici e surreali focalizzata sulle vicende leggendarie e mitiche del macellaio Tano Guarrasi a dieci anni del suo assassinio. Scene di intrigo fra le sorelle, la figlia, gli amici e i protetti di Tano. Le donne "d'onore" ovvero "femmine sole", mogli e madri di esponenti mafiosi si ribellano ad essere "schiave d'onore"

TROCKEL, Rosemarie

Schwerte, Dortmund, 1952

Vive e lavora a Köln.

Ha studiato pittura nella Werkkunstschule di Köln.

Il suo lavoro comprende l'utilizzo eterogeneo di varie tecniche e stili, dalla fotografia, alla scultura, alla installazione, con tematiche che insistono su aspetti della femminilità.

Generalmente essa presenta oggetti formalmente relazionati alla cerimonia del quotidiano della donna, come vasellame e cucine oppure indumenti.

Particolare attenzione è rivolta all'uso grafico ed espressivo della tecnica del lavoro a maglia e del ricamo, usato come tecnica artistica capace di sovvertire l'inferiorità di attività femminili considerate

inferiori in favore di una ricostruzione del sociale strutturata dalle "pratiche" del quotidiano femminile.

Anche le sue "pitture" tridimensionali hanno la particolarità di incorporare il vestiario femminile e le tecniche del cucito come facenti parte dello stesso ordine della trama della tela, convertendo il ricamo in pattern visivo come una specie di marchio o logotipo insito nello stesso tessuto.

- *Untitled (Cogito Ergo Sum)* 1988 – scritta ricamata su tela del quadro
- *Schizo-Pullover*, 1988 – maglione per coppia, condivisibile grazie a un doppio collo
- *Ich Sehe Rote Wolle*, 1992 – gomito "sensibile" dotato di occhio
- *Leben Heisst Strumpfhosen Stricken*, 1998 - installazione con donna in calzamaglia con motivo ovoidali su tappeto con ricami a "uova", foto, cartoline e uova

TUTTI, Cosey Fanni (Cosey Fanni Tutti)

Hull, 1951

Vive a Norfolk.

Body- Artist e performer che debutta nella scena artistica inglese in coppia con Genesis P. Orridge con il nome di *Coum Transmissions*. e poi *Throbbing Gristle* (dal 1977), gruppo disciolto nel 1981.

Con Carter continua ad incidere con il nome di *Cris & Cosey* ed anche come *C.T.I. (Creative Technology Institute)*.

Le sue performances sono caratterizzate da toni duri, violenti e spesso a sfondo sessuale.

La sua carriera spazia dall'esercizio della prostituzione all'esecuzione di performances che la condurranno all'arresto per atti osceni e allo scandalo politico.

Nel 1977 fonda l'etichetta discografica *Industrial Records*.

I suoi temi musicali sono attinenti al genere "industriale" ed "elettronico".

PERFORMANCE:

- *Prostitution*, 1976

DISCHI, CD e VIDEO:

Coum Transmissions

- *After Cease to Exit*, 1976 - cortometraggio

Throbbing Gristle

- *Second Annual Report*, Industrial Records, 1977 - disco
- *D.O.A.*, Industrial Records, 1978 - disco
- *Twenty Jazz Funk Greats*, Industrial Records, 1979 - disco
- *Heathen Heart*, Industrial Records, 1980 - disco
- *Mission of Dead Souls – The Last Live Performance of T.G.*, Fetish Records (disco), Jettysoundz (video), 1981

Chris & Cosey

- *Heartbeat*, Rough Trade Records, 1981 - disco
- *Trance*, Rough Trade Records, 1982 - disco

CTI

- *Elemental Seven*, Rough Trade Records (disco), Doublevision (video), 1984
- *Core*, Play It Again Sam Records, 1988 - disco

Cosey Fanni Tutti

- *Time to Tell*, CTI Records, 1993 - CD con 26 foto Body-Art

UKELES, Mierle Laderman

Denver, Colorado, 1939

Performer dell'ambito Fluxus che esegue azioni pubbliche di "maintenance art" inerenti tipi di lavori che si occupano di cura, manutenzione, pulizia, ordine, sicurezza e igiene pubblica (dalla

pulizia di strade a quella dei fiumi e altri luoghi pubblici, compresi musei).

- *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, 1973 – performance della serie *Maintenance Performance* (1973-1974) che vede l'artista impegnata a lavare le scalinate e l'accesso del Wadsworth Atheneum di Hartford (Connecticut)
- *Touch Sanitation*, 1978-1984 – performance eseguita con la collaborazione di 8.500 raccoglitori d'immondizia (operatori ecologici/spazzini)
- *The Social Mirror*, 1983 – bidone della spazzatura di New York rivestito di specchi

VALLDOSERA, Eulalia

Vilafranca de Penedes, Barcelona, 1963

Artista che si esprime con installazioni, performance e fotografie.

Poetica incentrata sui concetti di tempo, processo e sull'esperienza del quotidiano espressa con un'attenzione particolare per la morfologia femminile insita nelle forme e nei materiali poveri.

- *Sedució*, 1990 – collage fotografico con vagina- occhio-bocca
- *Envasos. El Culte a la Mare.#1 Dona-Llavor*, 1996 - videoinstallazione con proiettori puntati su bottiglie in plastica di prodotti per la pulizia della casa

Van BRUGGEN, Coosje

Groningen, Netherlands, 1942

Vive a New York e a Beaumont-sur-Dême, Francia.

Critica e storica dell'arte con interventi su Artforum dal 1983 al 1988.

Dal 1977 è sposata con Claes Oldenburg (1929, Stockholm), con il quale collabora nei progetti e interventi di arte pubblica.

È cittadina americana dal 1983.

- *Lipstick, Ascending, on Caterpillar Tracks*, 1969 – piattaforma mobile per discorsi pubblici a forma di rossetto gonfiabile innestato su struttura a carroarmato
- *Ago, Filo e Nodo*, 1999 – Piazza Cadorna, Milano - "ricucitura" fra spazio urbano e opera d'arte pubblica- simbolo di Milano quale città laboriosa e in senso tessile quale capitale della moda

Van GRODDECK, Carola

Essen, 1911-1989

Studia nella Folkwang Schule di Essen con Max Burchartz.

Fotografa suicida che si esprime attraverso sovrapposizioni di immagini e ricerca di effetti ambigui capaci di porre in risalto stati d'animo come la malinconia e la depressione.

Dopo aver eseguito immagini pubblicitarie su committenza, dal 1932 al 1934 lavora come fotografa indipendente e poi come impiegata in uno studio fino al 1938, anno in cui si sposa e interrompe la sua carriera per 10 anni, che riprenderà solo dopo il divorzio (1948).

- *Ritocco*, 1931 – immagine di una mano con matita che ritocca una foto di volto femminile.

Van HEESWIJK, Jeanne

Schijnel, Netherlands, 1965

Vive e lavora a Rotterdam.

Dal 1993 esegue su incarico interventi in spazi pubblici, proponendosi quale mediatrice fra i vari esponenti e interessati al luogo.

Le opere dell'artista sono proposte concettuali e operative al di fuori delle regole dell'arte e del suo mercato, frutto di collaborazioni proposte attraverso seminari e laboratori.

www.jeanneworks.net

- *Het Avondeten (Evening Meal)*, 1993 – osservatorio di ricerca con artisti e teorici ad invito
- *Until We Meet Again*, 1995
- *State of Mind*, 1996 – osservatorio di ricerca
- *Valley Vibes*, 1998 - progetto per Holly Street Estate di London su richiesta di Amy Plant
- *Vibe Detector*, 1998 – valigia/oggetto/apparato multiuso dotato di sistema CD per suono e registrazioni. Il pubblico durante quattro anni ha utilizzato l'apparato liberamente. Definito "sculpture of accidental information".
- *The Strip*, 2002 – progetto per la città di Vllardingén
Consecuzione del progetto *Until We Meet Again*, 1995
Face Your World, 2002 - città per bambini, Columbus, Ohio - ragazzi dai 6 agli 11 anni hanno potuto usufruire, all'interno di un autobus trasformato in laboratorio informatico, di un gioco interattivo (*Interactor*) nel quale potevano modificare e suggerire varianti
- *Langs de Lijn van de Toekomst (The Future from the Sidelines)*, 2003 – progetto per la città di Gorinchem. Trasformazione di una stanza di un campo sportivo in una radio aperta all'intervento del pubblico per due mesi.

VARO, Remedios

Anglés, Spagna, 1913 – Mexico City, 1963

Scrittrice e pittrice surrealista.

Dal 1924 studiò pittura a Madrid nella Academia de San Fernando.

Nel 1930 sposò il pittore Gerardo Lizarraga.

Studiò a Barcelona dal 1932 frequentando il gruppo "Logicophobiste".

Dopo aver sposato il poeta Benjamin Péret (rifugiato dagli anarchici spagnoli) si trasferì a Parigi e frequenta il gruppo dei surrealisti ed in particolare Leonora Carrington.

Nel 1942, per cause politiche, emigra in Messico con il marito, dal quale si separa nel 1947.

Dagli anni '50 smise di dipingere per dedicarsi alla narrativa e alla poesia.

Nel 1953 sposò Walter Gruen che la incoraggiava nel ricominciare a dipingere.

- *Lady Milagra*, 1942 - racconto di una donna dotata di poteri magici e sacri
- *Woman Leaving the Psychoanalyst's*, 1961 - opera pittorica
- *Nature Morte Ressuscitant*, 1963 - ultimo dipinto

VASULKA, Steina

Reykjavík, Islanda, 1940

Vive e lavora a Santa Fe, New Mexico.

Moglie di Woody Vasulka.

Pioniera della videoart ha fondato, con il marito, la galleria Kitchen a New York.

- *Eldrúnir (Fire)*, 1996 - videoinstallazione

VERA, Veronica "Veronica Vera"

Professoressa transgender

Insegna a New York nel "Veronica Vera School for Boys Who Wants to Be Girls" che ha fondato per insegnare all'uomo a trasformarsi in donna.

VNS MATRIX (Venus Matrix)

Gruppo Cyberfemminista attivo in Adelaide (Australia) dal 1991 al 1997 formato da Francesca da Rimini, Josephine Starrs, Julianne Pierce e Virginia Barratt.

Le componenti del gruppo hanno eseguito progetti multimediali interattivi e opere di pirateria informatica nei quali intesero sovvertire gli stereotipi legati all'ordine maschilista perpetuati dai new media in favore di una sessualità polimorfa.

<http://sysx.org/vns/>

<http://oldwww.sysx.org/vns/>

<http://oldwww.sysx.org/vns/manifesto.html>

- *All New Gen*, 1992-1994 – gioco, ipertesto e videoinstallazione multimediale interattivo basato sulle avventure dell'anarchica-cyberterrorista All New Gen e le sue agenti "puttane del DNA", chiamate Patina de Panties, Dentata e Princess of Slime, in azione contro il Big Daddy Mainframe e suo "figlio" Circuit Boy. Fra le opzioni i giocatori possono svitare il pene del "cattivo" e trasformarlo in un cellulare e prendere contatti con le terroriste visitando l'Alpha Bar (1993) e la Bounding Booth
- *Dollyspace*, 1991-1997 – a cura di Francesca da Rimini – storia in divenire di Doll Yoko che dopo la morte per assassinio vaga nello cyberspazio in cerca di identità sempre mutevoli frutto delle proprie fantasie. Reincarnazione digitale di tutte le voci femministe censurate o messe a tacere dalla società violenta patriarcale. Tale "fantasma" è la metafora temibile della creazione virtuale dell'incoscio cyberfemminista
- *Diagnostic-tools-for-the-new-millennium*, 1997 – installazione interattiva
- *Bad.Code*, 1997 – ipertesto e videoinstallazione interattiva che intende criticare il commercio stereotipato di cultura virtuale priva di creatività e senso artistico
- *Bio-Tek_Kitchen*, 1999 – a cura di Josephine Starrs in collaborazione con Leon Cmielewski- modifica del gioco interattivo Marathon Infinity trasformato in campo di battaglia culinario dove le armi sono utensili da cucina e il fine ultimo della battaglia è quello di ovviare ad una cospirazione che attenta la catena alimentare

WALDBERG, Isabelle (FARNER, Margaretha)

Svizzera, 1891 – Paris, ?

Scultrice dadaista che fu moglie del critico Patrick Waldberg, attenta conoscitrice dell'etnografia e dell'arte primitiva.

Dal 1913 partecipò alle riunioni dadaiste presso il Cabarét Voltaire di Zurigo.

A causa delle persecuzioni naziste dal 1936 si rifugiò a Paris e dal 1942 a New York per cinque anni.

Fu l'unica donna che partecipò alla rivista *Acéphale* fondata nel 1938 da Bataille.

La sua produzione scultorea in ferro e legno è caratterizzata dall'impiego di materiali e strutture fragilissime, che ne evidenziano il carattere transitorio.

- *Construction en Bois*, 1944 – rigore geometrico astratto – qualità tattili.

WALKER, Kara

Stockton, California, 1969

Artista afroamericana che esegue collages di silhouettes nere su fondo bianco, volutamente in stile naif, contraddistinti da un netto contrasto concettuale tra figura e sfondo.

I soggetti dal contenuto “forte” e drammatico (stupro, sodomia e trasgressioni di varia natura) sono correlazionati alla semplicità “debole” e “delicata” data dalla tecnica.

In tali opere la donna (afro) compare spesso quale ex-vittima e schiava di un legame socioafettivo derivato da politiche razziste (della razza bianca) che viene superato con trasgressioni e atteggiamenti ostentati con crudeltà.

- *The End of Uncle Tom*, 1995 – serie di figure femminili di varie età e mansioni in atti saffici
- *Darkytown Rebellion*, 2000 – installazione di silhouettes nere su pareti bianche e proiezioni a colori

WEARING, Gillian

Birmingham, 1963

Vive e lavora a London.

Esegue video e fotografie che testimoniano performances e candid-camera eseguite provocando la complicità del pubblico casuale.

Il suo intervento di arte pubblica basato sul ribaltamento dei ruoli, ad esempio fra chi guarda e l'oggetto guardato, è svolto con la collaborazione dei potenziali spettatori ai quali si rivolge con domande dirette o annunci diffusi con i mass media.

Visto che l'artista interroga il pubblico su questioni intime e private, la sua macchina da presa può essere considerata un “confessionale pubblico”.

- *Signs That Say What You Want Them To Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say*, 1992-1993 - serie di fotografie con personaggi che tengono in mano un foglio con frase pensata poco prima dagli stessi
- *Confess All On Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian...*, 1994 – annuncio pubblicato su Time Out al quale rispondono una decina di persone che immortala in video mentre camuffati con maschere e parucche confessano i loro “peccati”
- *Sixty Minute, Silence*, 1996 - retroproiezione video che ritrae un “corpo di polizia” in posa e in silenzio per un'ora simulando una foto di gruppo

WEREFKIN, Marianne (Vladimirovna Verevkina Mariamna)

(Tula, exURSS, 1860 - Ascona, 1938)

Pittrice in stile romantico-espressionista con echi mistici e simbolici.

La sua formazione culturale e artistica prende avvio a Mosca e prosegue a Blagodot (Lituania) e a San Pietroburgo.

Dal 1888 dovrà sospendere per anni la sua produzione artistica a causa di una ferita all'arto destro con un'arma da caccia.

Nel 1896 è a Monaco con l'artista Alexej Jawlensky (1864-1941) conosciuto quattro anni prima e con il quale mantenne una relazione sentimentale fino al 1921.

Accompagna la coppia la governante Hélène, amante di Jawlensky (ebbero un figlio nel 1902 e si sposarono nel 1922).

Werefkin rinuncia a dipingere fino al 1906 per sorreggere artisticamente l'espressione del marito.

Nel 1909 è fra i fondatori della Nuova Associazione degli Artisti di Monaco (NKVM) dal quale nel 1911 si staccheranno Kandinskij e Marc per fondare il Der Blaue Reiter (Werefkin e Jawlensky ne faranno parte dal 1912).

Si rifugiò a Losanna allo scoppio della prima guerra mondiale e dal 1917 risiede a Zurigo dove si accostò al Cabaret Voltaire (1916).

Terminata la relazione coniugale si trasferisce ad Ascona.

- *Das Rote Segel*, 1920 – paesaggio con viandante ad olio

WHITHEREAD, Rachel

London, 1963

Vive e lavora a London e Berlin.

Ha studiato pittura nel Brighton Polytechnic e scultura nella Slade School of Art di London.

Sviluppa sculture e interventi fondati sulla relazione fra oggetto e spazio, in particolare quelli di tipo domestico e sulla corrispondenza fisica e corporea tra opera e fruitore.

Lavora sulla presenza/assenza, sul calco, sulle tracce e sul ricordo lasciati da particolari ambienti o oggetti come, pavimenti, sedie, tavoli, letti, vasche da bagno, materassi.

Fa calchi-impronte dello spazio vuoto che sostiene e si fa traccia di ambienti ed oggetti particolarmente relazionati con il corpo.

- *False Door*, 1990
- *House*, 1993, London - intervento di arte pubblica dove l'artista ha ricostruito lo spazio/calco occupato in precedenza da una casa in stile vittoriano. L'opera è stata distrutta per volere degli abitanti della zona
- *Untitled (Ten Tables)*, 1996
- *Untitled (Five Shelves)*, 1996

WILDING, Faith

Primavera, Paraguay, 1943

Performer, critica artistica, insegnante e attivista politica impegnata negli anni '70 nel movimento femminista californiano.

WILKE, Hannah

New York, USA, 1940 - Houston Texas, 1993

Si è espressa artisticamente dagli anni '60 attraverso fotografie, sculture, installazioni e performance e con l'uso di materiali disparati: argilla, lattice, stracci, cioccolato e chewing-gum.

Il contenuto, dichiaratamente femminista e politico, coinvolge gli aspetti concettuali e formali legati alla donna e alla propria sessualità.

In particolare esiste una ricerca bioformale che allude a una iconografia vaginale.

Il suo stesso corpo è al centro di immagini rivendicative caratterizzate da "performatist portraits".

- *One-Fold Gestures*, 1973-1974 - 176 sculture in ceramica rosata dalle forme vulvo-vaginali
- *S.O.S.-Stratification Objet Series*, 1974-1982 - serie di autoritratti fotografici in cui l'artista posa con "glamour" criticando gli stereotipi legati all'identità e sessualità femminile.
- *Rosebud*, 1974 - scultura biomorfica lamellare in lattice e metallo
- *So Help Me Hannah*, 1978-84 - serie di foto in cui si autoritrae ridicolizzando il potere maschile utilizzando in modo allusivo la pistola (lei nuda con in mano una pistola minuscola, oppure il suo corpo atteggiato a pistola, etc.)
- *Intra-Venus*, 1993 - serie di autoritratti in cui compare citando pose da venere e nelle quali mostra bendaggi che testimoniano la degenza post-operatoria del trattamento anticancro del quale è deceduta

WILLIAMS, Sue

Chicago, 1954

Vive e lavora a New York

Pittrice che presenta il corpo femminile con un'estetica femminista spietata e giocosa che evoca l'erotismo con paradossi cinici.

WILSON, Jane & Louise

New Castel, U.K., 1967

Gemelle che si esprimono artisticamente con fotografie e videoinstallazioni trattando temi relativi alla donna con un'estetica particolarmente influenzata dal gusto pop e pervasa da stati di minaccia psicofisica.

Generalmente relazionano e criticano i sistemi di controllo esercitati con violenza dai mezzi di comunicazione di massa e le influenze che questi generano sull'identità femminile.

- *LSD*, 1994 – video dove una voce esterna seduce ed “ipnotizza” le protagoniste

WILSON, Martha

Performer, fotografa, attivista politica e direttrice dell'archivio del Franklin Furnace di New York.

- *Breast Forms Permutated*, 1972 – serie di fotografie in bianco e nero di seni che ipotizzano la perfezione formale e concettuale al “centro” quale equilibrio fra forme e pensieri diversi nel rispetto delle diversità

WOODMAN, Francesca

Denver, Colorado, 1958 - New York 1981

Ha vissuto a New York e Roma.

Comincia a fare fotografie dai 13 anni sollecitata dai genitori artisti Studiò alla Rhode Island School of Design a Providence dal 1975 al '79 e ottenne una borsa di studio che le permise di trasferirsi per un anno a Roma.

Ritornò a Providence per finire gli studi e poi si trasferì a New York dove si suicida a 23 anni.

L'artista è quasi sempre la protagonista delle sue immagini in bianco e nero caratterizzate dalla ricerca introspettiva e psicologica legata al corpo assunto quale luogo di scambio fra la realtà e la finzione.

Nelle sue fotografie il proprio corpo diventa elemento autobiografico e spaziale capace di strutturare in modo ambiguo e magico la fisicità oggettiva degli elementi.

- *House n.3. Providence. RISD*, 1975-1976 – l'artista sembra fondersi con il muro scrostato di una casa in rovina

WULZ, Wanda

Trieste, 1903 - 1984

Nipote di Giuseppe Wulz noto fotografo che fonda nel 1868 a Trieste lo studio Fotografico Wulz, diretto in seguito dal figlio Carlo.

Dal 1928, alla morte del padre, gestì lo studio fotografico di famiglia con la sorella Marion dedicandosi artisticamente alla produzione di immagini ottenute dalla sovrapposizione di negativi, in corrispondenza con la tecnica sperimentale usuale fra i futuristi e surrealisti.

La doppia immagine e l'ambiguità sono i connotati artistici che distinguono le fotografie dell'artista tesi a sovvertire il carattere descrittivo della realtà fotografica.

Dopo aver condotto lo Studio Fotografico Wulz fino agli anni '80 alla sua morte tutto l'archivio fotografico è stato acquisito dalla Fototeca Alinari di Firenze.

- *Io e il Gatto*, 1932 - autoritratto con sovrapposto un volto felino, simbolo di “nuova donna” dalle doppie sembianze e pulsioni

ZITTEL , Andrea

Escondido, California, 1965

Vive e lavora a Altadena, California.

Artista che si dedica all'arte pubblica cominciando da un'agenzia di servizi, dalla quale scaturisce il progetto di "unità abitativa" *A-Z Production*.

L'artista progetta e realizza unità abitative (capsule – bozzoli - cellule – caravans – microluoghi – nuclei) dotati di autonomia e qualità funzionali ed estetiche.

L'estetica funzionale proposta è in risposta alla richiesta di qualità di vivibilità dell'ambiente urbano contemporaneo.

- *A to Z Administrative Service*, 1990c - impresa di servizi.
- *A-Z Production*, unità abitativa
- *A-Z Comfort Work*, replica di unità abitativa a scopo commerciale ed espositivo
- *A-Z Escape Vehicle Customized by andrea Zittel*, 1996 – caravan panoramico
- *Escape Vehicle*, 1997 - caravan sferico
- *A-Z Deserted Island I-X*, 1997 dieci isolotti-bozzoli galleggianti

ZÜRN, Unica

(Germania, 1916-1970)

Pittrice, scrittrice e poetessa surrealista.

La sua poetica espressiva si accosta all'automatismo psichico.

Entra a far parte del gruppo dei surrealisti francesi su invito di Breton e Man Ray.

Nel 1950 conobbe l'artista Hans Bellmer (Katowice,1902-Parigi,1975), autore della bambola-automa a grandezza naturale *Die Puppe*, al quale si legò sentimentalmente e per il quale posò nuda e legata in una serie di foto intitolata *Unica*.

A causa dei disturbi mentali di cui soffriva fu internata in vari ospedali psichiatrici con la diagnosi di schizofrenia.

Si suicidò nel 1970.

.....Bibliografia

AA.VV.

- *Art Recollection. Artist's Interviews and Statements in the Nineties*
Danilo Montanari & Exit & Zona Archives Editori,
Firenze, 1999 (1997)
- *À Travers le Miroir. De Bonnard à Buren*
Musée de Beaux-Arts, Rouen, 2000
ISBN 2-7118-4117-0
- *Christo & Jeanne-Claude*
Benedikt Taschen, Köln, 1995
ISBN 3-8228-8884-2
- *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*
Monografies Psico / Socio / Ambientals n.9,
Publicacions de la Universitat de Barcelona,
Barcelona, 1997
ISBN 84-475-1598-2
- *Confessions of the Guerrilla Girls (Whoever They Really Are)*
Harper Collins, New York, 1995
ISBN 0-06-095088-9
- *Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropologica*
Bruno Mondadori, Milano, 2002 (1997)
ISBN 88-424-9805-X
- *Discussion in Contemporary Culture*
Hal Foster, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle,
1987
ISBN 0-941920-07-0
- *Feminism and Tradition in Aesthetics*
Pennsylvania State University Press, Philadelphia,
1995
ISBN 0-271-04340-0
- *Féminisme, Art et Histoire de l'Art.*
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris,
1994
ISBN 2-84056-009-7

- *Feminist Subjects, Multi-Media: Cultural Methodologies*
Manchester University Press, Manchester, 1995
ISBN 0-7190-4180-5

- *Femminist Art Criticism - An Antology*
ICON, New York, 1995 (1991)
ISBN 0-06-430216-4

- *Il Design delle Donne*
Arnoldo Mondadori, Milano, 1991
ISBN 88-242-0120-2

- *Il Mito del Corpo nella Società Contemporanea*
Area Uisp, Bologna, 1996.

- *In and Out of Place: Contemporary Art and the American Social Landscape*
Museum of Fine Arts, Boston, 1993
ISBN 0-87846-403-4

- *Inside The Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, and From the Feminine*
ICA, Boston - MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996
ISBN 0-262-54081-9

- *La Nueva Carne. Una Estética Perversa del Cuerpo*
Valdemar, Madrid, 2002
ISBN 84-7702-407-3

- *La Performance Oggi. Settimana Internazionale della Performance*
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, La Nuova Foglio, Macerata, 1978

- *La Posmodernidad*
Kairós, Barcelona, 1985 (1993)
ISBN 84-7245-154-2

- *La Séduction*
Aubier Montaigne, París, 1980 (1979)
ISBN 2-7007-0178-X

- *Meret Oppenheim. Beyond The Teacup*
Indipendent Curators Incorporated – DAP, New York, 1996
ISBN 0- 916365-46-8

- *Meduse Cyborg. Antologia di Donne Arrabbiate*
Shake, Milano, 1997 (1991)
ISBN 88-86926-28-6
- *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*
Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca,
2001
ISBN 84- 7800-892-6
- *Nuevas Fronteras/Nuevos Territorios*
Arteleku, Donostia, 1996
ISBN 06-06-1996-741
- *Penser l'Art a l'Ecole*
Actes Sud, Ecole Superieure des Beaux-Arts de
Nimes, Arles, 2001
ISBN 2-74273293-4
- *Perché/? (Appartiene al Futuro) Perché l'Arte Non è
Mai Innocente*
Magazzino d'Arte Moderna, Roma, 2001
- *Presències en l'Espai Públic Contemporani*
Centre d'Estudis de l'Escultura Publica i Ambiental,
Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona,
Barcelona, 1998
ISBN 84-930499-0-5
- *Rachel Whiteread. House*
Phaidon Press, London, 1995
ISBN 0-7148-3459-9
- *Saperi e Libertà. Maschile e Femminile nei Libri,
nella Scuola e nella Vita.*
Polite: Presidenza del Consiglio dei Ministri -
Dipartimento Pari Opportunità, AIE, Milano, 2000
- *Self and History. A Tribute to Linda Nochlin*
Thames and Hudson, London, 2001
ISBN 0-500-28250-1
- *Senza Cornice. Video d'Arte e Ricerca*
Charta, Milano, 1999
ISBN 88-8158-215-5
- *Surrealism and Women*
MIT Press, Cambridge, Massachussetts- London,
1991
ISBN 0-262-53098-8

ABRAMOVIC', Marina

- *Artist Body. Performances 1969-1998*
Charta, Milano, 1998
ISBN 88-8158-175-2

ABRAMOVIC', Marina– CELANT, Germano

- *Public Body. Installations and Objects 1965-2001*
Charta, Milano, 2001
ISBN 88-8158-295-3

AGNATI, Tiziana – TORRES, Francesca

- *Artemisia Gentileschi. La Pittura della Passione*
Selene Edizioni, Milano, 1998
ISBN 88-86267-18-5

ALFANO MIGLIETTI, Francesca (FAM)

- *Identità Mutanti. Dalla Piegia alla Piaga: Esseri delle Contaminazioni Contemporanee*
Costa&Nolan, Ancona-Milano, 1997
ISBN 88-7648-273-3
- *Il Corpo nell'Arte. L'Arte nel Corpo*
Conferenza Accademia di Belle Arti, Bologna,
15.05.2001
- *Rosso Vivo. Mutazione, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea*
Electa, Milano, 1999
ISBN 88-435-6813-2
- *Nessun Tempo Nessun Corpo*
Skira, Milano, 2002
ISBN 88-8849-116-6

ALIAGA, Juan Vicente

- *Bajo Vientre – Representaciones de la Sexualidad en la Cultura y el Arte Contemporáneo*
Generalitat Valenciana, 1997
ISBN 84-482-1609-1

ANDERSON, Christina Z.

- *Tutti Nudi: Reflections on the Nude from the Greeks to the Twenty-First Century*
Midmarch Art Press, New York, 2000
ISBN 1-877675-34-2

ANDERSON, Laurie

- *United States*
Harper & Row, Publishers, New York, 1984
ISBN 0-06-091110-7

- APPIGNANESI, Lisa
- *Postmodernism*
ICA Documents, Free Association Books, London,
1989
ISBN 1-85343-078-1
- ARGAN, Giulio Carlo
- *Progetto e Destino*
Il Saggiatore, Milano, 1965
- ARNHEIM, Rudolf
- *Consideraciones Sobre la Educación Artística*
Paidós, Barcelona, 1993 (1989)
ISBN 84-7509-877-0
 - *Arte y Percepción Visual*
Alianza Forma Editorial, Madrid, 1991 (1954)
ISBN 84-206-7003-0
- AUGÉ, Marc
- *Non-Luoghi. Introduzione a una Antropologia della Surmodernità*
Eléuthera, Milano, 2001 (1992)
ISBN 88-85861-54-7
- AUSLANDER, Toni
- *From Acting to Performance*
Routledge, London – New York, 1997
ISBN 0-415-15787-0
- AULT, Julie
- *Alternative Art. New York 1965-1985. A Cultural Politics Books for the Social Text Collective*
University of Minnesota Press, Minneapolis -
London, 2002
ISBN 0-8166-3794-6
- BACHELARD, Gaston
- *La Poetica dello Spazio*
Edizioni Dedalo, Bari, 1984 (1957)
ISBN 88-220-0130-3
 - *La Terra e il Riposo. Le Immagini dell'Intimità*
Red, Como, 1994 (1948)
ISBN 88-7031-767-6
- BALZAC
- *Il Capolavoro Sconosciuto*
Passigli Editori, Firenze, 1983 (1845)

BARBARO, Paolo

- *Florence Henri. 1927-1940*
Electa, Milano, 1998
ISBN 88-435-6438-2

BARON, Stanley

- *Sonia Delaunay. The Life of An Artist*
Thames and Hudson, London, 1995
ISBN 0-500-23703-4

BARRETTE, Bill

- *Eva Hesse. Sculpture*
Timken Publishers, New York, 1989
ISBN 0-943221-14-5

BARTHES, Roland

- *El Sistema de la Moda y Otros Escritos*
Paidós, Barcelona, 2003 (1993)
ISBN 84-493-1348-1
- *La Camera Chiara*
Einaudi, Torino, 1980
ISBN 88-06-51037-1
- *Lo Obvio y lo Obtuso. Imagenes, Gestos, Voces.*
Paidós, Barcelona, 1986 (1982)
ISBN 84-7509-400
- *Miti d'Oggi*
Einaudi, Torino, 1994 (1957)
ISBN 88-06-13479-5

BAUDRILLARD, Jean

- *Art and Artefact*
Sage, London, 1997
ISBN 0-7619-5579-8
- *El Otro Por Si Mismo*
Anagrama, Barcelona, 1994 (1987)
ISBN 84-339-0090-0
- *El Intercambio Simbolico y la Muerte*
Monte Avila, Caracas, 1993 (1976)
ISBN 980-01-0795-9
- *El Sistema de los Objetos*
Siglo Veintiuno, Madrid, 1992 (1968)
ISBN 968-23-0347-8
- *La Ilusión y la Desilusión Estética*
Monte Avila, Caracas, 1998
ISBN 980-01-1022-4

- *La Sparizione dell'Arte*
Politi Editore, Milano, 1988
ISBN 88-7816-001-6
- *Parole Chiave*
Armando, Roma, 2002 (2000)
ISBN 88-8358-381-7

BECKER, Carol

- *The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility*
Routledge, New York-London, 1994
ISBN 0-415-90592-3
- *Zones of Contention. Essays on Art, Institutions, Gender, and Anxiety*
State University of New York Press, New York, 1996
ISBN 0- 7914-2938-5

BECKER, Carol – WIENS, Ann

- *The Artist in Society Rights, Roles, and Responsibilities*
New Art Examiner Press, Chicago, 1995
ISBN 0-9647855-0-1

BELLELLI Matteo

- *Penelope. Fibra e Tessitura che Fine hanno Fatto in Occidente?*
Tesi di Diploma, Accademia di Belle Arti di Bologna, A.A. 1999-2000

BELLMER, Hans

- *Anatomia dell'Immagine*
Adelphi, Milano, 2001
ISBN 88-459-1656-1
- *Die Puppe*
Gerhardt Verlag, Berlin, 1962

BENDER, Anita

- *Metodi e Tendenze nella Critica d'arte e nella Storia d'Arte Femminista*
Tesi di Diploma, Accademia di Belle Arti di Bologna, A.A. 1996-97

BENHABIB, Seyla – CORNELL, Drucilla

- *Feminism as Critique. Essay on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies*
Cambridge Polity Press, Massachusetts, 1994
ISBN 0-7456-0366-1

BENJAMIN, Walter

- *L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*
Einaudi, Torino, 1966 (1955)
ISBN 88-06-03244-5

BOBBIO, Norberto

- *Il Dubbio e la Scelta. Intellettuali e Potere nella Società Contemporanea*
La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993
ISBN 88-430-0034-9

BONAMI, Francesco

- *Shirin Neshat*
Charta, Milano, 2002
ISBN 88-8158-360-7

BONAMI, Francesco – DABASHI, Hamid – ZAYA, Octavio

- *Shirin Neshat*
Marco Noire Editore, Torino, 1997
ISBN 88-900202-0-2

BONITO OLIVA, Achille

- *Europe-America. The Different Avant-Gardes*
Franco Maria Ricci, Milano, 1976
- *Lezioni di Anatomia. Il Corpo dell'Arte*
Edizioni Kappa, Roma, 1995
ISBN 88-7890-176-8

BORNAY, Erika

- *Las Hijas de Lilith*
Cátedra, Madrid, 1990
ISBN 84-376-0868-6

BOURDIEU, Pierre

- *Il Dominio Maschile*
Feltrinelli, Milano, 1998
ISBN 88-07-10254-4
- *La Distinzione. Critica Sociale del Gusto*
Il Mulino, Bologna, 2001 (1979)
ISBN 88-15-08069-4
- *Lezione sulla Lezione*
Marietti, Genova, 1991 (1982)
ISBN 88-211-6286-9

BOURGEOIS, Louise

- *Destruction of the Father - Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*
MIT Press, Cambridge, Massachusetts – Violette Editions, London, 1998
ISBN 0-262-52246-2

BRAIDOTTI, Rosi

- *Madri, Mostri e Macchine*
Manifestolibri, Roma, 1996
ISBN 88-7285-067-3
- *Soggetto Nomade. Femminismo e Crisi della Modernità*
Donzelli, Roma, 1995
ISBN 88-7989-140-5

BRANDAO, Pedro- REMESAR, Antoni

- *Espaço Público e a Interdisciplinaridade*
Centro Português de Design, Lisboa, 2000
ISBN 972-9445-117

BROUDE, Norma – GARRARD, Mary D.

- *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*
Harry N. Abrams, New York, 1994
ISBN 0-8109-3732-8

BUCI-GLUCKSMANN, Christine

- *Orlan. Triomphe du Baroque*
Imágenes En Manœuvres Editions, Paris, 2000
ISBN 2-908445-50-6

BURR, Vivien

- *Psicologia delle Differenze di Genere*
Il Mulino, Bologna, 2000 (1998)
ISBN 88-15-07657-3

BUTLER, Judith

- *Feminists Theorize the Political*
Routledge, New York – London, 1992
ISBN 0-415-90274-6
- *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.*
Routledge, New York, 1990
ISBN 0-415-92499-5
- *Corpi che Contano*
Feltrinelli, Milano, 1996 (1993)
ISBN 88-07-10199-8

- CALLARI GALLI, Matilde
- *Il Tempo delle Donne*
Cappelli, Bologna, 1979
 - *Lo Spazio dell'Incontro. Percorsi nella Complessità*
Meltemi, Roma, 1996
ISBN 88-86479-05-0
- CALVANI, Antonio
- *Educazione, Comunicazione e Nuovi Media. Sfide Pedagogiche e Cyberspazio*
UTET, Torino, 2001
ISBN 88-7750-739-X
- CALVINO, Italo
- *Lezioni Americane. Sei Proposte per il Prossimo Millennio*
Mondadori, Milano, 1993 (1988)
ISBN 88-04-37592-2
- CAMPBELL, Patrick
- *Analysing Performance. A Critical Reader*
Manchester University Press, Manchester-New York, 1996
ISBN 0-719-4250
- CAO, Marián L. F.
- *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*
Narcea, Madrid, 2000
ISBN 84-277-1304-5
- CAPUCCI, Pier Luigi
- *Il Corpo Tecnologico. L'influenza delle Tecnologie sul Corpo*
Baskerville, Bologna, 1994
ISBN 88-8000-008-X
- CELANT, Germano
- *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen*
IVAM, Valencia, 1989 (1988)
ISBN 0-904461-94-7
 - *Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen*
Skira, Milano, 1999
ISBN 88-8118-574-1
 - *Inespressionismo. L'arte Oltre il Contemporaneo*
Costa & Nolan, Genova, 1988
ISBN 88-7648-071-4

- *Laurie Anderson. Dal Vivo*
Fondazione Prada, Industria Grafica, Milano, 1998
ISBN 88-87-029-10-5

- *Louise Nevelson*
Charta, Milano, 1994
ISBN 88-86158-88-2

CERONETTI, Guido

- *Il Silenzio del Corpo*
Adelphi, Milano, 1990 (1979)
ISBN 88-459-0378-8

CHADWICK, Whitney

- *Mirror Images Women, Surrealism and Self-Representation*
MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, 1998
ISBN 0-262-53157-7

- *Mujer, Arte y Sociedad*
Destino, Barcelona, 1992 (1990)
ISBN 84-233-2247-5

- *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*
UMI Research Press, London, 1996 (1980)
ISBN 0-8357-1907-3

- *Women Artists and the Surrealist Movement*
Thames & Hudson, London, 1991
ISBN 0-500-27622-6

CHADWICK, Whitney – De COURTIVRON, Isabelle

- *Significant Others. Creativity & Intimate Partnership*
Thames & Hudson, London, 1993
ISBN 0-500-01566-X

CHARLESWORTH, Sarah

- *Laurie Simmons*
Art Press, New York, 1994
ISBN 0-923183-13-2

CHICAGO, Judy

- *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*
Anchor Press/Doubleday, Garden City, New York, 1979
ISBN 0-385-14567-5

- *The Birth Project*
Doubleday, New York, 1985
ISBN 0-385-18709-2
- *Beyond The Flower. The Autobiography of a Feminist Artist*
Penguin Books, New York, 1996
ISBN 0-670-85295-3

CHODOROW, Nancy J.

- *Femminile, Maschile, Sessuale. Sigmund Freud e Oltre*
La Tartaruga, Milano, 1995 (1994)
ISBN 88-7738-176-0

COHEN, Arthur A.

- *Sonia Delaunay*
Harry N. Abrams, New York, 1998
ISBN 0-8109-0292-3

COLAIZZI Giulia

- *Feminismo y Teoría del Discurso*
Cátedra, Madrid, España, 1990
ISBN 84-376-0967-4

COMBALÍA, Victoria

- *El Cuerpo Como Metáfora*
Diputación Foral de Álava, Álava, 2003
ISBN 84-7821-533-6

COPPOLA PIGNATELLI, Paola

- *Spazio e Immaginario - Maschile e Femminile in Architettura*
Officina Edizioni, Roma, 1982

COTTINGHAM, Laura

- *Seeing Through the Seventies. Essays on Feminism and Art*
G+B Arts International, New York, 2000
ISBN 90-5701-212-X

COWART, Jack – HAMILTON, Juan

- *Georgia O'Keeffe. Art and Letters*
Bulfinch Press, Boston – London - Toronto, 1987
ISBN 0-8212-1767-4

CRANE, Diana

- *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*
University of Chicago Press, Chicago-London, 2000
ISBN 0-226-11799-5

- *The Production of Culture: Media and the Urban Arts*
Newbury Park, Sage, New York, 1992
ISBN 0-8039-3694-X
- *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*
Blackwell, Oxford, Massachusetts, 1994
ISBN 1-55786-463-2
- *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World. 1940-1985*
University of Chicago Press, Chicago - London, 1987
ISBN 0-226-11790-1

CRANE, Diana – KAWASHIMA, Nobuco –
KAWASAKI, Ken'ichi

- *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*
Waxmann, New York-Londres, 2002

CRUZ, Amada – SMITH, Elisabeth A.T. – JONES,
Amalia

- *Cindy Sherman. Retrospective*
Thames & Hudson, London, 2000
ISBN 0-500-27987-X

CURIGER, Bice

- *Defiance in the Face of Freedom – Meret Oppenheim*
MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989
ISBN 3-907509-10-02

CUTTING EDGE WOMEN'S RESEARCH GROUP

- *Digital Desires: Language, Identity and New Technologies*
Westminster University of London - IB Tauris,
London, 2000
ISBN 1-86064-575-5

DARBOVEN, Hanne

- *One Century Dedicated to Johann Wolfgang von Goethe*
Imschoot, Gent, Belgium, 1988
ISBN 90-72191-02-2

DARRIEUSSECQ, Marie

- *Louise's House / Dans la Maison de Louise*
Serpentine Gallery, London, 1998

DE ANGELIS, Valentina

- *Arte e Linguaggio nell'Era Elettronica*
Bruno Mondadori, Milano, 2000
ISBN 88-424-9407-0

De BEAUVOIR, Simone

- *Il Secondo Sesso. "Donne Non Si Nasce, Si Diventa"*
Il Saggiatore, Milano, 1999 (1949)
ISBN 88-428-0796-6

De CECCO, Emanuela – ROMANO, Gianni

- *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli anni Ottanta a Oggi*
Costa & Nolan, Ancona-Milano, 2000
ISBN 88-489-0025-9

De CERTEAU, Michel

- *L'Invenzione del Quotidiano*
Edizioni Lavoro, Roma, 2001(1990)
ISBN 88-7910-993-6

De DOMIZIO DURINI, Lucrezia

- *Il Cappello di Feltro. Joseph Beuys. Una Vita Raccontata*
Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992 (1991)
ISBN 88-85203-31-0

DEEPWELL, Katy

- *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estrategias Críticas*
Cátedra, Madrid, 1998 (1995)
ISBN 84-376-1632-8
- *Women Artists and Modernism*
Manchester University Press, Manchester, 1998
ISBN 0-7190-5082

De KERCKHOVE, Derrick

- *Brainframes. Mente, Tecnologia, Mercato*
Baskerville, Bologna, 1993 (1991)
ISBN 88-8000-001-2

De LAURENTIS Teresa

- *Alicia Ya No (Alice Doesn't)*
Cátedra, Madrid, 1992 (1984)
ISBN 84- 376-1140-7

DELEUZE, Gilles

- *Lógica del Sentido*
Paidós, Barcelona, 1994 (1969)
ISBN 84-7509-508-9
- *Pure Immanence. Essays on a Life*
Zone Books, New York, 2001 (1995)
ISBN 1-890951-24-2

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix

- *What is Philosophy?*
Columbia University Press, New York, 1994
ISBN 0-231-079-89-3

DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire

- *Dialogos*
Pre-Textos, Valencia, 1980 (1977)
ISBN84-85081-30-7

De SAINT PHALLE, Niki

- *Der Tarot Garten*
Benteli Verlags AG, Wabern, Bern, 1999
ISBN 3-7165-1087-4

DESERIIS, Marco – MARANO, Giuseppe

- *Net.Art. L'Arte della Connessione*
Shake, Milano, 2003
ISBN 88-86-926-96-2

DIJKSTRA, Bram

- *Georgia O'Keeffe and the Eros of the Place*
Princeton University Press, New Jersey, 1998
ISBN 0-691-01562-7

DUBIN, Steven C.

- *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivil Actions*
Routledge, London, 1992
ISBN 0-415-90435-8
- *Bureaucratizing the Muse. Public Funds and the Cultural Worker*
University of Chicago Press, Chicago-London, 1987
ISBN 0-226-16748-8

DUQUE, Félix

- *Arte Público y Espacio Político*
Ediciones Akal, Madrid, 2001
ISBN 84-460-1461-0

- EDELMAN, Murray
- *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conception*
University of Chicago Press, Chicago, 1995
ISBN 0-226-18400-5
- EDELSON, Mary Beth
- *The Art of Mary Beth Edelson
Seven Cycles*, New York, 2002
ISBN 0-9604650
- ECO, Umberto
- *Opera Aperta. Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee*
Bompiani, Milano, 1991 (1962)
ISBN 88-452-0093-0
- ELDREDGE, Charles C.
- *Georgia O'Keeffe*
Harry N. Abrams, New York, 1991
ISBN 0-8109-3657-7
- FEATHERSTONE, Mike
- *Body Modification*
Sage, London, 2000
ISBN 0-7619-6795-8
- FERNANDEZ, Elisabetta – MIGGIANI, Massimiliano
- *Arte Sesso Società. Per una Lettura Sociologica dell'Erotismo nella Storia dell'Arte*
Meltemi, Roma, 2000
ISBN 88-8353-026-8
- FINKELPEARL, Tom
- *Dialogues in Public Art*
MIT Press, Cambridge, Massachusetts - London,
2000
ISBN 0-262-06209-7
- FLORENCE, Penny – REYNOLDS, Dee
- *Feminist Subjects, Multi-Media Cultural Methodologies*
Manchester University Press, Manchester, 1995
ISBN 0-7190-4180-5
- FOSSATI, Paolo
- *Carol Rama*
Umberto Allemandi & C., Torino, 1989
ISBN 88-422-0172-3

FOUCAULT, Michel

- *Il Pensiero del Fuori*
SE, Milano, 1998 (1986)
ISBN 88-7710-401-5

FUSCO, Coco

- *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*
Routledge, London, 2000
ISBN 0-415-19454-7
- *English is Broken Here*
New Press, New York, 1995
ISBN 1-56584-245-6
- *The Body That Were Ours and Other Writings*
Institute of International Visual Art, Routledge,
London, 2001
ISBN 0-471-19974-7

GABLIK, Suzi

- *Conversations Before the End of Time*
Thames and Hudson, New York, 1995
ISBN 0-500-01673-9
- *¿Ha Muerto el Arte Moderno?*
Hermann Blume, Madrid 1987 (1984)
ISBN 84-7214-356-2
- *The Reenchantment of Art*
Thames and Hudson, London, 1991
ISBN 0-500-236619-4

GAILLARD, Christian

- *Donne in Mutazione*
Moretti & Vitali, Bergamo, 2000
ISBN 88-7186-136-1

GIORDANO, Marina

- *Sonia Delaunay. La Danza del Colore*
Selene Edizioni, Milano, 2003
ISBN 88-86267-73-8

GIOVENALE

- *Contro le Donne*
Newton, Roma, 1993
ISBN 88-7983-123-2

GLASER, Jane R.

- *Gender Perspective. Essays on Women in Museum*
Smithsonian Institution Press, Washington, 1994
ISBN 1-56098-325-6

GOLDBERG, RoseLee

- *Laurie Anderson*
Harry N. Abrams, New York, 2000
ISBN 0-8109-3582-1
- *Performance Art. Desde el Futurismo Hasta el Presente*
Destino, Barcelona, 1996 (1988)
ISBN 84-233-2687-X

GOLDMANN, Annie

- *Le Donne Entrano in Scena*
Giunti, Firenze, 1996
ISBN 88-09-20960-5

GOROVOY, Jerry – TABATABAI ASBAGHI, Pandora

- *Louise Bourgeois. Blue Days and Pink Days*
Fondazione Prada, Milano, 1997
ISBN 88-87029-04-0

GROSENICK, Uta

- *Women Artists in the 20th and 21st Century*
Taschen, Köln,, 2001
ISBN 3-8228-5854-4

GUATTARI, Felix

- *Lógica del Sentido*
Paidós, Barcelona, 1994 (1969)
ISBN 84-7509-508-9

HANSEN, Elisabeth

- *Marina Abramovic'. Cleaning the Mirror*
Museet for Santidskunst, Oslo, 2001

HARAWAY, J. Donna

- *Manifesto Cyborg. Donne, Tecnologie e Biopolitiche del Corpo*
Feltrinelli, Milano, 1995 (1991)
ISBN 88-07-46001-7

HASKELL, Barbara – HÄNHARDT, G. John

- *Yoko Ono. Arias and Objects*
Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1991
ISBN 0-87905-386-0

HAYWARD, Philip

- *Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century*
John Libbey, London – Paris – Rome, 1990
ISBN 0-86196-266-4

HEIDEGGER, Martin

- *Saggi e Discorsi*
Mursia, Milano, 1993 (1954)
ISBN 88-425-0416-5
- *Sentieri Interrotti*
La Nuova Italia, Firenze, 2000 (1950)
ISBN 88-221-2909-1
- *Il Concetto di Tempo*
Adelphi, Milano, 2001 (1989)
ISBN 88-459-1359-7

HELLER, Nancy G.

- *Women Artists*
Abbeville Press, New York - London - Paris, 1987
ISBN 1-55859-211-3

HERDT, Gilbert

- *Third Sex Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*
Zone Books, New York, 1994
ISBN 0-942299-81-7

HOLZER, Jenny

- *Writing*
Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1996
ISBN 3-89322-708-3

hooks, bell (“bell hooks”)

- *Elogio del Margine. Razza, Sesso e Mercato Culturale*
Feltrinelli, Milano, 1998 (1991-1994)
ISBN 88-07-10242-0
- *Art on My Mind: Visual Politics*
New Press, New York, 1995
ISBN 1-56584-263-4

HOPTMAN, Laura – TATEHATA, Akira –
KULTERMANN, Udo

- *Yayoi Kusama*
Phaidon, London, 2000
ISBN 0-7148-3920-5

INCE, Kate

- *Orlan. Millennial female*
Berg, Oxford - New York, 2000
ISBN 1-85973-339-5

IRIGARAY , Luce

- *Etica della Differenza Sessuale*
Feltrinelli, Milano, 1985
ISBN 88-07-08028-1
- *Il Respiro delle Donne*
Il Saggiatore, Milano, 1997 (1996)
ISBN 88-428-0479-7
- *Je, Tu, Nous. Towards a Culture of Difference*
Routledge, London - New York, 1992 (1990)
ISBN 0-415-90582-6
- *L'Oblivio dell'Aria*
Bollati Boringhieri, Torino, 1996 (1983)
ISBN 88-339-0934-4
- *Sessi e Genealogie*
La Tartaruga, Milano, 1989 (1987)
ISBN 88-7738-036-5
- *Speculum. L'Altra Donna*
Feltrinelli, Milano, 1975 (1974)
- *The Way of Love*
Continuum, London, 2002
ISBN 0-8264-59-82-X

ISAAK, Jo Anna

- *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*
Routledge, London – New York, 1996
ISBN 0-415-08015-0

JONES, Amalia

- *Body Art – Performing the Subject*
University of Minnesota Press, Minneapolis –
London, 1998
ISBN 0-8166-2773-8
- *The Feminism and Visual Culture Reader*
Routledge, London, 2003
ISBN 0-415-26706-4

JONES, Amalia – STEPHENSON, Andrew

- *Performing the Body, Performing the Text*
Routledge, London, 1999
ISBN 0-415-19059-2

KABAKOV, Ilya – Emilia

- *Monument to Lost Civilization*
Charta, Milano, 1999
ISBN 88-8158-222-8
- *On the "Total" Installation*
Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1995
ISBN 3-89322-712-1
- *Public Projects or the Spirit of a Place*
Fondazione Antonio Ratti, Como - Charta, Milano,
2001
ISBN 88-8158-302-X

KAHN, Robin

- *Time Capsule. A Concise Encyclopedia by Women Artists*
DAP, New York, 1995
ISBN 1-881616-33-9

KANDINSKY, Nina

- *Kandinsky y Yo*
Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990 (1976)
ISBN 84-87265-08-1

KARDON, Janet

- *Laurie Anderson*
Institute of Contemporary Art—University of
Pennsylvania, Philadelphia, 1983
ISBN 0-88454-033-2

De KERCKHOVE, Derrick

- *Brainframes. Mente, Tecnologia, Mercato*
Baskerville, Bologna, 1993 (1991)
ISBN 88-8000-001-2

KETTENMANN, Andrea

- *Kahlo*
Taschen, Köln, 1994
ISBN 3-8228-0592-0

KRAUSS, Rosalind

- *Cindy Sherman. 1975-1993*
Rizzoli, New York, 1993
ISBN 0-8478-1756-3

- *Pasajes de la Escultura Moderna*
Akal, Madrid, 2002 (1977)
ISBN 84-460-1141-7

KUBLER, George

- *La Forma del Tempo. La Storia dell' Arte e la Storia delle Cose*
Einaudi, Torino, 1989 (1972)
ISBN 88-06-11484-0

LEVI MONTALCINI, Rita

- *L'Asso Nella Manica a Brandelli*
Baldini & Castoldi, Milano, 1998
ISBN 88-8089-429-3

- *Tempo di Mutamenti*
Baldini & Castoldi, Milano, 2002
ISBN 88-8490-140-5

Libreria delle Donne di Milano

- *Le Madri di Tutte Noi*
Stampato in proprio, Milano, 1982

LINGWOOD, James

- *Rachel Whiteread. House*
Phaidon Press, London, 1995
ISBN 0-7148-3459-9

LIPOVETSKY, Gilles

- *La Terza Donna. Il Nuovo Modello Femminile.*
Frassinelli, Trento, 2000 (1997)
ISBN 88-7684-631-X
- *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*
Princeton University Press, Princeton, 1994 (1987)
ISBN 0-691-03373-0

LIPPARD, Lucy R.

- *Eva Hesse.*
University Press, New York, 1976
ISBN 0-8147-4971-0
- *Changing. Essay in Art Criticism*
Dutton, New York, 1971
ISBN 0-525-47243-6
- *El Pop Art*
Destino, Barcelona, Barcelona, 1993
ISBN 84-233-22-55

- *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*
E. P. Dutton, New York, 1976
ISBN 0-525-47427-7
- *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*
E. P. Dutton, New York, 1984
ISBN 0-525-48037-4
- *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*
Pantheon Books, New York, 1990
ISBN 0-679-72966-6
- *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*
New Press, New York, 1997
ISBN 1-56584-247-2
- *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*
University of California Press, Berkley, 1997
ISBN 0-520-21013-1
- *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*
New Press, New York, 1995
ISBN 1-56584-213-8

LOWE, Sarah M.

- *Frida Kahlo. Autoritratto in Frammenti*
Selene Edizioni, Milano, 2001 (1999)
ISBN 88-86267-28-2

LUCIE-SMITH, Edward

- *La Sexualidad en el Arte Occidental*
Destino, Barcelona 1992 (1972)
ISBN 84-233-2180-0
- *Race, Sex, and Gender in Contemporary Art*
Harry N. Abrams, New York, 1994
ISBN 0-8109-3767-0

LYNCH Kevin,

- *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*
CUEN, Napoli, 1992 (1990)

Mac CLANCY, Jeremy

- *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*
Berg, Oxford, 1997
ISBN 1-85973-139-2

MADERUELO, Javier

- *Arte Público: Naturaleza y Ciudad*
Cromoimagen, Madrid, 2000
ISBN 84-88550-38-3
- *El Espacio Raptado. Interferencias entre
Arquitectura y Escultura*
Mondadori, Madrid, 1990
ISBN 84-397-1678-8
- *La Pérdida del Pedestal*
Cuadernos Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994
ISBN 84-7774-802-0

MAGLI, Ida

- *La Donna. Un Problema Aperto. Guida alla Ricerca
Antropologica*
Vallecchi, Firenze, 1974
- *La Femmina dell'Uomo*
Laterza, Roma, 1982
ISBN 88-420-2031-1
- *Viaggio Intorno all'Uomo Bianco*
Rizzoli, Milano, 1986
ISBN 88-17-53509-5

MAY, Louise W.

- *The Feminist Reconstruction of Space*
ST. Norbert Arts and Cultural Centre, St. Norbert,
1999
ISBN 1-896699-05-7

MAYAYO, Patricia

- *Historias de Mujeres, Historias del Arte*
Cátedra, Madrid, 2003
ISBN 84-376-2064-3

McLUHAN, Marshall

- *Il Villaggio Globale*
Sugarco Edizioni, Varese, 1992 (1989)
ISBN 88-7198-129-4
- *L'Uomo e il Suo Messaggio*
Sugarco Edizioni, Varese, 1992 (1989)
ISBN 88-7198-177-4

MEYER-THOSS, Christiane

- *Meret Oppenheim. Book of Ideas*
Verlag Gachnang & Springer, Bern, 1996
ISBN 3-906127-51-6

MILES, Malcolm

- *Art Space in the City. Public Art and Urban Futures*
Routledge, London - New York, 1997
ISBN 0-415-13943-0

MONTANO, Linda M.

- *Performance Artists Talking in the Eighties*
University of California Press, Berkeley, 2000
ISBN 0-520-21022-0

MORI, Gioia

- *Tamara De Lempicka. Parigi 1920-1938*
Giunti, Firenze, 1994
ISBN 88-09-20525-1

MURARO, Luisa

- *Il Dio delle Donne*
Mondadori, Milano, 2003
ISBN 88-0450783-2
- *L'Ordine Simbolico della Madre*
Editori Riuniti, Roma, 1991
ISBN 88-359345-6
- *Maglia o Uncinetto. Racconto Linguistico-Politico
sull'Inimicizia tra Metafora e Metonimia*
Manifestolibri, Roma, 1999 (1981)
ISBN 88-7285157-2

NADOTTI, Maria - MORGAN, Robin

- *Cassandra Non Abita Più Qui*
La Tartaruga, Milano, 1996
ISBN 88-7738-226-0

NEAD, Lynda

- *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*
Editorial Tecnos, Madrid, 1998 (1992)
ISBN 84-309-3118-X

NEMSER, Cindy

- *Art Talk*
Icon Editions, New York, 1995 (1975)
ISBN 0-06-430983-5

NOCHLIN, Linda

- *El Realismo*
Alianza, Madrid, 1991 (1971)
ISBN 84-206-7109-6

- *Representing Women*
Thames and Hudson, London - Singapore, 1999
ISBN 0-500-28098-3
- *The Body in Piece. The Fragment as a Metaphor of Modernity*
Thames and Hudson, London, 1994
ISBN 0-500-55027-1
- *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and society*
Thames and Hudson, London, 1991 (1989)
ISBN 0-500-27640-4
- *Women, Art and Power and Other Essays*
Thames and Hudson, London, 1994 (1989)
ISBN 0-500-27577-7

NOVAKON, Anna

- *Veiled Histories. The Body, Place, and Public Art*
San Francisco Art Institute Critical Press, New York, 1997
ISBN 1883831-07-5

OLIVIERI, Sabrina – PARDO, Piergiorgio

- *Le Controculture Femminili*
Xenia, Milano, 2002
ISBN 88-7273-464-9

OZEKI, Ruth L.

- *Carne*
Einaudi, Torino, 1998
ISBN 88-06-14837-0

PARKER, Rozsika

- *The Subversive Stitch Embroidery and the Making of the Feminine.*
Routledge, New York, 1989 (1986)
ISBN 0-415-90206-1

PARKER, Rozsika – POLLOCK, Griselda

- *Framing Feminism Art and the Women's Movement 1970-'85*
Pandora - Harper Collins, London, 1987
ISBN 0-86358-179-X
- *Old Mistresses. Women, Art an Ideology*
Harper Collins, London, 1981
ISBN 0-86358-185-4

PITCH, Tamar

- *Un Diritto Per Due. La Costruzione Giuridica di Genere, Sesso e Sessualità*
Il Saggiatore, Milano, 1998
ISBN 88-428-0711-7

POLLOCK, Griselda

- *Differencing in the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*
Routledge, London, 1999
ISBN 0-415-06700-6
- *Generations and Geographies in the Visual Art*
Routledge, London, 1996
ISBN 0-415-14128-1
- *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*
G+B Arts International, Amsterdam, 2001
ISBN 90-5701-132-8
- *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*
Routledge, London, 1994 (1988)
ISBN 0-415-00722-4

POPPER, Frank

- *Art of the Electronic Age*
Thames and Hudson, Singapore, 1993
ISBN 0-500-23650-X

P.O.W.

- *Ultra Donne*
Tunnel Edizioni, Bologna, 1997
ISBN 88-87067-04-X

PUGLIESE DEGLI ESPOSITI, Marina

- *L'Estetica del Sintetico*
Costa & Nolan, Genova, 1997
ISBN 88-7648-268-7

RAVEN, Harlene

- *Art in the Public Interest*
Da Capo Press, New York, 1993 (1989)
ISBN 0-306-80539-1
- *Crossing Over Feminism and Art of Social Concern*
UMI Research Press, Michigan, 1988
ISBN 0-8357-1848-4

RECKITT, Helen – PHELAN, Peggy

- *Art and Feminism*
Phaidon, London, 2001
ISBN 0-7148-3529-3

REMESAR, Antoni

- *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*,
Monografies Psico / Socio / Ambientals n.6,
Publicacions de la Universitat de Barcelona,
Barcelona, 1997
ISBN 84-475-1737-3

- *Hacia una Teoría del Arte Público*
Publicacions de la Universitat de Barcelona,
Barcelona, 1997- 1998
ISBN 8416-92-X

RESTANY, Pierre

- *Nuovo Realismo*
Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1973 (1968)

RISATTI, Howard

- *Postmodern Perspectives Issues in Contemporary Art*
Prentice Hall, New Jersey, 1990 (1988)
ISBN 0-13-614504-3

ROBINSON, Hilary

- *Feminism-Art-Theory. An Anthology*
Blackwell, Oxford, 2001
ISBN 0-631-20850-X

ROMANO, Gianni

- *Artscape. Panorama dell'Arte in Rete*
Costa & Nolan, Ancona-Milano, 2000
ISBN 88-489-0007-0

ROSE, Barbara

- *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art. 1963-1987*
Weidenfeld & Nicolson, New York, 1988
ISBN 1-55584-076-0

- *Magdalena Abakanowicz*
Harry N. Abrams, New York, 1994
ISBN 0-8109-1947-8

ROSLER, Martha

- *Service. A Trilogy On Colonization*
Printed Matter, New York, 1978
ISBN 0-89439007-4

- *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer*
DAP, New York - Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit,
1998
ISBN 3-89322-880-2

- *Rights of Passage.*
New York Foundation for the Arts, New York -
Kanaal Foundation, Kortrijk, Belgio, 1997
ISBN 90-6917-002-7

- *Posiciones en el Mundo Real*
MACBA - Actar, Barcelona, 1999 (1998)
ISBN 84-95273-22-5

- RUCKER RUDY – R.U.SIRIUS – QUEEN MU
- *Mondo 2000*
Thames and Hudson, London, 1993
ISBN 0-500-27749-4

- SAVOCA, Giuseppe
- *Arte Estrema*
Ed. Castelvechi, Roma, 1999
ISBN 88-8210-129-0

- SELAHATTÍN, Erdemgíl
- *Efeso*
Net Turistik Yayinlar, 1990, (1986)
ISBN 975-479-083-3

- SCHNEEMANN, Carolee
- *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*
MIT, Massachusetts, Cambridge-London, 2001
ISBN 0-262-19459-7

- SCHNEIDER, Rebecca
- *The Explicit Body in Performance*
Routledge, London, 1997
ISBN 0-415-09026

- SEWELL, Derrick W.R. – COPPOCK, J.T.
- *Public Participation in Planning*
John Wiley & Sons, London – New York – Sydney –
Toronto, 1997
ISBN 0-471-99474-X

- SKEGGS, Beverly
- *Feminist Cultural Theory. Process and Production*
Manchester University Press, Manchester – New
York, 1995
ISBN 0-7190-4470-7

SIGNORELLI, AMALIA

- *Antropologia Urbana*
Guerini, Milano, 1996
ISBN 887802678-6

SIMPSON, Lorna – ROGERS, Sara J.

- *Interior/Exterior Full/Empty*
The Ohio State University, Ohio, 1997
ISBN 1-881390-17-9

SMITH, Sidonie – WATSON, Julia

- *Interfaces.*
Women/Autobiography/Image/Performance
The University of Michigan Press, 2002
ISBN 0-472-06814-8

STORR, Robert – HERKENHOFF, Paulo –
SCHWARTZMAN, Allan

- *Louise Bourgeois*
Phaidon Press Limited, New York, 2003
0-7148-4122-6

STEIN, Gertrude

- *Come Volevasi Dimostrare*
Einaudi, Torino, 1975
ISBN 88-064176-4

- *Picasso*
Adelphi, Milano, 1978 (1938)

TAYLOR, Sue

- *Hans Bellmer. The Anatomy of Anxiety*
Massachusetts Institute of Technology Press,
Cambridge, Massachusetts, 2000
ISBN 0-262-20130-5

TABATABAI ASBAGHI, Pandora – GOROVOY, Jerry

- *Louise Bourgeois. Blue Days and Pink Days*
Fondazione Prada, Milano, 1997
ISBN 88-87029-04-0

TORALDO di FRANCIA, Cristiano

- *Site. Architetture 1971-1988*
Officine Edizioni, Roma, 1989

VACCARINO, Elisa

- *La Musa dello Schermo Freddo. Videodanza,*
Computer e Robot
Costa&Nolan, Ancona-Milano, 1996
ISBN 88-7648-242-3

VALENTINI, CHIARA

- *Le Donne Fanno Paura*
Il Saggiatore, Milano, 1997
ISBN 88-428-0569-6

VATTIMO, Gianni

- *Filosofia al Presente*
Garzanti, Milano, 1990
ISBN 88-11-65871-3
- *Il Pensiero Debole*
Feltrinelli, Milano, 1983
ISBN 88-07-099001-5
- *La Fine della Modernità*
Garzanti, Milano, 1998 (1985)
ISBN 88-11-67587-1
- *La Società Trasparente*
Garzanti, Milano, 2000 (1989)
ISBN 88-11-66634-1
- *Más Allá de la Interpretación*
Universidad Autónoma de Barcelona, Paidós,
Barcelona, 1995 (1994)
ISBN 84-493-0179-3

VERGINE, Lea

- *Body Art e Storie Simili. Il Corpo Come Linguaggio*
Skira, Milano, 2000 (1974)
ISBN 88-8118-680-2
- *Gina Pane. 'Partitions'. Opera Multimedia. 1984-85*
Mazzotta, Milano, 1985
ISBN 88-20-0648-X
- *Ininterrotti Transiti. Arte di Fine Secolo*
Rizzoli, Milano, 2001
ISBN 88-17-86732-2
- *L'altra Metà dell'Avanguardia 1910-1940*
Mazzotta, Milano, 1980
ISBN 88-2020431-2
- *L'arte Ritrovata. Alla Ricerca dell'Altra Metà
dell'Avanguardia*
Rizzoli, Milano, 1982
- *Trash. Quando i Rifiuti Diventano Arte*
Electa, Milano, 1997
ISBN 88-435-6157-X

VIANO, Carlo Augusto

- *Etica Pubblica*
Laterza, Roma-Bari, 2002
ISBN 88-420-6634-6

WALDMAN, Diane

- *Jenny Holzer*
Solomon R. Guggenheim Museum – Harry N. Abrams Publishers, New York, 1997 (1989)
ISBN 0-89207-068-4

WALLIS, Brian

- *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*
Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1991
ISBN 0-941920-18- 6

WARNER, Marina

- *Enfleshings. Helen Chadwick*
Foundation Aperture, New York, 1988
ISBN 0-89381-394-X

WARR, Tracey – JONES, Amelia

- *The Artist's Body*
Phaidon Press, London, 2000
ISBN 0-7148-3502-1

WYE, Deborah

- *Louise Bourgeois*
Museum of Modern Art, New York, 1982
ISBN 0-87070-257-2

WYE, Deborah – SMITH, Carol

- *The Prints of Louise Bourgeois*
The Museum of Modern Art – Harry N. Abrams,
New York, 1994
ISBN 0-8109-6141-5

ZANINI, Piero

- *I Significati del Confine, Limiti Naturali, Storici, Mentali*
Mondadori, Milano, 1997
ISBN 88-424-9425-9

ZOCCOLI, Franca

- *Benedetta Cappa Marinetti. L'Incantesimo della Luce*
Selene Edizioni, Milano, 2000
ISBN 88-86267-35-5

CATALOGHI

- *Abakanowicz. Recent Work*
Ed Nadelstein Press, New York, 1989
ISBN 0-89797-054-3
- *Ann-Sofi Sidén. Enquête. The Panning Eye Revisited*
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2001
ISBN 2-87900-566-3
- *Anette Messager. La Procesión va por Dentro*
Ed MNCARS, Madrid, 1999
ISBN 84-8026-123-4
- *Á Travers le Miroir. De Bonnard á Buren*
Musée de Beaux-Arts, Rouen, 2000
ISBN 2-7118-4117-0
- *Cindy Sherman*
Schirmer/Mosel, München, 1982
ISBN 3-88814-112-5
- *Cindy Sherman. History Portraits*
Schirmer/Mosel, München - Paris - London, 1991
ISBN 3-88814-378-0
- *Cindy Sherman. Retrospective*
Thame & Hudson, New York, 2000
ISBN 0-500-27987-X
- *Cómo Nos Vemos. Imágenes y Arquetipos Femeninos*
Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet, Barcelona, 1997
ISBN 84-920102-4-X
- *Corporal Politics*
MIT List Visual Arts Center, Cambridge – Beacon Press, Boston, 1992
ISBN 0-8070-6601-X
- *Dora Maar. Con y Sin Picasso*
Destino, Barcelona, 2000
ISBN 84-233-3251-9
- *Dora Maar. Fotógrafa*
Espo Bancaja, Valencia, 1995
ISBN 84-87684-61-0

- *Domini Públic*
Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994
ISBN 84-393-2831-1

- *Effluvia. Helen Chadwick*
Museum Folkwang, Essen - Fundació "la Caixa",
Barcelona – Serpentine Gallery, London, 1994
ISBN 84-7664-438-8

- *Eulalia Valldosera. Obres 1990-2000*
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000
ISBN 84-88786-54-9

- *Eva Hesse*
Galerie Kicken-Panseback, Köln, 1990

- *Eva Hesse*
New York University Press, New York, 1976

- *Fémini-Masculin - Le Sexe de l'Art*
Centre George Pompidou - Gallimard/Electa, París,
1995
ISBN 2-85850-827-5

- *Florence Henri*
Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1983

- *Gina Pane. Opere 1968-1990*
Charta, Milano, 1998
ISBN 88-8158-194-9

- *Gina Pane*
John Hansard Gallery, University of Southampton,
2002
ISBN 0-854-32-7630

- *Guerrilla Girls. Talk Back. The First Five Years. A
Retrospective 1985-1990*
Falkirk Cultural Center, San Rafael, California

- *Hanne Darboven/John Cage. A Dialogue of
Artworks*
Ed. Hatje Cants Publisher, Munich, , 2000
ISBN 3-7757-0897-9

- *Helen Chadwick. Stilled Lives*
Portfolio Gallery, Edinburgh – Kunstallen Brandts
Klaedefabrik, Odense, Denmark, 1997
ISBN 0-9520608-3-3

- *Identità e Alterità. Figure del Corpo. 1895/1995*
XLVI Esposizione Internazionale d'Arte, Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 1995
ISBN 88-208-0388-7
- *Il Dono. Offerta, Ospitalità, Insidia*
Charta, Milano, 2001
ISBN 88-8158-333-X
- *Ilya + Emilia Kabakov. Where is Our Place?*
Charta, Milano, 2003
ISBN 88-8158-448-4
- *Ilya Kabakov*
Phaidon Press, London, 1988
ISBN 0-7148-3797-0
- *Ilya Kabakov (The Text as the Basis of Visual Expression) (Der Text als Grundlage des Visuellen)*
Oktagon, Köln, 2000
ISBN 3-927789-93-3
- *Ilya Kabakov. Ten Characters*
ICA, London, 1989
ISBN 0-905263-47-2
- *Ilya Kabakov. "The Palace of Projects" 1995-1998*
MNCARS, Madrid – Artangel, London
ISBN 1-902201-03-5
- *Jana Sterbak*
Museum of Contemporary Art, Chicago, 1998
ISBN 0-933856-55-5
- *Jana Sterbak. States of Being*
National Gallery of Canada, Ottawa, 1991
ISBN 0-88884-616-9
- *Janine Antoni: The Girl Made of Butter*
Aldrich Museum of Contemporary Art, New York – DAP, New York, 2001
1-88833-215-8
- *Jenny Holzer: Signs*
Institute of Contemporary Art, London, 1988 (1986)
ISBN 0-905263-37-5
- *Jardí d'Eros*
Electa, Barcelona, 1999
ISBN 84-8156-224-6

- *Katharina Fritsch*
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1996
ISBN 3-7204-0097-2

- *Kienholz – A Retrospective*
Whitney Museum of American Art – DAP, New York, 1996
ISBN 1-8816-68-1

- *Kienholz – Tableau Drawings*
Louver Publications, Los Angeles, 2001
ISBN 0-9708187-0-X

- *Kienholz – The Hoerengracht*
PaceWildenstein, New York, 2002
ISBN 1-930743-12-2

- *Kiki Smith*
Whitechapel Art Gallery, London, 1995
ISBN 0-85488-106-9

- *Kiki Smith*
Institute of Contemporary Art, Amsterdam, 1990
ISBN 90-12-06640-9

- *Kiki Smith*
Williams College - Wexner Center for the Arts - The Ohio State University, Ohio, 1992
ISBN 1-881390-01-2

- *Kiki Smith – All Creatures Great and Small*
Kestner Gesellschaft, Hannover, 1998

- *Kiki Smith. Convergence*
Irish Museum of Modern Art, Dublin, 1997
ISBN 1-873654-58-8

- *Kiki Smith. Prints, Books & Things*
The Museum of Modern Art, New York, 2003
ISBN 0-87070-583-0

- *Kiki Smith. Prints and Multiples 1985-1993*
Barbara Krakow Gallery, Boston, Massachusetts, 1994
ISBN 0-9639106-0-4

- *Kiki Smith. Silent Work*
MAK Galerie, Wien, 1992
ISBN 3-900688-19-2

- *L'Art au Corps. Le Corps Exposé de Man Ray à Nos Jours*
Musées de Marseille, Marseille, 1996
ISBN 2-7118-3210-4

- *La Casa, il Corpo, il Cuore. Konstruktion der Identitäten*
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999
ISBN 3-900776-81-4

- *La Fête, Die Schenkung, Niki de Saint Phalle*
Sprengel Museum, Hannover, 2000
ISBN 3-7757-1045-0

- *Laurie Anderson. Works from 1969 to 1983*
Institute of Contemporary Art – University of Pennsylvania, 1983
ISBN 0-88454-033-2

- *Lee Krasner: A Retrospective*
Museum of Modern Art, New York, 1983

- *Lorna Simpson: Interior/Exterior*
The Ohio State University, Columbus, Ohio, 1997
ISBN 1-881390-17-9

- *Louise Bourgeois*
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 1989
ISBN 3-7231-0401-0

- *Marie-Jo Lafontaine*
Whitechapel Art Gallery, London, 1989
ISBN 0-947912-36-3

- *Marie-Jo Lafontaine*
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1999
ISBN 3-89322-947-7

- *Meret Oppenheim*
Alinari, Firenze, 1983
ISBN 88-7292-011-6

- *Meret Oppenheim*
Skira Editore, Milano, 1998
ISBN 88-8118-469-9

- *Meret Oppenheim. Retrospectiva*
ICA, London - Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1990
ISBN 84-7609-343-8

- *Metropolis*
Martin-Gropius-Bau, Berlin – Rizzoli International,
New York, 1991
ISBN 0-8478-1363-0

- *Mona Hatoum*
Castello di Rivoli, Torino – Charta, Milano, 1999
ISBN 88-8158-228-7

- *Mona Hatoum*
Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994
ISBN 2-85850-787-2

- *Nancy Rubins*
Museum of Contemporary Art, San Diego, 1995
ISBN 0-934418-45-4

- *Niki de Saint Phalle*
Gerd Hatje, Stuttgart, 1992
ISBN 2-87900-094-7

- *Orlan*
Lattuada Studio, Milano, 1998

- *Out of Action. Between Performance and the
Object . 1949-1979*
Museum of Contemporary Art, Los Angeles -
Thames and Hudson, New York - London, 1998
ISBN 0-500-28050-9

- *Paloma Navares. Al Filo*
Fundación Telefónica, Madrid, 2003
ISBN 84-89884-404

- *Paloma Navares. Fragmentos del Jardin de la
Memoria*
Gráficas Rama, Madrid, 1996
ISBN 84-390443-05-1

- *Post Human*
Castello di Rivoli, Torino, 1992
ISBN 0-9633037-0-8

- *Protest & Survive*
Cornerhouse Publications, Manchester, 2000
ISBN 0-85488-124-7

- *Rachel Whiteread*
The Brithis Council Press, Manchester, 1997
ISBN 0-86357-369-9

- *Rachel Whiteread. Shedding Life*
Tate Gallery Publishing ltd, Millbank, London, 1996
ISBN 1-85437-208-4

- *Rites of Passage. Art for the End of the Century*
Tate Gallery, London, 1995
ISBN 1-85437-156-8

- *Robert y Sonia Delaunay*
Fundación Juan March, Madrid, 1982
ISBN 84-7075-232-4

- *Robert/Sonia Delaunay*
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris,
1987
ISBN 2-85346-002-9

- *Rosemarie Trockel. Bodies of Work. 1986-1998*
Oktagon Verlag, Köln, 1998
ISBN 3-89611-053-5

- *Rosemarie Trockel*
Ed. City Gallery, Wellington, New Zeland, 1993
ISBN 0-908818-13-0

- *Rosemarie Trockel*
Kunsthalle , Basel – ICA, London, 1988
ISBN 3-85562-013-X

- *Sandy Skoglund*
Fundación “La Caixa”, Barcelona, 1992
ISBN 84-7664-350-0

- *Sandy Skoglund – Reality Under Siege –
A Retrospective*
Smith College Museum of Art, Northampton,
Massachussets, Harry N. Abrams, New York,
1998
ISBN 0-8109-4185-6

- *Shirin Neshat*
Kunsthalle, Wien – Serpentine Gallery, London,
2000
ISBN 3-85247-025-0

- *Shirin Neshat. Two Installations*
Columbus Wexner Center for the Arts - Ohio State
University, Columbus, Ohio – DAP, New York, 2000
ISBN1-881390-26-8

- *Sonia Delaunay. A Retrospective*
Albright –Knox Art Gallery Buffalo, New York, 1980
ISBN 0-914782-32-0

- *Sonia & Robert Delaunay. Dialogues d'Artistes-
Résonances*
Kunstmuseum, Bern, 1991
ISBN 3-7757-0359-4

- *Sophie Taeuber*
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris,
1989
ISBN 2-85346-069-X

- *Sophie Taeuber - Arp. 1889-1943*
Gerd Hatje, Stuttgart, 1993
ISBN 3-7757-0419-1

- *Sophie Taeuber - Arp, Hans Arp, Besonderheiten
Eines Zweiklangs*
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 1991
ISBN 3-927-473-08-1

- *The Masculine Masquerade. Masculinity and
Representation*
MIT Press, Cambridge, Massachusetts - London,
1995
ISBN 0-262-16154-0

- *Velleitas. Jana Sterbak*
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995
ISBN 84-88786-07-7

- *Vraiment. Féminisme et Art*
Magasin, Grenoble, 1997
ISBN 2-906732-49-4

- *Warte Mal! Prostitution After the Velvet Revolution.
Ann-Sofi Sidén*
Hayward Gallery, London, 2002
ISBN 1-85332-225-3

- *Yayoi Kusama*
Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon –
Les Presses du Réel/Janvier- Studio Kusama, 2001
ISBN 2-913387-03-9

- *Yayoi Kusama 1958-1968*
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles –
MOMA, New York - DAP, New York, 1998
ISBN 0-87587-181-X

- *Yayoi Kusama. A Retrospective*
Center for International Contemporary Art, New York, 1989
ISBN 0-9623764-0-X

- *Yayoi Kusama. Now*
Robert Miller Gallery, New York, 1998
ISBN 0-944680-58-5

- *Yoko Ono. Yes*
Japan Society Gallery e Harry N.Abrams, New York, 2000
ISBN 0-8109-4587-8

- *Yoko Ono. To See the Sky*
Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1990
ISBN 88-202-0972-1

- *Yoko Ono: Have You Seen the Horizon Lately?*
Museum of Modern Art, Oxford, 1997
ISBN 1-901-352-021

DIZIONARI

BATTISTINI, Matilde
Simboli e Allegorie
Electa, Milano, 2002
ISBN 88-435-8174

CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT Alain
Dizionario dei Simboli
Rizzoli, Milano, 1987 (1986)
ISBN 88-17-14507-6

Dizionario Italiano
Garzanti, Milano, 1998
ISBN 88-11-10204-9

CORGNATI, Martina – POLI, Francesco
Dizionario d'Arte Contemporanea,
Feltrinelli, Milano, 1994
ISBN 88-07-81270-3

RIVISTE

AGORA, Buenos Aires

NAISHTAT, Francisco, "*Por una Filosofía de la Acción Colectiva*", n 6, verano 1997

ART FORUM, New York

www.artforum.com

NADINE, Paul, "*Jenny Holzer - Here to There*", febbraio 1980

LIPPARD, Lucy, "*Louise Bourgeois From the Inside Out*", vol.13, 1975

Mc EVILLEY, Thomas, "*Freeing Dance from the Web*", vol.1, 1983

DECODER, Milano

www.decoder.it

VNS MATRIX, "*Infiltrate*", n. 10, Il semestre 1994-I semestre 1995

CROMOSOMA X

- "*Il Cyborg Come Antimaterno: le Tecnologie di Riproduzione tra Liberazione e Medicalizzazione*", n. 10, Il semestre 1994-I semestre 1995
- "*Rosi Braidotti/Intervista*", n.11, Il semestre 1995-I e Il semestre 1996

FLASH ART, Milano

www.flashartmagazine.com/

BEYER, Lucie, "*Rosemarie Trockel*", n.119, 1984

BONAMI, Francesco, "*Louise Bourgeois. In Qualche Strano Modo, le Cose Vanno Sempre Meglio*", n.180, dicembre 1993/gennaio 1994

DAOLIO, Roberto, "*Presenze. La Dissoluzione di un Modello Utopico*", n.180, dicembre 1993/gennaio 1994

FONTANA, Emi, "*Da Justine a Juliette: Viaggio nella Performance Femminile dagli Anni Settanta agli Anni Novanta*", estate1998

GIONI, Massimiliano, *“Il Potere delle Immagini (intervista a Vanessa Beecroft), n. 228, 2001*

HICKEY, David, *“Vanessa Beecroft – Riflessi Sulla Pelle” n. 228, 2001*

MITCHELL, W. J. T., *“Che Cosa Vogliono Davvero le Immagini”, n.203, aprile – maggio 1997*

PIQUE, Floriana, *“Gianni Vattimo –Mi aspetto che l’opera d’arte mi costringa a ripensare il mio modo di essere nel mondo, non è poco”, n.180, dicembre 1993/gennaio 1994*

RIAN, Jeff, *“Che Cos’ è Tutta Questa Body Art?”, n.180 dicembre 1993/gennaio 1994*

FMR, Milano-Roma
www.mercato.it/fmr_entry

MARMORI, Giancarlo, *“Tamara de Lempicka”, vol. 10, novembre 1986*

GENDERS JOURNAL, University of Colorado
www.gender.org

TICKNER, Lisa, *“Feminism, Art History and Sexual Difference”, n.3, 1988, p.92-128*

ILGIORNALE DELL’ARTE, Milano
www.ilgiornaledellarte.com

KRUGER, Barbara, *“Le Mie Regole di un Gioco che Forse Non Si Gioca Più”, Nov. 1990*

ITER, Roma

Scuola Cultura Società, n. 12, Treccani, Roma, 2001

JULIET, Trieste
www.undo.net/juliet

ZANICHELLI, Elena, *“Jenny Holzer”, n. 103, maggio/giugno 2001*

LAPIZ, Madrid

www.ucm.es/BUCM/compludoc/s/s/

MURRÍA, Alicia, “ *Entrevista con Paloma Navares*”, n.120, 1996

MARZO, Jorge Luis, “*La Revisión Feminista de la Historia del Arte*,” n. 78, 1991

VIDAL, Carlos, “*El Video Arte Como Flujo Constante de Placeres Físicos*” n.153, 1999

Anche in: Vidal Carlos “*Il Video come Flusso di Piaceri*” in De Cecco, Emanuela – Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli Anni Ottanta a Oggi*, op. cit., p.268-278

N.PARADOXA, London

[www./web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/index.htm](http://www.web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/index.htm)

DEEPWELL, Katy,

- “*An Interview with Marina Abramovic*”, in *N.Paradoxa Interview*, issue 2, 1997

<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/abramov.htm>

Stesso testoin : De Cecco, Emanuela – Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, Lavori e Poetiche delle Artiste dagli anni Ottanta a Oggi*, op. cit.; p. 268

- “*Performing Provocation*”. - Katy Deepwell Interviews KarenFinley, in *Out of Order*, vol. 12, 2003

KOVAK, Leonida, “*Whose Body? Whose Desire*”, in *Desire and the Gaze*, vol. 6, 2000

LADERMAN UKELES, Mierle, “*Manifesto. The Maintenance Art Exhibition: Care*” in *(Eco)Logical*, vol. 9, 2002

MAHON, Alyce, “*Twist the Body Red. The Art and Lifewriting of Unica Zürn*” in, *Body, Space and Memory*, vol. 3, 1999

ROTH, Moira, “*Lynn Hershman in Conversation with Moira Roth*”, in *About Time*, vol. 5, 2000

THOMPSON, Margo, “*Finding the Phallus in Female Body Imagery*”, in *Identities/Identification Mechanism*, vol. 11, 2003

TYSON DARLING, Marsha J., “*Gender Globalization, State Interests, Women of Color and Marginalized Women*” in *Economies/Exchanges* , vol. 8, 2001

VITALI, Valentina, “*Between Art and Cinema. A Conversation with Shirin Neshat*”, in *Out of Order*, vol. 12, 2003

WESTEN, Mirjam, “*Jeanne Van Heeswijk: The Artist as Versatile Infiltrator of Public Space: ‘Urban Curating’ in the 21st Century*” in *Out of Order*, vol. 12, 2003

WILDING, Faith, “*Where is the Feminism in Cyberfeminism?*” in *Women and New Media*, Vol.2, 1998

OCTOBER, New York
www.mitpress.mit.edu

NOCHLIN Linda,
“*Courbet’s l’Origine du Monde: The Origin Whithout an Original*” , n. 37, Summer 1986; p. 76-86

TEMA CELESTE, New York
www.temaceleste.com

REISMAN, David “*Looking Forward: Activist Postmodern Art*” n. 29, Gen./Feb., 1991

QUOTIDIANI

El Mundo, Madrid
www.elmundo.es

CUNA, Felipe, “*Jesse Helms Gana su Cruzada Contra el Arte < <Indecente > >*” , 29.06.98

La Repubblica, Roma
www.repubblica.it/online/spettacoli

FRAU, Sergio, *Quel Mistero Pagano al Collo di Artemide*, 26.08.2002

LILLI, Laura, “*Una Bianca ad Honorem*”, 14 .09. 1998

SCALFARI, Eugenio, “*Come è Terribile il Deserto che Avanza- Dialogo fra Monsignor Ravasi e Gianni Vattimo*”, 29.01.1997

La Vanguardia, Barcelona
www.lavanguardia.es

JUDOVITZ, Dalia, “*Volver al cuerpo*”, 08.08.2003
FLAQUER, Lluís, “*Lo Privado y lo Público*”, 04.07.1997

SITI INTERNET

MEDIAMENTE- RAI EDUCATIONAL

Repubblica.it/MediaMente

www.mediamente.rai.it

- ALFANO MIGLIETTI, Francesca (FAM), “*Mutazioni Corporee: il Corpo al Centro di Sperimentazioni Estreme*”, Bologna, 17.11.1998
- “*Orlan, La Tecnologia per un Nuovo Corpo Mutante*”
10.05.1999

TEMPO MEDICO

www.tempomedico.it/news/news051.htm

- Trenti Paroli Emma, “*Il Bisturi Scolpisce un Volto di Creta*”, n. 556, 09.04.1997

Testi della sottoscritta non pubblicati

- “*El Arte Como Bien Público*”, in *Investigación Alrededor del Arte Público*, Corso “*Teoría del Arte Público*” diretto dal Dr Antoni Remesar, Biennio di Dottorato 1997-'99 “*Espacio Público: Arte y Regeneración Urbana*”, UB, Barcelona, 1998
- “*Plástico*” in *Tierra*, progetto realizzato durante la borsa di studio Erasmus E-1127 nel corso *Espacios Públicos, Metáfora y Paisaje* sotto la direzione del Dr. Josep Roy Dolcet e del Dr. Jordi Dalmau Sivila, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, UB, Barcelona, giu-set,1996; s.p.
Lo stesso progetto, nella versione tradotta in italiano, è stato oggetto di esame quale tesina per il corso *Tecniche della Scultura* sotto la direzione del Prof. Guglielmo Vecchietti Massacci, Accademia di Belle Arti di Bologna, Corso di Scultura, giugno 1997, pp. 46-48
- “*Projecto Prejuicio*” – testo e CD-Rom per il Corso “*Territorios Híbridos del Arte*” diretto dal Dr. Antoni Remesar e Ramon Parramon, Biennio di Dottorato 1997-'99 “*Espacio Público: Arte y Recuperación Urbana*”, UB, Barcelona, 1998