

Azioni che cambiano il mondo

Donne, arte e politiche dello sguardo

Carla Subrizi

Introduzione	7
Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento. (Trauma e esperienza)	49
<i>La piccola scala</i> di Nancy Spero	69
Immagini e non parole per leggere l'altro. <i>D'Est</i> di Chantal Akerman	83
Se l'arte archivia il tempo: memoria e trauma nella <i>Cultural History</i> di Hanne Darboven	95
Louise Bourgeois. Artista, malgrado tutto	109
Il corpo, il dettaglio, gli spazi in <i>Reading Dante</i> di Joan Jonas	119
La fotografia come residuo sensibile: verso <i>Oltremare</i> di Bruna Esposito	133
Le donne, la performance, il corpo e le emozioni. Un diverso punto di vista	145
Il visibile come produzione culturale: narrazioni dell'immagine, generi del discorso. Louise Bourgeois	155
Storie di cose qualsiasi per altre storie dell'arte: Antin, Rosler, Ukeles	167
Identità in transito. Antin, Mocellin, Pacquée	183
L'ironia, il desiderio e la cosa: poetiche dell'eccesso alla fine del XIX secolo (gli umoristi, Mary Cassat e Rainer Maria Rilke)	195
Gina Pane. La ferita dell'io	207
La forma sottile del limite	219
Azioni dall'ordinario quotidiano. L'opera d'arte tra storia e micro-storia	235

LA STORIA DI UN'ALTRA STORIA

Questo libro raccoglie alcuni saggi dedicati a artiste che, dagli anni Sessanta, hanno fatto dell'arte uno strumento di comprensione di sé, di relazione con il mondo e di azione politica. L'intersezione, complessa, tra arte e donne/artiste (nelle relazioni tra arte e femminismo, arte e post-femminismo, arte e ritorno di attenzione per il femminismo negli anni Novanta¹) è al centro dei saggi, insieme alla domanda su che cosa sia cambiato nell'arte attraverso di essa.

Ho deciso di raccogliere questi saggi perché tracciano una storia: da Gina Pane e dalle sue azioni che radicalizzavano, in anni diversi, le esperienze storico-artistiche con le quali si confrontava (il minimalismo degli anni Sessanta, le esperienze concettuali e tutte le possibili implicazioni che attraverso il corpo si stavano mettendo in gioco), fino alle azioni/fotografia di Ria Pacquéé (da *Madame a It*, tra il 1981 e il 1995), al coinvolgimento dell'affettività nei progetti di Bruna Esposito e di Ottonella Mocellin, a Luisa Lambri. Il corpo, l'azione e la performance, insieme alla fotografia, alla pittura e alla scultura sono considerate nella prospettiva che le artiste hanno saputo fare propria: una grande libertà di fare, pensare, usare tutti i media possibili (rinnovandoli) senza dover essere comprese in tendenze, movimenti dai quali erano comunque rimaste al di fuori. Dinanzi alle opere delle artiste della seconda metà del XX secolo sembra impossibile riconoscere la stessa *storia* che dagli anni Sessanta in poi ha visto succedersi i più importanti movimenti artistici (pop art, arte concettuale, minimalismo, etc.). C'è una *differenza* che va capita e che ancora coinvolge il dibattito e l'impegno di molte donne. Un'*altra storia* è stata costruita sia attraverso quanto è stato realizzato dalle artiste, soltanto molto tardi diventate parte attiva nella storia dell'arte, sia, diremmo poi, attraverso le storie che da altri paesi e geografie sono riuscite a riprendere uno spazio nella storia (l'Europa dell'Est, l'America latina, l'Africa, la Cina,

l'India, il Medio Oriente: l'altra parte del mondo, non occidentale). Questa altra storia è fatta di differenze, di approcci molteplici, irriducibili quasi sempre ai movimenti artistici della storia dell'arte della seconda metà del XX secolo. La storia dell'arte più nota, dell'Europa e dell'America, deve oramai entrare in relazione (dialogo e confronto) con le storie del resto del mondo.

In questo libro sono dunque, e necessariamente, considerate diverse concezioni alla base dell'uso dell'azione nell'arte e delle connessioni tra l'azione e l'installazione, la fotografia e il cinema (o video), anche nelle molteplici relazioni con la memoria: è un vasto campo attraverso il quale sono state individuate le presenze e le assenze della propria e altrui identità, sono stati ripensati gli stessi "mezzi" artistici, sono state prese le distanze dal coinvolgimento diretto del corpo. Dalla "smaterializzazione" o dematerializzazione dell'arte (teorizzata da Lucy R. Lippard, tra il 1967 e il 1972², storica e critica d'arte fondamentale nello scenario delle lotte per conquistare spazio e voce nel sistema dell'arte americano degli anni Sessanta), fino alla immaterialità del corpo e delle emozioni, si aprono non uno ma molteplici percorsi da indagare.

Sono affrontate, oltre a quelle di Gina Pane, opere di Joan Jonas, Hanne Darboven, Nancy Spero, Louise Bourgeois e di Chantal Akerman. Continui sono i riferimenti ai contesti storico-artistici e quindi molte sono le artiste o le situazioni citate. Emergono inoltre questioni e temi ricorrenti: l'archiviare, la relazione tra arte e architettura, la visione dell'altro come nel cinema e in particolare nel film *D'Est* della Akerman.

I saggi sono stati scritti tra il 1999 e il 2012 e, per questa pubblicazione, sono stati in parte rivisti. In questo periodo, quasi tredici anni, molte cose sono cambiate, sia per quello che riguarda gli studi sulle relazioni tra arte, azione e femminismo, sia per come la mia personale ricerca in questo campo si è sviluppata. Anche la mia posizione di donna e storica dell'arte è in parte cambiata ma dai primi saggi a quelli più recenti riconosco, ora, alcuni "fili rossi" che non si sono mai spezzati.

C'è, in questo libro, la storia di un mio interesse di ricerca attraverso diversi aspetti, tutti riconducibili a una questione che da questi saggi emerge quasi sempre: attraverso le opere delle artiste di cui in questi anni mi sono occupata e attraverso l'attenzione a alcuni temi come "il residuo sensibile" della fotografia (ovvero come la fotografia ha operato per riduzione dell'immagine, soffermandosi sui residui di questa, che ho chiamato "sensibili") emerge una fenomenologia del corpo verso l'intimità e un linguaggio interiore fatto di memoria e affetti.

Quindi, si tratta di un percorso che ritaglia, tra i tanti aspetti che si sarebbero potuti affrontare riguardo a quello che sono stati la performance, l'azione, il lavoro delle artiste nell'arte, alcune fasi non sempre successive di questa attenzione per quello che definirei, ritornando in parte a un titolo di Georges Bataille, *esperienze interiori per cambiare il mondo*³.

È proprio sul termine interiore che si intrecciano qui la politica dello sguardo, l'azione che le artiste hanno condotto tra le sperimentazioni a partire dal corpo, la restituzione di immagine e voce alla corporeità e l'attenzione per aspetti che potevano permettere di parlare di quella condizione profonda, stratificata nelle sensibilità e negli affetti, in cui si depositano il dolore, la follia, il trauma, la violenza, gli effetti delle marginalità di ogni tipo, il senso del limite e la paura di oltrepassarlo. Le artiste hanno provato a rimescolare queste stratificazioni, leggendole non come assoluti o imprescindibili effetti della storia ma come il risultato di strategie di potere, di sopraffazione, di impostazioni filosofiche e linguistiche fondate, nel mondo occidentale soprattutto, su dicotomie e conflitti dei quali era necessario individuare le premesse culturali, che potevano cambiare, ripensandole nella storia per aprire altre possibilità di relazione, dialogo tra gli individui, appartenenti a ogni genere, sesso o esperienza culturale.

Nancy Spero ha considerato la "follia" a partire da Artaud per parlare della follia del mondo, della storia, delle ingiustizie; il dolore di Gina Pane era reso fisico e in "terza persona" attraverso la ferita che si procurava con una lametta, con superfici taglienti o producendo nel suo corpo condizioni estreme; Joan Jonas ha fatto della performance uno strumento per articolare narrazioni e storie mai raccontate.

Il corpo è stato il centro di un profondo sconvolgimento ideologico, politico e culturale. La rappresentazione del corpo, nell'arte del passato, poneva talvolta questioni importanti ma ben diverso è stato rendere il corpo il "medium" stesso della pratica artistica o l'oggetto di una profonda considerazione di ciò che nel tempo lo aveva connotato, costruito, considerato culturalmente. L'azione che ha coinvolto il corpo nell'arte ha rovesciato lo sguardo, ha provocato un radicale capovolgimento della percezione e dei paradigmi culturali. C'è il corpo infatti e con più evidenza nelle azioni di Gina Pane, per trattare il dolore individuale e politico; c'è il corpo nelle performance/azioni di Joan Jonas mentre interagisce con oggetti, ambienti, disegno e tecnologie, ma c'è anche il corpo nella pittura di Nancy Spero, nella scultura di Louise Bourgeois, nel cinema di Chantal Akerman.

Credo infatti che oggi avvicinarsi a quanto avvenuto nell'arte, soprattutto

del XX secolo, per studiare e capire cosa siano state la performance, l'attenzione alla corporeità, il ruolo delle emozioni e cosa questi siano oggi, richiede di cambiare qualche premessa e obiettivo. Proprio il rapporto tra arte, donne artiste e femminismo, può essere d'aiuto per delineare alcuni percorsi nella storia.

Nella estesa geografia dell'epoca globale, sono le *differenze* a interessare per capire cosa è stato messo in gioco dall'artista (da ciascuna artista), dalla sua opera, dal suo particolare punto di vista.

Artisti e artiste hanno usato questi strumenti per dire e agire stati d'animo, punti di vista, modi di fare e immaginare. Le artiste hanno tuttavia introdotto nell'arte e nella storia qualcosa che non vi era mai stato perché loro stesse non erano state presenti nella storia. Dalla loro marginalità "storica" hanno parlato di molte marginalità (politiche, culturali, etiche) che avevano attraversato la storia e i linguaggi. Quindi dagli anni Settanta molte cose non sarebbero più state le stesse, nell'arte, nella storia, nella cultura, nel progetto e nell'ipotesi di nuovi scenari da costruire.

Le artiste hanno fatto dell'arte un'azione per cambiare qualcosa del mondo: sia uscendo che tornando alla pittura, al disegno e alla scultura sia indagando la performance, l'installazione, la fotografia o il cinema, nei profondi legami che tutti questi strumenti intessevano con l'impegno e una diversa (inedita) visione del mondo. Non è stata soltanto una questione di tecniche, di invenzione di nuovi strumenti per sperimentare il diverso. Non hanno soltanto introdotto l'azione (o la performance) nell'arte: hanno reso l'arte uno strumento di *azione* per la loro vita. L'azione ha coinciso con l'attivismo politico, con l'agire sia fisico che concettuale. Per ripensare, riscrivere, ridare voce a ciò che era rimasto ai margini, dovevano reinventare una "scrittura" per dirlo. L'arte è stata il loro strumento per dire e per immaginare, per agire e per manifestare una presenza.

Oggi studiare la performance richiede dunque soprattutto di differenziare: tornare a rileggere le opere, le storie delle artiste, per capire la molteplicità di aspetti che sono stati messi in gioco. Una storia della performance, dell'installazione, o anche della pittura o della scultura (di un decennio o talvolta di un movimento) sono oramai impossibili: come collocare al loro interno le differenze (geografiche, di genere, culturali) se non facendole venire meno a favore di una storia (sempre la stessa) che articola le date, i nomi, le priorità e le conseguenze attraverso cronologie che vorrebbero essere onnicomprensive e complete? Una storia che ricolloca su una stessa linea di sviluppo poetiche, interventi critici, opere non permette di entrare

nel dibattito assai dinamico e mai concluso che si è sviluppato (e ancora continua a essere acceso) riguardo alla performance, all'uso del corpo e al rapporto con le specifiche angolazioni legate alla donna e al femminismo.

Per questo il libro raccoglie perlopiù saggi che affrontano una singola artista o un tema, trasversalmente, in questo caso, a più opere e artiste.

L'azione non ha definito semplicemente una nuova forma artistica o una "tecnica" ma un profondo cambiamento che partiva dalla necessità di rimettere in gioco la vita, la storia e l'immaginazione. In questo senso l'ho usato nel mio titolo.

Ciò è divenuto una necessità nel periodo che ha seguito la Seconda guerra mondiale, alla fine del modernismo, in un contesto geografico (Europa e, differentemente, America) particolarmente attraversato dalle conseguenze di questa; i movimenti di contestazione politica degli anni Sessanta sono stati i primi forti segnali di una "crisi" di valori, certezze e riferimenti e della voglia e necessità di reinventare il mondo e, con esso, se stessi. È un dato certo, prima ancora che l'analisi delle opere provi a andare più a fondo per capire forme e significati di queste pratiche artistiche, che il concepire e realizzare *azioni* in contesti anomali dai luoghi convenzionali per l'esposizione (appartamenti privati, spazi esterni senza alcuna presenza del pubblico, strade della città, luoghi appositamente pensati per costruire alternative ai sistemi tradizionali dell'esposizione), il realizzare performance trasgressive o ai confini dei sistemi percettivi, il rimettere in gioco il corpo a partire dalla follia o dal dolore, ha radicalmente cambiato le possibilità dell'arte e della sua capacità di interagire con i contesti e le situazioni, gli ambienti e particolari aspetti di essi: Gina Pane si feriva in pubblico (dal 1970), Carolee Schneemann si rotolava tra animali morti (*Meat Joy*, 1964) o cospargeva il proprio corpo di pittura (*Eye Body, 36 Transformative Actions for Camera*, 1963), Eleanor Antin dimagriva (*Carving: A Traditional Sculpture*, 15 luglio-21 agosto 1972), Hannah Wilke registrava le fasi di una malattia degenerativa come un cancro (*Intra-Venus*, 1991-1993). L'arte, con la sua sperimentazione e le sue pratiche di confine, rimetteva tutto in discussione: i ruoli, le funzioni (artistiche, estetiche), la storia, i sistemi a cui era sembrato necessario riferirsi e che, tra la fine degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, rivelavano i primi segni di profonda fragilità. Perché quei sistemi culturali, con quei modelli, con quelle regole? Un importante contributo per rispondere a queste domande è venuto proprio dalle artiste che essendo già e comunque al di fuori del sistema dell'arte, dei musei e delle esposizioni (si ricordi l'articolo di Linda Nochlin, *Why have there been no great women*



che avrebbero dichiarato alla fine degli anni Settanta (penso a *La condition postmoderne* di Jean-François Lyotard, del 1979) e poi alla fine degli Ottanta, dopo la caduta del muro di Berlino, la fine delle ideologie: queste azioni artistiche sono state politiche ma non ideologiche, hanno fatto della politica uno strumento di emancipazione, hanno assimilato la politica in una pratica di osservazione di se stesse, degli altri, delle differenze. Le donne hanno inteso la politica come attivismo, pratica di conoscenza di sé e di cambiamento, sguardo sul contesto ma anche sguardo rivolto agli strati più intimi del loro essere “donne” nel mondo⁷.

I movimenti femministi esplosero insieme alle rivolte studentesche e ai tumulti razziali in ogni parte del mondo alla fine degli anni Sessanta. Le ricerche artistiche cambiarono di direzione e l'azione nell'arte coincise con un modo di mettere in movimento la vita e di scegliere una sorta di attivismo artistico-politico: una mostra del 1999, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s*⁸, sottolineò queste relazioni tra arte e politica individuando molteplici punti di origine, in diverse parti del mondo, per le pratiche artistiche concettuali (non soltanto relative al movimento concettuale nato negli Stati Uniti) che in tanti casi hanno indagato proprio il confine tra arte e sistemi della politica e delle istituzioni. Ma l'aspetto più interessante sta proprio nel fatto che gli artisti e soprattutto le artiste che sceglievano l'arte come un modo per condurre lotte anche politiche, hanno dato origine a situazioni innovative, che rappresentavano un cambiamento radicale per il mondo tradizionale dell'arte. Alcune date possono essere d'aiuto.

Nel 1969 dalla “Art Workers Coalition” (AWC) che era nata nel 1968 e che aveva riunito artisti, scrittori, critici, filmmakers e anche funzionari di musei tra i quali Lucy R. Lippard e Lee Lozano, nasce a New York il gruppo “Women Artists in Revolution” (WAR).

In Italia il *Manifesto di Rivolta femminile* (luglio 1970, firmato da Carla Lonzi⁹) è politico nel voler dimostrare la differenza e la necessità di costruire uno spazio di comunicazione al femminile.

L'altra creatività

ANNE MARIE BOETTI

New York, 9 marzo 1975. Ieri 4.000 americane hanno celebrato la giornata internazionale della donna. Hanno sfilato lungo la Quinta Avenue fino a Union Square, luogo abituale dei raduni sindacali. Gli striscioni denunciavano la situazione politica: « Le donne rifiutano di fare da ammortizzatori alla crisi del capitalismo », « 120.000 donne nelle prigioni di Saigon ». In Union Square, al posto dei panini si vendevano mele, non come simbolo di Eva, ma come ricordo della fame nella crisi del '29. Cinquanta gruppi femministi e la *CLUW* (*Coalition of Labor Union Women*) e le donne del partito socialista Puero-Ricano e il *National Gay Task Force* e le *Girl Scouts* ecc., la solita incredibile pluralità dell'espressione americana, e tra gli altri il (piccolo) gruppo *Women in the Arts*.

Era una data eccezionale, un anniversario. Tuttavia, la maggior parte delle azioni intraprese in questi ultimi sei anni dalle femministe nel mondo dell'arte non coincidono con il terreno « politico » europeo. Movimento combattivo ma circoscritto al proprio ambiente, quello delle arti ha operato parallelamente su due piani ben diversi: 1) il piano radicale e militante: guerriglia e assalto alla cittadella per occuparne la metà; 2) il piano creativo: attraverso queste « politiche » (cioè, strategia), le donne artiste, critiche, organizzatrici, hanno avviato un autentico processo rivoluzionario femminista, una gigantesca terapia di gruppo, una ricerca dell'identità profonda e nascosta sotto le finte identità indossate dalla donna (magari emancipata) nel mondo della cultura maschile.

Si sta infatti delineando, negli USA e in Europa, l'ipotesi di schemi immaginativi specifici della creatività femminile. I due processi (lotta riformista per l'inserimento nel mondo dell'arte e avventura psichica verso l'individualizzazione intima e collettiva) sono entrambi presenti in ogni provvedimento, in ogni mossa decisa dalle donne artiste in questi anni, dalla California a New York.

Stato di guerra

Stando a New York per un mese o due, ho voluto pedinare questa avventura di sei anni, per ritrovare la cronologia, il clima emotivo e intellettuale, i risultati attuali e le prospettive future. Preciso che: 1) geograficamente, ho svolto la mia indagine da New York che rappresenta solo un polo (più promozionale, del tipo diritti civili), e dove mi sono fatta raccontare l'altro polo, la California; 2) volutamente, le mie fonti d'informazioni sono state alcune protagoniste di questi avvenimenti e non i media già raffreddati; 3) questa cronaca è impregnata delle mie interpretazioni, e, al di là delle inevitabili obiezioni, della mia solidarietà.

In particolare, ringrazio Lucy R. Lipard e le artiste Agnes Denes, Nancy Spero, Joyce Kozloff, Blythe Bohren *, May Stevens, Howardena Pindell.

Nel 1968, molte artiste donne escono dai loro *lofts* assieme agli artisti uomini per esprimere « la loro disperazione e la loro rabbia davanti alla guerra e al razzismo » (Vietnam). La loro organizzazione si chiama *Art Workers Coalition*. Con volantini e dichiarazioni chiedono alle autorità dei grandi musei « un gesto di impegno contro la guerra, il razzismo, il sessismo e la repressione ».

Nel 1970, le stesse donne costituiscono un'organizzazione autonoma, la *Ad Hoc Committee of Women Artists* (legato all'AWC). Parallelamente, entrano in lotta altre artiste dei gruppi *Women*

* Vedi Data n. 14, pag. 66-67 (n.d.r.).

Artists in Revolution (WAR), *Redstocking Artists* e *WSABAL* (artiste e studentesse nere). La lotta si fa più autonoma, soprattutto dopo il grande sciopero del personale in maggioranza (donna) del Museum of Modern Art di New York, che porta alla creazione di un sindacato per il personale « intellettuale » del museo (gli altri settori l'avevano già). L'agitazione che sta iniziando con provvedimenti violenti viene preceduta da una precisa *analisi della situazione*:

- statistiche sulla percentuale ridotta di presenza femminile nelle mostre e collezioni permanenti dei musei;
- stesse statistiche circa le gallerie più importanti;
- stesse statistiche circa lo spazio riservato al lavoro delle donne nelle pubblicazioni d'arte;
- denuncia della discriminazione professionale contro le donne insegnanti d'arte e impiegate nei musei;
- denuncia dei contenuti sessisti nell'insegnamento della storia dell'arte. Queste analisi della situazione contemporanea hanno bisogno di complementi: una coscienza più matura e complessa dello spessore storico dell'emarginazione, e la ricerca di modelli femminili nel passato. Li forniscono alcune storiche dell'arte: per esempio, Carole Duncan e Linda Nochlin. Il breve saggio divulgativo di Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, è il *faccuse* maturo ed efficiente del movimento.

Le « operazioni di guerra » tra il 1970 e il 1973 vanno dalle lettere intimidat-

torie ai musei e alle gallerie, alle invasioni vere e proprie (Whitney Museum), alle tavole rotonde imposte ai *curators* e ai responsabili dei musei, infine alle azioni legali contro musei e università, usando le armi offerte dalla legislazione federale (es., la discriminazione di razza e sesso fa perdere all'ente certi finanziamenti e soprattutto certi privilegi o esonerati dalle tasse). Contro le gallerie private si usano armi più vaghe, per forza di cose: l'ironia o la *hi-parade* della misoginia.

Oggi, lo spazio conquistato

Oggi, si sente che qualcosa è cambiato. Basta visitare i musei e le gallerie di New York, dare un'occhiata alla fioritura di locandine sui muri downtown: tante mostre di donne, le loro *performances* d'espressione corporea, i loro video, le loro letture di poesia, i loro concerti, i dibattiti che organizzano sul tema, per es.: « C'è ora una donna-Rinascimento? ».

Le riviste d'arte più autorevoli dedicano molti articoli alle artiste donne. Tre esempi di questo mese (marzo '75): *Arts Magazine* propone 2 pagine su Marisol e 3 pagine su « Quattro artiste della sensualità » (Eleanor Antin, Lynda Benglis, Judith Stein e Hannah Wilke) scritto da Cindy Nemer; *Art in America*, 3 articoli di fondo su Bridget Riley, Louise Bourgeois e Agnes Denes; *Artforum*, un'analisi di Lucy Lipard (con copertina) sul lavoro « tenace e vulnerabile » di Louise Bourgeois *woman artist*.

(A me europea tutto questo dà ancora l'emozione di uno spazio strappato, mentre qui è vissuto con una nuova naturalezza: non è più assalto, ma gestione matura di uno spazio legittimo).

In seguito a numerosi studi fatti da donne sulla donna-vista-dall'artista-uomo (es., Lynda Benglis su Manet), sorgono ora nuovi apprezzamenti e ripensamenti, come testimonia nello stesso *Artforum* l'articolo « Manet: un'iconografia femminile radicale » («radicale» = non compiaciuta nella tradizione patriarcale).

Al Whitney Annual, aperto in questo periodo, il 25 per cento degli artisti presentati sono donne, contro il 4 per cento di due anni fa. Molti galleristi mi hanno confermato che ora più della metà degli artisti che si presentano nei loro uffici sono donne. Molti commenti sono ancora infastiditi o mondanamente ironici, ma almeno serpeggia in essi una vaga aria colpevole. Un altro sintomo dell'incidenza dell'arte delle donne: tra le file dell'arte maschile sta disegnandosi una nuova direzione, testimonianza più esistenziale e difficile ricerca d'identità fisica, sessuale, politica.

Questa lotta radicale ha dunque dato

Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento (Trauma e esperienza)

Ho scelto di concentrarmi sul rapporto tra arte e emozioni a partire dalla posizione centrale che il corpo ha avuto nella sperimentazione artistica del Novecento. Ermeneutiche, iconografie, tentativi di definizione diversamente riferiti al corpo e ai poteri simbolici a esso relativi, hanno avuto un grande spazio nell'arte di tutti i tempi. Ma il problema, sì il problema, che pone il XX secolo e soprattutto la seconda metà del secolo, al di là della Seconda guerra mondiale, è nel fatto che il corpo entra direttamente in azione. Il corpo diventa pratica significativa ovvero produce e agisce processi di significazione. Questo non vuol dire che l'immagine o i processi di simbolizzazione siano venuti meno. Infatti considerare il corpo soltanto come entità che agisce fisicamente è forse, alla luce di quanto è poi emerso, anche nell'arte, riduttivo. Il corpo è anche traccia, impronta, memoria e immaginazione. È qui che il ruolo delle emozioni, lo stato d'animo e l'affettività, si rivelano quali potenzialità costruttive di pensiero e azione. Il corpo che agisce è prodotto da stati dell'affettività ma produce a sua volta emozioni e da queste nascono immagini: questo passaggio, dall'azione alla produzione di immagini, è quello sul quale vorrei provare a fare una riflessione. La questione che si affronta in queste pagine è non come l'arte abbia rappresentato le emozioni ma come l'arte *produca* stati d'animo: effetti dunque di un linguaggio di immagini e, vedremo, di azioni.

Come gesti talvolta estremi, tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo (una denuncia di tabù, convenzioni, stereotipi culturali legati alla sessualità, alla vecchia dicotomia tra affettività e intelletto), prodotti dagli artisti e dalle artiste, hanno messo in atto significati che non erano mai stati agiti direttamente? Come questi hanno sollecitato immaginari, al di là di un'epoca traumatica come quella determinata dalla Seconda guerra mondiale? Quali le relazioni tra la trasgressione e l'aggressività di molte azioni, perlopiù realizzate da artiste, e la sollecitazione che queste hanno provocato? Quali le relazioni, a esempio, tra l'azione di Carolee Schneemann

Artista, malgrado tutto

L'8 marzo iniziavo l'ultimo corso di Storia dell'arte contemporanea¹ del 2010. Terminava alla fine di maggio. Entravo in aula con un mazzo di mimose e lo regalavo (simbolicamente) alle studentesse e agli studenti presenti. Facevo notare che per una strana casualità l'inizio del corso coincideva con la "festa della donna" e che nel corso avremmo parlato di Louise Bourgeois. Aprivo una pagina dei suoi diari e leggevo "Mi chiamo Louise Bourgeois. Sono nata il 24 dicembre del 1911 a Parigi. Tutto il mio lavoro degli ultimi cinquant'anni, tutti i miei soggetti hanno tratto ispirazione dalla mia infanzia. La mia infanzia non ha mai perso la sua magia, non ha mai perso il suo mistero e non ha mai perso il suo dramma".

Tuttavia, precisavo, non avremmo usato nessuna facile coincidenza. Avremmo cercato tra le opere, la vita, la storia e i contesti vissuti, proprio i motivi, i pretesti e gli indizi della storia non semplice di una donna che ha attraversato quasi tutto il XX secolo: il femminile, l'arte e l'emergenza delle artiste/donne dopo gli anni Sessanta, i rivolgimenti della scultura dentro e fuori l'oggetto, l'arte in relazione al corpo e alla memoria nel secondo dopoguerra, l'assoluta libertà di una ricerca artistica che si è disinteressata di mode e tendenze non temendo di non farne parte, le figure ricorrenti come sintomo di una *storia* delle immagini che trasforma il passato in un sempre nuovo *presente*.

Un'artista che nata in Francia si trasferisce negli Stati Uniti alla fine degli anni Trenta dopo aver sposato Robert Goldwater (uno storico dell'arte, esperto di primitivismo) con il quale ha tre figli; che ha avuto la prima mostra importante soltanto nel 1982 (al Museum of Modern Art, a 71 anni); che ha articolato la propria ricerca attraverso opere che difficilmente riescono a trovare un "posto" nella storia più nota dell'arte del XX secolo; che ha sempre combattuto gli stereotipi e le convenzioni, anche dell'arte; che ha reso la sua vita non la semplice fonte per tanti motivi che ricorrono nelle sue opere ma l'esperienza viva di molte delle questioni riguardanti le donne (artiste,

Il punto centrale del “Seminario”¹ di quest'anno è interrogarci sul ruolo dell'oggetto nell'arte contemporanea. Parlare dell'oggetto, dopo circa un secolo di sperimentazioni, implica il considerare la questione scegliendo un punto di vista: *oggetto* è un termine (e un concetto) molto ampio. Viste le forme e le concezioni attraverso le quali l'arte ha usato, trasformato, ripensato l'oggetto, è necessario soffermarsi su aspetti precisi della questione, per non generalizzare. Porre la questione dell'oggetto nell'arte per capire quindi come l'*oggetto comune* si sia trasformato in un *oggetto artistico*, pone infatti la questione dell'opera d'arte nella storia dell'arte più recente.

Una storia dell'oggetto nell'arte attraversa il dadaismo e il surrealismo, Picasso e soprattutto Duchamp; in seguito è attraverso i processi di smaterializzazione, da Cage a Fluxus, dall'arte concettuale alla performance e all'azione nello spazio pubblico e sociale che l'oggetto vive e rivive attraverso diverse e molteplici forme: assemblaggio, appropriazione, archivio, raccolta per non citarne che alcune. Una mostra del 1998 si soffermava sulle relazioni tra oggetto e performance nell'arte dal 1949 al 1979². La trasformazione dell'oggetto in opera d'arte o in un'opera d'arte sembra comportare una eliminazione del suo valore d'uso. L'oggetto nell'opera d'arte perde la sua funzione originale per acquisire altre proprietà. Come ciò sia avvenuto, come la critica e l'estetica abbiano letto e interpretato questi passaggi, può essere posto in diverse maniere. Inizio richiamandomi a alcune teorie di critici o filosofi dell'arte. Arthur Danto affronta da un punto di vista ontologico (e essenzialista: che cosa è un'opera d'arte) la questione della definizione dell'opera d'arte; attraverso una prospettiva filosofica analitica Danto si chiede come definire le condizioni che permettono di definire un oggetto come opera d'arte. Danto introduce il concetto di *aboutness*, in *La trasfigurazione del banale* (1981), ovvero quell' “a proposito di” che permette di distinguere un' opera d'arte da un oggetto qualsiasi, quando questi due sembrano proprio la stessa cosa. Il concetto di *aboutness*, insieme a quello

BODY ART?

Anche se Gina Pane è diventata celebre come *body-artista*, per le azioni e la ferita sul proprio corpo, il processo del suo lavoro è rimasto sin dall'inizio sostenuto dalle stesse motivazioni¹. Queste non riguardano soltanto le azioni che dall'inizio degli anni Settanta, hanno visto l'artista far sanguinare il suo corpo. Anche i disegni che costituiscono fin dalle opere dei primi anni Sessanta la stesura del progetto degli oggetti e delle azioni, sono realizzati così come le azioni di Gina Pane si sono strutturate nello spazio. Il corpo è restato sempre il motivo centrale del suo lavoro, anche quando il corpo non era direttamente coinvolto e restava alle spalle dell'azione o dell'operazione. Il corpo non è stato soltanto il luogo di un'azione; è stato anche indagato come il luogo da cui parte l'azione, il punto di avvio di una questione che riguarda un individuo che si interroga sulla *motivazione* della propria azione e del rapporto con il mondo. In questo senso, considerandolo come punto di partenza dell'azione, il corpo veniva indagato come struttura che doveva aprirsi al mondo.

L'*apertura* che Gina Pane ha provocato con il taglio è stata dunque un modo per mettere in questione i confini della soggettività che si iscrive politicamente e poeticamente nella funzione dell'essere artista. Gina Pane ha cercato di neutralizzare la sua sensibilità, di rendere *oggettive* le sue emozioni. Il corpo, anziché come luogo di provenienza di un'azione che si *struttura* attraverso la sensibilità del soggetto che la produce, è stato invece considerato, e poi usato, come una zona in cui *transitano* una sensibilità e una azione collettive. Il gesto dell'artista era in questo modo concepito come punto di risonanza di un gesto più ampio che riguardava una sensibilità allargata, fino a comprendere in essa anche l'*alterità*. La coscienza individuale si affermava soltanto nell'insieme delle relazioni con la vita e con il contesto.

A sedici anni Gina Pane scopre Van Gogh e a interessarla sono soprattutto

- Adler Dan, *Hanne Darboven. Cultural History 1880-1983*, Afterall Books, London 2009.
- Adorno Theodor W., *Dialettica negativa*, (1966), Einaudi, Milano 2004.
- Chantal Akerman *Too Far, Too Close*, catalogo della mostra (M HKA, Antwerpen, 9 febbraio-7 maggio 2012), Ludion Antwerpen 2012.
- Akerman Chantal, *A propos D'Est*, in *Chantal Akerman: D'Est, au bord de la fiction*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1995.
- Alberro Alexander, Stimson Blake, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge Mass. 1999.
- Alberro Alexander, Buchmann Sabeth, *Art after Conceptual Art*, General Foundation Collection Series, MIT Press, Cambridge, Mass. 2006.
- Antin Eleanor, *Notes on Transformation*, in "Flash Art", nn. 44-45, aprile 1974, p. 69; in Stiles Kristine and Selz Peter, (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996.
- Arasse Daniel, *Le détail*, Flammarion, Paris 1992; trad. it. *Il dettaglio*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, Gallimard, Paris 2004.
- Ardizzone Maria Luisa, (a cura di), *Dante e Pound*, Angelo Longo Editore, Ravenna 1998.
- L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à notre jours*, catalogo della mostra (Musées de Marseille, Marseille, 6 luglio-15 ottobre 1996), Réunion des musées nationaux, Marseille 1996.
- Ault Julie, *Alternative Art New York. 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2002.
- Austin John L., *How To Do Things with Words*, Oxford Press, Oxford -New York 1962; trad. it., *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.
- Bal Mieke, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2001.
- Bataille Georges, *L'esperienza interiore*, (1947), Dedalo, Bari 1978.
- Bataille Georges, *La letteratura e il male*, (1957), Se, Milano 1989.
- Bataille Georges, *L'eroticismo*, (1957), Es, Milano 1991.
- Barthes Roland, *Il piacere del testo*, (1973), Einaudi, Milano 1975.
- Barthes Roland, *L'effetto del reale*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.
- Beaudry Lucille, Ferrer Carolina, Pleau Jean-Christian, *Art et Politique. La représentation en jeu*, Presses de l'Université du Québec, Québec 2011.
- Beauvoir Simone de, *Il secondo sesso* (1949), Il Saggiatore, Milano 2002.
- Bégoc Janig, Boulouch Nathalie, Zabunyan Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Press Universitaires de Rennes, Rennes 2010.