

L'altra creatività

ANNE MARIE BOETTI

DATA # 16/17

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 Puerto-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 « politics » (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 ritrovarne 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 impegnata delle mie interpretazioni, e, al di là delle inevitabili obiezioni, della mia solidarietà.

In particolare, ringrazio Lucy R. Lippard e le artiste Agnes Denes, Nancy Spero, Joyce Kozloff, Blythe Bohnen *, 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*

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 donne) 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 ridicola 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 *j'accuse* maturo ed efficiente del movimento.

Le « operazioni di guerra » tra il 1970 e il 1973 vanno dalle lettere intimidatorie 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 esoneri dalle tasse). Contro le gallerie private si usano armi più vaghe, per forza di cose: l'ironia o la *hit-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 corporale, 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 Bernstein e Hannah Wilke) scritto da Cindy Nemser; *Art in America*, 3 articoli di fondo su Bridget Riley, Louise Bourgeois e Agnes Denes; *Artforum*, un'analisi di Lucy Lippard (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 23 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

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

i suoi frutti e una nuova potenzialità. A parte la vigilanza tesa a impedire il riflusso, ora bisogna andare oltre, nel creativo, che sia collettivo o singolo. Verrebbe da dire: ora che avete conquistato i vostri diritti civili come artiste, badate, la tensione militante alla lunga svuota l'immaginazione, perciò coltivate la solitudine — non più l'isolamento dell'emarginazione, ma la solitudine della meditazione — poiché l'arte è singola e fatta più di eccezioni che di regole. È questa necessità di solitudine che esprime Barbara Zucker (una delle fondatrici della cooperativa AIR) in una lettera alle più giovani artiste:

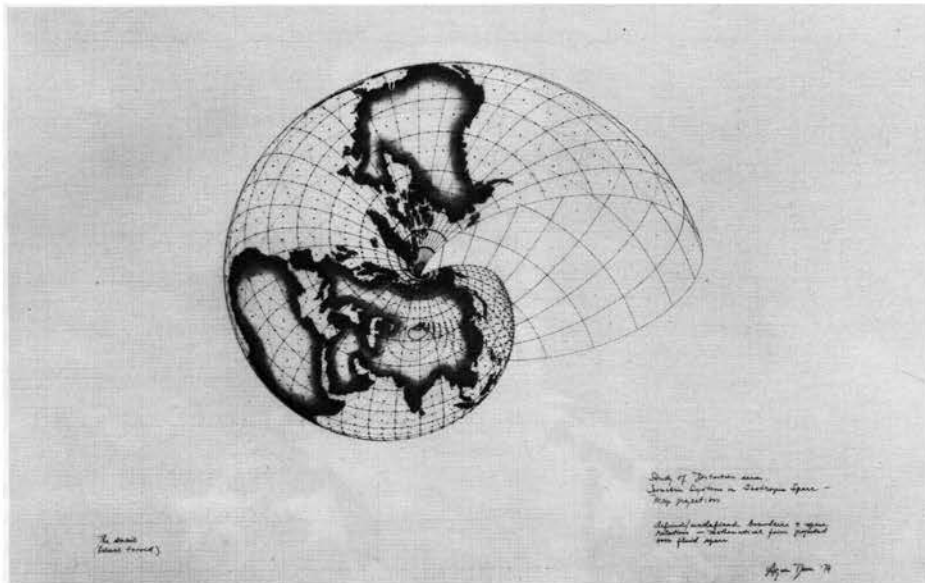
«Dopo tutto quello che è successo: il Movimento, i seminari, le gallerie per e delle donne, gli studi indirizzati alle donne ed offerti alle donne, gli articoli, i media, i romanzi, il guardarsi dentro con lo speculum, la presa di coscienza, la rivista *Ms.*, le eroine, i dibattiti — dopo tutto non ho che questo da dire: credi in te stessa; tu vieni per prima. Combatti per quello che vuoi, sappi che te lo meriti. Solo rispettando te stessa puoi aiutare le altre. Troppa aggressività salutare è stata nascosta sotto il mantello Femminista; troppo spesso, sembra, sotto le sembianze (magari inconscie) di aiutare le "sorelle"».

L'altra creatività

Il femminismo è ricerca intima della propria identità esiliata, prima ancora che rivendicazione di diritti civili. Oltre la dimensione un po' pedestre benché vitale del riformismo, la mappa dell'arte delle donne americane offre oggi un altro respiro, molto più ampio e rinnovatore. Un salto qualitativo è stato fatto, uno spostamento della questione sul piano filosofico e linguistico. Le culture non sono di sesso neutrale. Quella nella quale viviamo è di stampo maschile (le uniche società che pareggiarono l'importanza dei due sessi sembrano esser state le cosiddette società «matriarcali»... la linguistica è maschile). È sorto il grande interrogativo: l'arte ha un sesso? L'arte forse no, ma gli artisti sì.

Ora, l'arte, anche la più fredda, proviene dall'intimo dell'artista, dal suo essere psicofisico e dal suo rapporto con la realtà esterna, ed è ovvio che l'esperienza biologica e ambientale della donna è radicalmente diversa. Dunque, «quali caratteristiche sono inerenti all'esperienza della donna, quali all'esperienza dell'uomo? dove si fondono o si dividono nell'espressione artistica?» (Lucy Lippard). Queste domande sono state l'inizio di un'odissea piena di scogli e meraviglie verso un'identificazione profonda, finora appena ipotizzata a livello teorico ma già fisicamente irrompente nel lavoro di alcune artiste (Marisol, Louise Bourgeois, Eva Hesse).

Miriam Schapiro e Judy Chicago hanno articolato un'ideologia della creatività femminile legata all'esperienza sessuale, biologica, astrale della donna, reperibile nei suoi sogni e nel suo sonno; nei ritmi della sua fisicità risiedono le sue energie, la sua identità, la sua creatività. Questo viaggio verso il significato più segreto della creatività femminile passa «attraverso il fiore» del sesso (titolo dell'autobiografia di Judy Chicago). È l'ipotesi che regge tutta la ricerca



Agnes Denes, *The Snail*, study of distortions series: isometric systems in isotropic space, 1974, carboncino su carta millimetrata, inchiostro su film, cm. 40 x 30. Foto Bevan Davies.

«Questo mio entusiasmo per tante discipline, questa pluralità nella mia pratica operativa, non c'entrano col mio essere donna. Problema individuale. Non è l'analisi della mia identità intima, ma la storia della mia avventura mentale. Se la mia indagine sulle invenzioni del cervello umano procede per frammenti è perché cammino nel buio, con la torcia, guardando spesso ai lati e dietro. Non credo ai lavori artistici compiuti, ma solo nelle realizzazioni intermedie, come sbucciare una cipolla...».

«No, non credo all'arte specifica delle donne, non c'è sesso in arte. L'arte femminista è pratica politica. L'arte femminile è arte, come l'arte maschile, prodotta sia dagli uomini che dalle donne. Come l'equilibrio ormonale, la durezza e la morbidezza. La creatività e l'intuizione sono un miscuglio di forza e di sensibilità...».

«Perché sostengo il movimento e sono membro della cooperativa AIR? Perché credo nella libertà di pensiero, libertà che fu negata alla donna attraverso tutta la storia. Le poche che sono riuscite a uscire dal buio mentale hanno dovuto superare tante prove che hanno dovuto scegliere la durezza contro la morbidezza, perdere la femminilità e danneggiare la propria creatività... ora siamo in rivoluzione... la creatività non si può insegnare, ma si può nutrire... lo stato rivoluzionario è uno stato di guerra, cioè non uno spazio naturale, si vedono le cose dalla trincea. Ma dopo, bisogna tornare a casa. Per l'artista significa la ricerca individuale.

«Mi chiedi se in questo processo faticoso d'identificazione di se stessa, l'artista donna scopre una regione di creatività legata alla sua specificità biologica. No e no. Io credo nella mia mente, non nella mia vagina, a differenza di Judy Chicago. E poi non esalterei le donne circa la riscoperta dell'uncinetto, non voglio rimandarle in cucina. Per quanto riguarda i fiori, i più belli sono stati dipinti da Georgia O'Keeffe, tutta la sua vita, e sono i fiori più maschili che si possano ammirare».

estetica (e esistenziale) in corso tra le giovani artiste del *Woman's Building* di Los Angeles. Senza dubbio, il lavoro di sensibilizzazione e organizzazione compiuto da Schapiro e da Chicago in California (il violento paese delle meraviglie hollywoodiane) è stato determinante.

Alcune prassi in USA

Dice Judy Chicago sul suo lavoro nel '69: «È a quell'epoca che ho scoperto di essere pluri-orgasmica e di potere comportarmi aggressivamente a partire dai miei bisogni sessuali. Le forme delle cupole sulla tela — di cui dice altrove che le sentiva come la sua pelle — cominciarono ad arrotondarsi come delle coppe, dei seni, delle pance e poi si aprirono e diventarono ciambelle e poi le ciambelle cominciarono a stringersi e avere più forza. Da tre diventarono quattro e cominciai i *Pasadena Lifesavers*. Stavo sviluppando dei sistemi di colori capaci di fare girare le forme, farle risolvere, aprire, chiudere, vibrare, muoversi, dimenarsi. Erano sensazioni emotive e fisiche tradotte in forme e colori. Le chiamai "salvagente" perché in un certo modo mi salvarono effettivamente la vita mettendomi bruscamente davanti

a quello che significava essere donna». ... «Credo che se si cerca di avvicinare i miei quadri su un piano emotivo, si può trovare questo centro morbido che ho tentato di evidenziare. Ma non mi aspettavo la totale incomprensione che accolse la mia mostra nel '70. Capii che il mio lavoro non poteva essere visto nel mondo dell'arte maschile. Io avevo voluto fare approfittare le donne della mia esperienza, e agli uomini far cambiare idea su cosa può significare essere donna. Ora, che dovevo fare? ritirarmi da reclusa (come fece O'Keeffe, la nostra vera pioniera)? No. M'impegnai a sviluppare una comunità alternativa».

Lucy Lippard, che la intervista, nota il carattere «tattile e effimero» delle sue migliori tele, e «anche disteso, probabilmente a causa dell'espansione suggerita, la continuità e le vibrazioni che riportano al centro. Chicago tenta di fare della propria sessualità una metafora della condizione metafisica di un sesso intero e di un intero potenziale sociale, un'impresa non indifferente».

«Che dire della tua insistenza circa quella sorta di immagine centrale, la "female imagery", che ha sollevato po-



May Stevens, *Pax Americana*, 1973, acrilico, cm. 60 x 38. Foto Bevan Davies.

May Stevens è una delle fondatrici della cooperativa Soho 20, New York. Espone alla galleria Lerner Heller, titolo della mostra più recente: *Big Daddy 1967-75*. *Big Daddy* è un'allegoria della forza imperialista e razzista, dell'ottusità piccolo borghese e della società fallocratica. Le convinzioni radicali e femministe di Stevens sono intimamente radicate nella sua vita: *Big Daddy* ha l'apparenza fisica sempre più grottesca di suo padre. Saldatura tra personale e politico secondo la terminologia femminista, cioè tra esistenziale e ideologico.

« Non c'è separazione fra tutte le mie convinzioni come individuo e la mia arte... l'imperialismo è fallico e osceno, è stato duro usare questa immagine, ho molta tenerezza per mio padre... Arte di protesta? Tutto può essere materia per l'arte, ma la politica ha meno probabilità di essere accettata. L'ideologia va interiorizzata, ci sono tanti suggerimenti politici mezzi cotti nell'arte, è pericoloso... E poi bisogna fare i conti con gli equivoci e gli usi che snaturano il tuo lavoro; per esempio, hanno venduto le mie lito di *Big Daddy* a Hong Kong, Manila e Ankara tramite i servizi di propaganda americana in una mostra intitolata « Mamma America e la torta di mele ».

Circa l'autonomia organizzativa e la specificità creativa delle donne, May Stevens dice: « La nostra segregazione è storica come quella dei negri. Per ora abbiamo bisogno dell'autonomia, delle nostre gallerie, di una rete tra noi. Credo molto nell'insegnamento, adoro il mio lavoro alla School of Visual Arts di New York. Circa la women imagery, per ora mi vanno bene il corpo, la specificità biologica, anche la rivalutazione dei lavori femminili tradizionali, anche la reazione provocatoria alla mercificazione pubblicitaria della donna. Ma forse è una fase storica, non so. Il mio pensiero si basa sul realismo e la logica ».

lemiche selvagge? ».

« Ero convinta che se una cosa non viene nominata, non esiste. Ho voluto nominare l'oggetto delle mie ricerche. Altre mi dissero che anche loro erano impegnate in cose che riguardavano la loro identità. Ma non ho mai pensato che tutte facessero il mio stesso tipo d'arte, voglio dire che solo alcune di noi avevano lavorato in relazione con le nostre esperienze sessuali come donne. Davanti al lavoro di O'Keeffe, Bontecou e Hepworth non m'importava quello che se ne diceva, io mi identificavo in questi lavori e capivo a partire dal mio lavoro cosa loro stavano facendo. Molte di noi usavano delle forme centrali nelle quali c'identificavo come se si trattasse dei nostri corpi. Direi che la differenza tra *Pasadena Lifesavers* e un bersaglio di Noland è l'identificazione fisica che c'è tra me e queste forme della centralità e che non può esserci tra Noland e il bersaglio. (...) Dalla storia e dalla letteratura delle donne ho ricavato tutto un insieme coerente d'informazione, tutta una percezione sub-culturale del mondo che è molto diversa da quella maschile. E su quello che abbiamo lavorato in parecchie. Ma il nostro lavoro è stato tolto dal suo contesto storico e immerso in quello della grande corrente, nella quale non c'entriamo per niente. Così viene ridicolizzato o valutato in modo scorretto » (*Artforum*, sett. '74).

Lucy Lippard, analizzando il *Women's Art Registry* (circa 3000 artiste), sottolinea la clamorosa presenza di materiale sessuale, facilmente spiegabile anche a livello dei comportamenti: le donne sono da così tanto tempo oggetti sessuali che sono coscienti della presenza fisica del loro corpo (anche se non riescono ad identificarsi con esso) molto più degli uomini. Gli uomini hanno coscienza del loro cazzo. Ma le donne hanno coscienza di ogni movimento che fanno in pubblico, perché assume un contenuto sessuale per il sesso opposto. Un po' di tutto questo deve per forza passare nel lavoro artistico.

* * *

Sempre negli USA, in un settore apparentemente molto diverso, quello dell'arte concettuale, si sta delineando un'area creativa specificamente femminile, più in filigrana perché meno delimitata del « grembismo » californiano o della body-art. Questa tendenza rende conto del processo d'auto-coscienza in un linguaggio più sensitivo che sensuale, più cerebrale che uterino (ma il sesso, si sa, è localizzato soprattutto nel cervello).

« Conceptual » è un termine provvisorio, dice Lucy Lippard che ha evidenziato la globalità di questo movimento tramite la mostra *C 7500* nel '73 (27 artiste poco conosciute tranne Eleanor Antin, Agnes Denes e Hanne Darboven). Questa mostra ha reso possibile una nuova consapevolezza di cosa può essere l'arte al femminile-non-represso. In questi lavori domina l'auto-coscienza attraverso l'auto-biografia (magari del proprio intelletto), le metamorfosi successive (affannosa ricerca dell'identità) e la rimodellatura di materia obiettiva (scienze, media, ecc.) in stampi personali. « Parte dell'energia che affiora da questo

impulso è sessuale. Un'altra parte è intellettuale, in una nuova maniera » (Lucy Lippard). Alcune caratteristiche stilistiche mi sembrano essere: la calligrafia (come disegno), la traccia di presenza fisica, la frammentazione, la cancellatura e certi ritmi (scritti e visuali) ancora poco identificabili.

La scelta di autodefinirsi *woman artist* è drastica e coraggiosa, a causa dell'apparente ritorno deliberato verso il gineceo. Spesso, il coraggio si fa provocazione nei confronti della cultura nemica e vera scommessa con la propria inventiva (es., la scelta del fiore o del colore rosa come segni di una realtà ancora tutta o quasi da esplorare).

Proprio per questo, l'espressione *woman art* offende o terrorizza molte artiste (anche fra quelle impegnate nella lotta per i propri diritti). Le offende così come gli aggettivi « femminile » o « rosa », perché queste parole tradizionalmente traboccano di grazia, di fiori e di sottomissione. E anche quando il « femminile » è visto come dominio più invidiabile (l'intuizione, l'irrazionale generoso), lo sentono sempre come un recinto nel quale la donna è stata confinata a contemplare, dietro le sbarre, il regno del pensiero maschile.

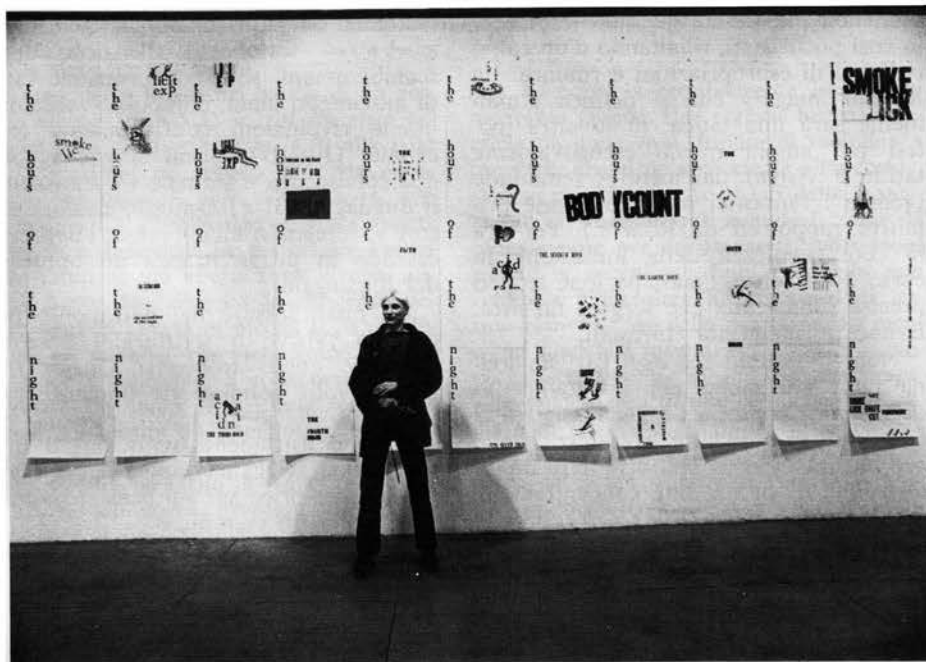
Se il vocabolo « femminile » fa paura a queste artiste, è perché non hanno fiducia nella possibilità di riempirlo con un'altra realtà. Dicono, e sono convinte, che l'arte può essere buona o cattiva ma che ad ogni modo non ha sesso. Ora, se si suppone che la cultura e il pensiero sono un assoluto assessuato, significa che le donne hanno un unico problema, l'arretratezza storica, che si colmerà col tempo, con l'evoluzione della società e l'anticipazione dimostrativa che ne darà l'élite emancipata del sesso oppresso. Anche se questa teoria sembra l'opposto della tradizionale reverenza timorosa della donna, in realtà c'è simmetria e similitudine: stesso rispetto dello stesso umanesimo maschile che rimane il riferimento di valore e di forza. L'ultima spiaggia della colonizzazione è la divisione culturale delle sue vittime.

Al di là della situazione americana

Che si tratti di linguaggio visivo o di scrittura, l'espressione femminile sarà « l'altra cosa », fuori dal sistema linguistico che ha riordinato la realtà secondo l'esperienza maschile. « L'altra cosa » per ora non si afferra facilmente, ma si cerca (nell'esplosivo incontro del neo-femminismo europeo con la psicanalisi).

Bisogna ammettere che la tematica uterina esaltata in California propone tuttora un orizzonte un po' stretto. Questo enorme « piccolo gruppo » propone un'interpretazione molto letterale (e perciò riduttiva sul piano creativo) di quella esperienza primordiale della donna nel suo corpo, la sua sessualità e la sua oppressione fisica; concretamente questa convinzione appassionata si è tradotta nell'anticipazione di una « imagery », un'iconografia, già posta come punto di riferimento operante per l'immaginazione. Ora, le iconografie stanno sempre nei pressi della ortodossia. Se la cultura della donna sarà « another country » letto « cuntree » * appunto in Califor-

* In inglese letteralmente cunt = figa; tree = albero.



Nancy Spero. Foto Susan Weiley.

E' una delle fondatrici della galleria AIR e una delle figure più attive nella lotta delle artiste in questi anni (editore di « Rip-Off File », organizzatrice di « Mod Donna », autrice di numerose prese di posizione pubbliche), malgrado il fisico fragile e l'emotività febbrile che non sembrano predisporla alla (robusta) militanza.

Nancy Spero propone un'arte estremamente raccolta, privata. Usa il collage e la scrittura su lunghi rotoli di carta. Cita il pensiero di Artaud, crea immagini, che ricordano l'antico Egitto, la miniatura medioevale e la grafica moderna, per registrare gli incubi della violenza ossessiva e del desiderio negato. I segni della grafica e dei corpi hanno ritmi affini, ritmi di lingue di fuoco, di squartamento e di discordanza isterica.

« La storia del mio lavoro è tutta intrecciata con la storia della mia vita di donna. Prima in provincia, Chicago, moglie d'artista, autonomia negata, non da Golub ma dalla società. Addirittura con i figli piccoli, non ho più esposto. A lavorare « di nascosto », si accumulano tante insicurezze. A Parigi ('59-64, mostra da Berteau) era come ridiventare studentessa, libera, con identità propria e fresca. Poi a New York, c'è stato il dissenso politico, già dal '64 con le iniziative di Artists and Writers Protest contro il Vietnam. Più tardi, il movimento delle donne... Il confronto con altre donne artiste nella coop Air mi ha aiutata a focalizzare il mio lavoro e la vita anche... »

Fino a questi ultimi anni, la donna ha dovuto, per raggiungere il successo, imitare le aggressioni chauviniste dell'uomo... come tutti i gruppi oppressori gli uomini fanno e non fanno di controllare il mondo della cultura. Ora vorrebbero calmarci. Ma noi stiamo imparando (come hanno fatto i negri) che questo contentino è una forma travestita di oppressione... Questi « manoscritti » sono l'incontro delle mie angosce più antiche (per es. la guerra), delle mie convinzioni sulla storia, il sesso, e della mia passione per il manufatto confezionato piano piano. Amo gli inchiostri, l'oro, ritagliare le figure, questi caratteri tipografici di legno che pasticchio da sola, l'incendio del mio studio che ha lasciato queste leccature di fumo sul foglio ».



Ablutions, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel e Aviva Ramani, Venice, California, 1972. Foto Lloyd Hamrol.

nia), non può essere già stato esplorato in così pochi anni, ribaltando d'un colpo millenni di espropriazioni e rinunce. La *woman imagery* che si delinea attualmente sarà una tappa, in un'altra ipotesi più ampia (meno esclusivamente tattile e visiva) dell'identità femminile (vedere i fantastici sogni di donne primitive rapportati da Roheim). Per ora la consapevolezza della mutazione in corso è un conto, l'anticipazione troppo precisa sulla realtà che sorge è un'altra. Evitare le maternità spirituali.

Non c'è dubbio che oggi l'artista-donna può fare molto per il movimento delle donne perché lei è l'alchimista alla ricerca di sé e di tutte. L'esercizio delle sue facoltà creative può diventare un'indicazione di punta, una concentrazione della « presa di coscienza » secondo la prassi analitica femminista; quando lei riuscirà a combaciare con se stessa, a identificare la sua sostanza, il suo colore, il suo linguaggio, sarà oro per tutte.

Ipotizzare il linguaggio e la creatività femminili (e soltanto le donne lo possono fare) significa riscoprire l'esperienza esistenziale vissuta dalla collettività delle donne. Si tratterà, non c'è più dubbio, di afferrarla biologicamente, individuando particolari sostanze, colori, odori, pulsioni, cicli, tempi, energie, relazioni di spazio interno-esterno, che filtrano, con tutto il loro peso tellurico, in tutte le forme d'attività mentale (fino alle più rarefatte dal punto di vista intellettuale). Nei tentativi d'espressione delle donne quest'esperienza fondamentale s'intreccia con un'altra, innaturale ma così antica che forma una seconda natura, voglio dire l'oppressione e la negazione diventate auto-oppressione e auto-negazione. Un esempio storico della congiunzione di questo doppio impulso espressivo-repressivo: i centrini di pizzo, più maniacali che modesti, sempre circolari e tentacolari come ragnatele; i patchwork, disgraziati frammenti di realtà riordinati in un nuovo piccolo cosmo a struttura cristallina, spigolosa ma rotatoria (cioè ugualmente circolare).

Non si tratta ora di riproporre i centrini di pizzo ma di tenerli presenti come esempi dell'espressione atrofizzata di una cultura finora soggiogata ma autentica. La consapevolezza di questo passato e la volontà di trasformarlo porterà le donne a trovare un loro spazio espressivo più scoperto. Non si potrà ignorare l'esperienza e la simbologia maschili presenti nelle parole, nella sintassi, nei colori, nelle forme più elementari della geometria. Per questa ragione la creatività femminile troverà il suo spazio privilegiato nella discontinuità e nei vuoti di sistemi linguistici poco flessibili; non per umiltà rispettosa né per pura strategia (la strategia maoista dell'infiltrazione del pesce), ma perché è lo spazio libero e fluido nel quale l'oppressione non è stata prevista e nel quale tutto può ancora avvenire. Dunque, eleggere (più che occupare) le breccie e gli interstizi dello scritto, le eclissi e le oscillazioni del visivo, le pause e gli echi del sonoro.

Le donne esprimeranno fenomeni inauditi, soggettivi e oggettivi, ora nascosti sotto la salda realtà del discorso articolato. Fenomeni che già nel 1939

Nathalie Sarraute chiamava i « tropismi » — sottobosco silenzioso degli scambi umani, sotto-conversazione fatta di movimenti tenui, d'impulsi oscillatori, infime rivoluzioni continuamente cancellate. Questi tropismi si sottraggono alla conoscenza « normale » e tradiscono il linguaggio (il « linguaggio dell'oppresso », insegnato all'oppresso, l'oppresso essendo in prima istanza un oppresso del linguaggio).

Da quali fessure del patrimonio linguistico (visivo o scritturale) possono emergere questi tropismi? Queste fessure a volte sono grotte immense che si aprono dietro gli scogli; possono essere zone fisicamente nauseanti o limpide, zone stregate, oppure zone d'appassionante bricolage sul pensiero astratto. Eccone tre esempi:

1. (Esempio letterario). Nathalie Sarraute oppone al mondo « presentabile » della ragione e della psicologia (per lei, mondo del luogo comune) « una visione protoplasmica del nostro universo interiore: togliete la pietra del luogo comune e troverete colate, bava, muco, movimenti esitanti e ameboidi. Il suo vocabolario suggerisce lente rotazioni centrifughe di elisir viscosi e viventi » (Sartre, 1947).

2. (Esempio di allestimento teatrale). « Casa di Donna », vera casa allestita a Los Angeles da un gruppo di artiste (tra cui Judy Chicago). La casa, spazio assegnato da sempre alla donna, è la riserva dove le è permesso vivere le sue frustrazioni, le sue follie e i suoi suicidi, da sempre. Ma questa volta è stato diverso: vera vestizione rituale (collettiva), magica, esasperata. Nessun rapporto con gli environments dell'arte maschile. Era arte, ma l'arte della stregoneria e degli scongiuri (feroce e sovversiva come il Vudoo sudafricano che ritualizza i rapporti tra minatori neri e imprenditori bianchi); era insieme un esorcismo (o identificazione violenta con la propria condizione) e un'iniziazione galvanizzante (contro la ricaduta in questa stessa condizione).

3. (Esempio di arti visive). Mi perdoni Agnes Denes che non ama che si parli del suo lavoro in termini di sesso. Agnes Denes « rivisita » le scienze e le filosofie dell'uomo (dalla matematica di Pascal alla genetica) con la passione dell'intuito e la nostalgia di un nuovo umanesimo nel quale l'arte trascenderebbe i limiti della specializzazione. Visualizza il pensiero astratto, gli dà forma palpabile e bellezza estetica. Ciò facendo, invade la separatezza degli « ordini » scientifici con una marea di nuove relazioni, senza timore di corto-circuiti. Sposta confini, ristrutturando nuove associazioni tra pensiero scientifico e artistico. E siccome i sistemi scientifici sono appunto dei sistemi, delle tautologie provvisorie, anche le sue proposte sono scientifiche. Particolarmente affascinata dalle approssimazioni e distorsioni che avvengono nella comunicazione, ha fatto realizzare dal computer (nella serie « Studio di distorsioni ») la perfetta distorsione del mappamondo della sfera terrestre al cubo, all'uovo o all'elisse della chiocciola. Quest'ironia intellettuale non è né cinica né ingenua. È creativa, fiera e privata. Lei sa di lavorare « al di

là dell'illusionismo, in relazione con le realtà » (plurale). La sua energia intuitiva e romantica tenta di superare la frammentazione, verso il significato umano globale di tante attività. Questa ricerca metafisica e privata è molto intensa in « Studi di polvere » che raggruppa nella stessa vetrina una campionatura di « polveri fisiche della creazione, della vita e della distruzione ».

Saldare finalmente il dentro e il fuori, perché tutto è « privato » e tutto è « pubblico » allo stesso tempo — soprattutto l'ideologia —: tale è l'ipotesi fondamentale del femminismo nuovo.

Un certo tipo di espressione artistica, che ricorre in parte all'immaginazione visiva, in parte all'articolazione di concetti e al segno privato del comportamento, pare ricco di possibilità perché è in rapporto naturale e fluido con il tipo d'introspezione nuova (non intimista) attuata dalla pratica femminista.

Porre una cultura alternativa — evidentemente non solo sul piano creativo ma anche su quello della fruizione — vuol dire porsi politicamente (il che è molto sentito dal femminismo europeo). Già le avanguardie storiche dell'arte maschile hanno tentato di opporre al sistema economico-culturale della produzione tangibile una proposta mentale, un modo di essere al mondo (o di cercarsi); perciò ideologicamente questi artisti non sono in armonia con la loro società. Ma le donne sono per definizione scisse da questa società e perciò una scelta sovversiva non le pone fuori (fuori da che?). Sono invece in sintonia con il progetto globale del « secondo » sesso, con la loro civiltà ancora in esilio.

Porre il problema dell'espressione delle donne, del loro linguaggio, è tentare di porre quello del loro rapporto con l'ordine del linguaggio, con l'ordine sociale, col potere — sapendo che il potere è molto più radicato nell'ordine del linguaggio che nell'ordine sociale.

Questa creatività diversa non è garantita da tematiche femministe (per esempio l'espropriazione, la rabbia, il corpo riscoperto); la creatività profonda delle donne non si legge soltanto nei contenuti ideologici o addirittura pamphletari che assume a volte la loro arte (anche se è vero che questa creatività non esiste allo stato puro, fuori dalla storia, perché le culture-ombre o in esilio sono legate alla rivoluzione che ne prepara il rientro). Questa creatività « altra » sarà garantita da un linguaggio diverso, cioè da un diverso filtro espressivo della dialettica di conoscenza e pratica, che combaci con una diversa esperienza del mondo interiore e esteriore.

Questa creatività globale sta emergendo da una somma di avventure creative singole. Saranno queste avventure individuali l'oggetto di un prossimo intervento di DATA sulla situazione italiana.

Sarebbe vano voler rendere conto di tutte le proposte creative che contribuiscono a questo linguaggio, perché i contributi delle artiste sono soprattutto interrogativi, più sabbia che cemento, e perché le intuizioni più acute non sono sempre dalla parte della consapevolezza ideologica.

Anne Marie Boetti



Entrance Way, Judy Huddleston. L'entrata di *Womanhouse* era velata da reti appese che avvolgevano i visitatori come ragnatele quando entravano. Foto Lloyd Hamrol.



Nurturant Kitchen, Vickie Hodgetts, Robin Weltsch e Susan Frazier. Questa risultò una delle camere più popolari della casa. Uno strato di pittura color carne copriva muri, pavimenti, soffitti e oggetti. La stanza dava la sensazione di pelle diventando allo stesso tempo madre/nutrice/cucina. Foto Lloyd Hamrol.



Leah's Room, Nancy Youdelman e Karen LeCoque. Leah's Room era l'esatta riproduzione di una stanza descritta da Colette nel suo romanzo *Chéri*.

Tutte le foto sopra riprodotte sono tratte da «Through the Flower» di Judy Chicago.

Dal 1968 l'organizzazione autonoma e alternativa delle artiste donne negli Stati Uniti si è concretamente articolata nelle seguenti attività:

Coalitions. Formazioni di coalizioni militanti o almeno vigilanti come *WAR* o *Ad Hoc Committee* o *WEB*, con una rete addirittura internazionale.

Corsi universitari alternativi. Es., il programma d'arte femminista svolto da Miriam Schapiro al California Institute of Arts. Seminari mobili: es., il molto pratico «Giovanna d'Arte» svolto da June Wayne in California per preparare le donne ad affrontare galleristi o mercanti, fisco o legislazione universitaria, mediante ampia conoscenza dei propri diritti.

Giornali e riviste autonomi. Il primo giornale è del '68, un numero unico ed eroico, si chiama *Rip-Off File* (Scheda strappata): è un dossier di testimonianze sul sessismo nel mondo dell'arte, licenziamenti, discriminazioni, non-promozioni, con episodi spesso grotteschi, raccolti e editi da Nancy Spero e Joyce Kozloff. Seguono l'effimero *Women and Arts* che prometteva molto, e gli attuali *Feminist Art Journal* (nato da una scissione di *Women and Arts*, oggi a cura di Cindy Nemser, New York) e *Women Space Journal* (a cura del *Women's Building*, Los Angeles). Bisognerebbe aggiungere diverse riviste culturali interdisciplinari come *Women Studies* (a cura di Wendy Martin, New York).

Women Artists Slide Registry, organizzato nel '72 (*Ad Hoc Committee*, col coordinamento di Lucy Lippard). È uno schedario volante in 4 esemplari, elenca e rende reperibili circa 3000 artiste (pittura, scultura, foto, video). Un esemplare è fisso a New York a disposizione di chiunque lo voglia consultare; gli altri sono itineranti, affittati a università, gallerie, musei, ecc. Una struttura informativa di bassissimo costo.

Gallerie-cooperative. La prima nasce a New York nel '72, si chiama *AIR* (*Artists in Residence*), è gestita dalle artiste, una ventina, che l'hanno aperta. Vuol essere uno spazio non solo per mostre («dimostrando che le donne possono esporre insieme e mantenere alti livelli professionali») ma anche al servizio della comunità delle artiste e delle studentesse. Alcune artiste della cooperativa mantengono anche rapporti di lavoro con gallerie commerciali importanti, che a volte chiedono all'artista di abbandonare i suoi legami con *AIR*; in quasi tutti i casi di conflitto, questo si è risolto a favore dell'artista che ha imposto la sua solidarietà con *AIR*. Ogni volta ciò rappresenta per la coop una vittoria politica e una maggiore qualificazione sul piano professionale. Esiste ora un nuovo statuto coop per queste artiste che non hanno bisogno di *AIR* per la loro promozione: meno partecipi alla gestione, con minori doveri e diritti, lasciano più spazio di esposizione alle altre, continuano a dare un contributo finanziario e assicurano turni di presenza nella galleria (dunque, solidarietà di fatto). Sul modello di *AIR* sono sorte altre coop-gallerie: *Soho 20* a New York, *ARC* a Chicago e altre in Virginia e California. A volte l'accento è posto soprattutto sulla linea qualitativa e stilistica su cui fare convergere la scelta delle artiste (*AIR*), a volte conta di più la linea ideologica femminista (*Soho 20*).

Centri più vasti delle gallerie cooperative. Sono presenti a Los Angeles — *Feminist Studio Workshop* (familiaramente, il *Women's Building*) — e a New York con il *Women's Interart Cen-*

ter. Il primo offre un programma di studi artistici e di presa di coscienza femminista, previsto su 2 anni. È organizzato in diversi ateliers: studio degli strumenti e tecniche delle arti, al servizio dell'espressione personale; storia dell'arte, per capire l'eredità e la posizione storica della donna; espressione fisica, *performance*, come occasione di recitare la propria esperienza; anche il design, la foto, il video, sono avvicinati attraverso la pratica del piccolo gruppo di auto-coscienza. «Nell'atelier cerchiamo di aiutare ogni donna a mettersi in armonia con le sue esperienze e ad usare questa energia come fonte del suo lavoro creativo». Oltre a questa pratica, il *Women's Building* autogestisce tre gallerie, la sede del *Women Space Journal*, un centro di documentazione. L'insieme è uno spazio effettivamente vissuto da una collettività molto compatta. Anche il *Women's Interart Center* di New York offre molte possibilità espressive, persino nelle tecniche artigianali tradizionali della donna; è un centro meno ampio di quello californiano e ha tuttora minore risonanza.

Mostre collettive di women artists. Le più rilevanti sono state:

- «Mod Donn Art, II women», a cura delle artiste (tra cui Juliette Gordon, Nancy Spero, Kate Millett), New York, Shakespeare Public Theater, 1970.
- «26 Contemporary Artists», a cura di Lucy Lippard, Aldrich Museum, 1971.
- «Woman House», un environment collettivo, Feminist Studio Workshop, Los Angeles, 1971-72.
- «Anonymous was a Woman», Festival, California Institute of Arts, Valencia, 1973.
- «Unmanly Art», Suffolk Museum, Stony Brook New York, 1973.
- «C. 7500» (27 artiste «concettuali»), a cura di Lucy Lippard, 1973-74, itinerante.

INDIRIZZI

Women in the Arts, 435 Broome street, N.Y.C. 10012. *Ad Hoc Committee*, c/o Lucy Lippard, 138 Prince street, N.Y.C. 10012. *WEB*, c/o Lucy Lippard, 138 Prince street, N.Y.C. 10012. *WSABAL*, c/o Michelle Wallace, 345 est 145 St., N.Y.C. 10021. *Women Artists Slide Registry*, 55 Mercer St., N.Y.C. 10012. *AIR Gallery*, 97 Wooster St., N.Y.C. 10012. *Women's Interart Center*, 549 West 52nd St., N.Y.C. 10019. *Soho 20 Gallery*, 99 Spring St., N.Y.C. 10012. *California Institute of the Arts* (Feminist Art Program), 24700 McBean Parkway, Valencia, Calif. 91355. *Feminist Studio Workshop* («Women's Building»), 10007 Venice Boulevard, Los Angeles, Calif. 90034.

PUBBLICAZIONI

Art Differentials in Art Exhibition Reviews (statistica), June Wayne. *Joan of Art Seminars*, June Wayne. *Women's Caucus of the College Art Association*, 3 pubblicazioni c/o California Institute of the Arts. *Feminist Art Journal*, 41 Montgomery Place, Brooklyn N.Y. 11215. *Womanspace Journal*, 10007 Venice Boulevard, Los Angeles, Calif. 90034. *Women's Studies in Art and Art History*, Athena Tache Spear, Oberlin College, Oberlin, Ohio. *Woman as Sex Object*, Tom Hess e Linda Nochlin, publ. Art News. *Our Hidden Heritage*, Eleanor Tufts. *Art and Sexual Politics*, Hess-Baker, publ. Art News (contiene l'articolo di Linda Nochlin «Perché non ci sono state grandi artiste donne?»). *Through the Flower* (my struggle as a woman artist), by Judy Chicago, Doubleday, New York 1975.